

David Bordwell

Elbeszélés a játékfilmben

David Bordwell

Elbeszélés a játékfilmben

Magyar Filmintézet, Budapest, 1996

A fordítás az alábbi kiadás alapján készült:
David Bordwell: Narration in the Fiction Film, University of Wisconsin Press, 1985

A kötet a Magyar Mozgóképek Alapítvány támogatásával jelent meg.

Fordította: Pócsik Andrea
A fordítást az eredetivel egybevetette: Kovács András Bálint

© University of Wisconsin Press, 1985
© Pócsik Andrea, 1996 (Hungarian translation)

*Jacques Ledoux-nak,
a Mozi Emberének*

TARTALOM

ELŐSZÓ 9

BEVEZETŐ 11

ELSŐ RÉSZ: Néhány elbeszéléselemletről

- 1. fejezet:** Mimetikus elbeszéléselemledek 16
 A perspektíva mint elbeszélés 17
 Perspektíva és nézőpont az irodalomban 20
 A láthatatlan megfigyelő 22
 Eizenstein: Az elbeszélés
 mint perspektivikus ábrázolás 25
- 2. fejezet:** Diegetikus elbeszéléselemledek 29
 A filmi elbeszélés mint metanyelv 31
 A filmi elbeszélés mint kijelentéstétel 34

MÁSODIK RÉSZ: Az elbeszélés és a filmforma

- 3. fejezet:** A nézői tevékenység 42
 Vázlatok a filmi észlelés
 és megismerés pszichológiájához 43
 Az elbeszélés megértése 46
 Az elgondolás és a látás 53
- 4. fejezet:** Az elbeszélés alapelvei 61
 A fabula, a szűzsé és a stílus 62
 A szűzsészerkesztés taktikái 66
 Tudás, öntudatosság és közlékenység 70
 A narrátor és a szerző 74

- 5. fejezet:** Bűntények, gyilkosságok és az elbeszélés 76
 A bűnügyi film 77
 A melodráma 83

- 6. fejezet:** Az elbeszélés és az idő 87
 Az időkonstrukció vonásai 90
 Az időkezelés cselei és fogásai 101

- 7. fejezet:** Az elbeszélés és a tér 112
 A térszerkesztés 113
 A perspektíva és a néző 117
 Ideális pozíció-kialakítás: beállítás–ellenbeállítás 120
 Jelzések, motívumok és funkciók 126
 A Fényes szelek tere 142

HARMADIK RÉSZ: A történeti elbeszélésmódok

- 8. fejezet:** Az elbeszélésmódok és a normák 162
- 9. fejezet:** A klasszikus elbeszélésmód: a hollywoodi példa 169
 A kanonikus elbeszélés 170
 A klasszikus stílus 175
 A klasszikus néző 177
 Hét film, nyolc szegmentum 178
- 10. fejezet:** A művészfilmes elbeszélésmód 217
 Objektivitás, szubjektivitás, szerzőiség 218
 A formajáték 225
 A művészfilm a mozi történetében 239

11. fejezet: A történelmi materialista elbeszélésmód: 245

- a szovjet példa 245
- Az elbeszélés mint retorika* 246
- Kiszámítható fabula, kiszámíthatatlan elbeszélés* 252
- Az Új Babilon* 260
- Egy kérdező filmművészet felé* 278

12. fejezet: A parametrikus elbeszélésmód 283

- A stílus új szerepe* 284
- Formák és stratégiák* 288
- A Zsebtolvaj paraméterei* 298
- A modernizmus problémája* 318

13. fejezet: Godard és az elbeszélés 319

- A sémák ütköztetése* 321
- Az elbeszélés térbelivé tétele* 324
- A narrátor és a palimpszeszt* 329
- 1968 és ami utána következik* 340

ZÁRSZÓ 342

JEGYZETEK 344

VÁLOGATOTT BIBLIOGRÁFIA 365

MUTATÓK 369

ELŐSZÓ

E könyv rengeteget köszönhet a különféle intézményeknek, archívumoknak és személyeknek. Az American Council of Learned Societies nevű szervezettől kapott, a National Endowment of Humanities által alapított program keretében megajánlott ösztöndíj tette lehetővé számomra az első fejezetek megírását. A University of Wisconsin-Madison Graduate School által nyújtott bőkezű támogatással végezhettem el több film elemzését, és dolgozhatam a könyvön két nyáron át. A British Film Institute, a Library of Congress Motion Picture Division, a Museum of Modern Art, a Wisconsin Center for Film and Theater Research, a UCLA Film Archive és a Cinémathèque Royale de Belgique segítségével jutottam hozzá filmekhez és dokumentumokhoz.

Igen sokan segítették munkámat észrevételeikkel, változtatási javaslataikkal, fordításukkal, a megtekintendő filmek kiválasztásával és a követendő nyomok felkutatásával, valamint a megfelelő anyagok kiválasztásával: Jeanne Allen, Dudley Andrew, Roy Armes, Jacques Aumont, Charles Barr, Eileen Bowser, Jonathan Buchsbaum, Ben Brewster, James E. Brown, Peter Bukalski, Elaine Burroughs, Ed Buscombe, Joe Capella, Gabrielle Claes, Ke-

ith Cohen, Elizabeth Cowie, Larry Crawford, Rosalind Delmar, Thomas Elsaesser, Maxine Fleckner, André Gaudreault, Gillian Hartnoll, Denise Hartsough, Stephen Heath, Rob and Kit Hume, Kathy Kellermann, Vance Kepley, Don Kiriara, Barbara Klinger, Annette Kuhn, Jacques Ledoux, Jay Leyda, Timothy Lyons, Judith Milhaus, Richard Neupert, Danielle Nicholas, Geoffrey Nowell-Smith, Jim Peterson, David Rodowick, Philip Rosen, Robert Rosen, Emily Sieger, Charles Silver és Janet Staiger. A kézirat egyes részeit Linda Henzl, Ronee Messina és Betsy Schuette gépelte.

Különösen hálás vagyok Noël Carrollnak, aki a kézirat egyes részleteiről elmondta észrevételeit; Jerry Carlsonnak és Don Fredericksennek, akik elolvasták az egész szöveget és több, megfontolandó kritikai megjegyzéssel látták el; Susan Tarcovnak, akinek szerkesztői munkája sokat javított a kéziraton; végül Edward Branigannek, aki kitartó türelemmel győzött meg arról, hogy a film elbeszélése teljes jogú, önálló tanulmányozásra méltó terület. És természetesen külön köszönet illeti Kristin Thompson, aki talán többet segített, mint gondolja.

BEVEZETŐ

Két férfi találkozik a sivatagban, egy angol és egy amerikai. A britnél csak egy vödör víz van, a másik egy kocsiajtót cipel. Sok-sok mérföldön át vánszorognak együtt, miközben az angol férfi kíváncsian figyeli útitársát. Végül megáll és megkérdezi:

– Megbocsásson, de miért cipeli azt az ajtót?

– Elárulom – feleli az amerikai –, ha megmondja nekem, önnél miért van az a vödör.

– Nagyon egyszerű – válaszolja az angol. – Ha már nem bírom a hőséget, meríték egy kis vizet, és lehűtöm az arcomat.

– Na látja – mondja az amerikai –, én pedig csak lehúszom az ablakot, hogy felfrissüljek.

Ez a vicc is, mint más tréfás történetek, kiválóan alkalmas annak a három megközelítési módnak az illusztrálására, amelyek segítségével egy elbeszélés előadásmódját tanulmányozhatjuk. Elsőként felfoghatjuk *ábrázolás*nak, amelyben a történet világát, egy adott valóságot vagy az abban rejlő egyéb jelenségeket mutatjuk be. A mi viccünkben eszerint tanulmányozhatnánk a sivatagi életet, a forróságot, az autókat és a két nemzettel kapcsolatos hagyományos fogalmakat. A poént úgy értelmezhetnénk, mint az amerikaiak ragaszkodását az autóhoz, a kényelemhez, még akkor is, ha az adott környezetben teljesen haszontalannak bizonyul. A fikció hőseit és valóságábrázolását tanulmányozva a legtöbb elemzés az elbeszélést mint ábrázolást szemlélteti. Egy másik lehetőség, hogy az elbeszélés *szerkezetét* tanulmányozzuk, tehát azt, ahogyan a részekből felépül a történet egésze. Ezt a megközelítésmódot jól szemléltetik Vlagyimir Propp munkái, amelyekben csodás elemeket tartalmazó tündérmeséket elemez, vagy Cvetan Todorov írásai az elbeszélés „nyelvtanáról”¹. Ezzel a módszerrel a mi viccünk egyszerű, kettős szerkezetű: két férfi,

két nemzetiség, két utazás, a hűsölés két módja, a hagyományos kérdés-feleletre épülő dialógus, s végül – hogy a történet elérje a megfelelő hatást – az információcsere megbontja a szimmetriát.

Van még egy módja az elbeszélés tanulmányozásának. Megnézhetnénk, hogyan fogalmazódik meg bennünk a normális viselkedésről alkotott feltevéseinken alapuló kérdés: miért cipel az egyik szereplő egy kocsiajtót a sivatagban? Figyelemre méltó az is, hogy az eseményeket az angol férfi szemszögéből követjük, aki ugyanolyan keveset tud, mint mi, és éppoly kíváncsi is. Így az is feltűnik, hogy az elbeszélés módja késlelteti a megismerés pillanatát (mérföldhosszat gyalogoltatja a két szerencsétlent). Fontos továbbá, hogy a stílusból adódóan bizonyos információk átadása szükségtelenné válik (nincs leírás, nincs utalás az autó típusára), s nagyobb hangsúlyt kapnak az adott helyzet párhuzamos aspektusai (a második mondat megszerkesztése és központozása, a váltakozó feleletek). Ezenkívül a beszélgetés tartalmát inkább párbeszéd formájában adja vissza, ahelyett hogy összefoglalná, a csattanót pedig – a hagyományoknak megfelelően – megszakított idézettel jelzi („Na látja” – mondja az amerikai). Röviden, az elbeszélést *folyamatként* is tanulmányozhatjuk, amikor is a történet anyagának kiválogatását, elrendezését és előadását vizsgáljuk, valamint azt, hogy mindezt milyen módon határozza meg a cél: a befogadóra tett, időhöz kötött adott hatás elérése. Ezt a folyamatot nevezem *elbeszélés*nek, amely egyben könyvem központi fogalma is lesz.

A gyakorlatban három felsorolt megközelítésmód sokszor keresztezi egymást.² Lévi-Straus például a mítoszok szerkezetét az ábrázolás funkciói szempontjából elemzi. Ezzel szemben John Holloway csak olyan mértékben veszi figyelembe az ábrázolást és

a elbeszélést, amennyire hatással van a szerkezetre.³ Bár könyvben szintén a filmi elbeszélés elméletét fejtem ki, néhányszor érinteni fogom az ábrázolásra és a szerkesztésre vonatkozó kérdéseket is. A súlypontoknak és a vizsgálódás irányának azonban mindenképpen világosnak kell lennie: célom a játékfilmben használatos elbeszélésmód feltárása.

A könyv – egyébként az utóbbi években megdőbbséget váltó változásokon keresztül ment – filmelméletből merít. Mégis, ami itt következik, az nem egészen elmélet a szó megszokott értelmében, már csak azért sem, mert nem fogadok el semmiféle merev megkülönböztetést elméletalkotás, kritika és történetírás között. Az ilyesfajta behatárolás néha kiválóan alkalmas a szellemi munka megtervezésére, de az elméletíró, a kritikus és a történész csak képzeletbeli típusok maradnak. A tudós feltesz egy kérdést és a válaszok talán semmi tekintettel nincsenek a tudományok határait. A történész biztos, hogy valamilyen tekintetben kritikus vagy elméletíró is, a kritikus rendszerint öröklő az elméleti és történeti előfeltevéseket. Egyébként be is lehetne bizonyítani, hogy a legérdekesebb és legfontosabb kérdések teljességgel megoldódnak az akadémikus munkamegosztást. Felteszek egy elméleti kérdést: hogyan működik az elbeszélés a játékfilmben? Remélhetőleg az „elmélet” címke csak a könyvtárosok dolgát könnyíti meg, mivel a felvetett probléma megoldása meglehetősen részletes történeti és kritikai érveléseket is magával von.

A könyv témájának ismeretében nem lesz haszontalan kitérünk az 1920-as évek orosz formalista kritikáinak (Viktor Sklovszkij, Jurij Tynjanov, Borisz Eichenbaum és mások) munkáira. Ha elfogadjuk Henry James véleményét, ők voltak az elbeszélés legjelentősebb teoretikusai Arisztotelész óta. A szűzség és a fabula, a motiváció, a késleltetés, a párhuzamosság mind nélkülözhetetlen fogalmakká váltak korunk elbeszéléseleméleteiben. Nem véletlen, hogy a formalisták behatóan foglalkoztak a filmművészettel is; az 1927-ben megjelent *Poetika Kino* (A film poétikája) című gyűjtemény bepillantást nyújt a film narrációjába és stilisztikájába. Az irodalom tanulmányozását egy szélesebb művészetelméleti kutatásra alapozták, ahogyan Eichenbaum is rámutat erre a következő idézetben: „A formális módszer általános figyelmet keltett és az egyik legaktuálisabb kérdés lett, nem részleges metodológiai sajátosságai, hanem a művészet felfogásához és tanulmányozásához való elvi viszonya révén. A formalisták munkáiban kiélezetten jelentkeztek olyan elvek, amelyek nem-

csak az irodalomtudomány, hanem az egész művészettudomány állandónak tűnő hagyományait és »axiómáit« szegték meg. Ennek következtében csökkent a távolság az irodalomtudomány részproblémái és a művészettudomány általános problémái között.”⁴

Szerencsére az én kutatási területemen a formalistáknak még mindig igen nagy a jelentőségük: esztétikai rendszerük arra bátorít, hogy munkámban megszüntessem az elmélet, a történet és a kritika közötti határokat.

Elterjedt az a formalistákról alkotott vélemény, hogy az egyes kutatási területek közötti határokat majdhogynem semmisnek tekintették. De hisz nem épp arra törekedtek-e, hogy elszigeteljék az irodalmi kutatásokat a társadalmi, filozófiai és pszichológiai megközelítésektől? Az „irodalmisság” keresése nem arra volt kísérlet, hogy meghatározzák a tisztán költészeti funkciót, amely még nem szennyeztek be a poétikán kívül eső elvárásokkal. Bár igaz, hogy a formalisták az esztétikai funkció különlegességét hangsúlyozták, igyekeztek a társadalmi hagyomány fontosságát is kifejezésre juttatni: meghatározták, mi számít bármely kultúrában műalkotásnak. A különbség az „irodalmisság” forma és a beszélt nyelv között a történelem folyamán módosult, és mindig ilyen, teljesen viszonylagos és használatától függő maradt, nem pedig öntörvényű és esszenciális. Még ennél is fontosabb, hogy a formalisták kísérlete az irodalmi kutatás határainak kijelölésénél nem szakította el a „gyakorlati” kritikát az elmélettől, valamint az irodalomtörténettől (mint ahogyan ez az angol-amerikai új kritikai irányzat esetében történt). Tehetséges és érzékeny kritikusok lévén, a formalisták felismerték annak szükségét, hogy a műalkotások elemzését határozott elméleti irányelvekre és szigorú történeti kutatásokra kell helyezni. Egy jó elméletnek tartalmaznia kell a műalkotás szerkezetére vonatkozó kategóriákat és kérdéseket, a befogadó és a mű viszonyát érintő problémákat és az alkotás tágabb értelemben vett funkcióit. A történeti kutatás rávilágít azokra a normákra és konvenciókra, amelyeken belül a műalkotás korának kiemelkedő teljesítményévé válik. Az ilyen irányú vizsgálat azt is feltárja, ahogyan a művészet médiumának társadalmi kapcsolatrendszere – „az irodalmi alkotófolyamat funkcióit és tételeinek összessége” – kialakította egy mű formáját és funkcióját. A formalistákat egyáltalán nem ragadta magával az az elgondolás, hogy a műalkotás zárt és öntörvényű szöveg (ez jellemezte az új kritikai irányzatot és az európai strukturalizmus néhány csop-

portját), épp ellenkezőleg: a műalkotást egy összetett kontextusban elhelyezve bevezettek egy (bár talán túlzó és nem teljes, mégis) igen hatékony megközelítési módot.

E felfogás értéke a filmművészetben kissé nyilvánvalóbb volna, ha elbeszéléseleméletek sokaságával lenne dolgunk. Sajnos az erre vonatkozó irodalom igen csekély. Jóformán egyáltalán nem születtek írások a film ábrázolásmódjairól, bár ezzel kapcsolatban néhány műfajelméleti munka mégis segítségemre volt.⁵ A narráció szerkezeti aspektusaira vonatkozó kutatások száma valamivel több, különösen a francia strukturalizmus kialakulása óta. Christian Metz „grande syntagmatique”-ja ezen a területen valószínűleg egyedülálló teljesítmény marad.⁶ A közelmúltban filmelméletírók a filmkészítésből kiindulva kezdték el vizsgálni a narrációt, és fontos megállapításokat tettek, pl. Stephen Heath, Raymond Bellour, Thierry Kuntzel és mások.⁷ Bizonyos mértékben mégis a filmelméletekkel való elégedetlenség készítetett e könyv megírására. A legújabb filmelméletek narrációfelfogása ugyanis alapvetően hiányos feltevéseken nyugszik: legtöbbször a képi és verbális ábrázolással való hiányos analógiára építenek, bizonyos filmes technikákat hangsúlyoznak, elszigetelt (nem az egész filmre jellemző) narrációs megoldásokra összpontosítanak, a nézőnek pedig alapjában véve passzív szerepet tulajdonítanak. Úgy hiszem, egy jó elméletnek kohéziós erővel, széles körű tapasztalatanyaggal, a jó ítélőképeség erejével és a történelmi változások felismerésének igényével kell rendelkeznie. Ezen kritériumok alapján írtam meg a film narrációjáról alkotott elméletek két fő irányzatának ismertetését és kritikáját tartalmazó első két fejezetet.

Kényelmes, de nem túl termékeny dolog anélkül kritizálnunk mások álláspontját, hogy sajátunkat felfednénk. Célom igen leegyszerűsítve az volt, hogy kifejtsem az elbeszélés poétikájáról alkotott nézeteimet.⁸ Ezért a könyv második része az elméleti poétika világába vezet, rendszerbe foglalva az elvont kérdésfelvetések egész sorozatát. Hogyan működik a filmben az elbeszélés? Milyen sajátosságok és szerkezetek segítik elő a történet megértését? Milyen szerepet játszanak a film médiumának tulajdonságai a narrációs folyamatban? A 3. fejezetben arra vonatkozó elméletet vázoltam fel, hogyan kapcsolódik a néző a történetbe, a filmnézést dinamikus, perceptuális-kognitív folyamatként vizsgálva. A 4. fejezetben a két alapvető formarendszert magába foglaló film narrációjáról értekezem: a szűzséről és a stí-

lusról, amelyek a nézőt hipotézisek alkotására és következtetések levonására készítetik. Ez utóbbi két fejezet a könyv alapfogalmait fejti ki. Az 5. fejezet azt illusztrálja, hogyan lehet ezzel a narrációelmélettel megvilágítani a teljes filmi elbeszélést. A rész utolsó fejezetei a film médiumának két stilisztikai aspektusa, az idő és a tér viszonyát vizsgálják a narrációhoz. Mindezek az elméletek alaposan megvilágítják az orosz formalisták munkáiban és néhány más szerző (Jan Mukařovský, Cvetan Todorov, Gerard Genette, Meir Sternberg, Seymour Chatman) írásaiban fellelhető fogalomrendszert.

Míg a könyv második része az „átlagos filmművészet” belső mozgatóerőit vizsgálja, a harmadik a film elbeszélését különböző történelmi kontextusokba helyezi. A könyvnek ebben a részében a leíró poétika módszerét alkalmazom; ez az induktív és empirikus „gyakorlat” az elméleti kategóriák történeti megnyilvánulásait tárja eléünk. Lássunk néhányat az itt felvetett kérdések közül: Milyen narrációs eljárások léteznek mint egységes, régóta fennálló, megegyezően alapuló irányzatok a különböző filmkészítési hagyományokon belül? Hogyan tesznek dominánssá egyes szokásrendszerek bizonyos formai és stilisztikai megoldásokat? Milyen történelmi feltételek korlátozták vagy mozdították elő az adott narrációs szabályok fejlődését? Ezeknek a kérdéseknek a megválaszolásával azt igyekszem bizonyítani, hogy az eljárásoknak nevezett egyes normarendszerek a filmkészítők és a közönség számára egyaránt ismertek. A 8. fejezetben bővebben kifejtem az ezekre a szabályokra vonatkozó elméletemet. Az ezt követő fejezetekben a második rész fogalmait használok fel a négy fő elbeszélésmód leírására: klasszikus, művészfilmes, történelmi-materialista és parametrikus elbeszélésmód. Mindegyik fejezetben egy-egy eljárásmód formai előfeltételeit elemzem, és feltárom történeti fejlődésének körvonalait. A 13. fejezetben a normák kérdését más szemszögből világítom meg. Jean-Luc Godard életművén keresztül mutatom be, hogyan segítheti az elbeszélésmódok elmélete és története a filmekben alkalmazott különös narrációs újítások megfejtését.

Ha végigtekintünk a második és harmadik részen, észrevehetjük, hogy az elmondottak a filmkritikához is kapcsolódnak. Hogyan tehet azonban az elméleti és történeti poétika képessé bennünket filmalkotások elemzésére? – kérdezhetnénk.

Néhány filmet kritikai megközelítéssel vizsgáltam: *Hátsó ablak*, *Gyilkosság, édesem*, *A nagy álom*, *Ebben az életünkben*,

A pókstratégia, Fényes szelek, A háborúnak vége, Új Babilon, Zsebtolvaj. Ezekben az elemzésekben nem a teljesség igényével léptem fel, egyszerűen a könyvben tárgyalt fogalmakat illusztráltam. Szerintem nem a kritikusnak kell az utolsó szót kimondani, mintha a kritika maga lenne a gyakorlat, azaz az elmélet valódi igazolása. Mindazonáltal a kritikai elemzés elengedhetetlen annak tanulmányozásához, hogyan változott az elbeszélés a film története során. Hogy világosabban fogalmazzak, a könyv utolsó részében arra törekszem, hogy valamennyire kiegészítsem a film „metakritikáját”: miképpen fogalmazták meg a kritikusok egy hallgatóságos vonatkozási rendszer mentén, hogy mit is látnak a vásznon. Azokat a narrációs szabályokat, amelyeket a 9–12. fejezetekben elkülöníték, nemcsak a filmkészítők és a nézők alkal-

mazzák, hanem a kritikusok is – méghozzá ezek alkotják értékeik alapjait és kereteit.

Befejezésül néhány kiegészítés a könyv olvasása előtt. Nem film és az irodalom összehasonlítására törekedtem, még ha erről gyakran teszek is említést. Nem szóltam a dokumentumfilmről sem, mert bár a szerkezete gyakran egyezik a játékfilmével, „ne elbeszélő” jellege a narráció egészen más elméleti tárgyalását kívánja meg. Példáimat, néhány japán alkotás kivételével, az amerikai, a nyugat- és kelet-európai, valamint a szovjet filmekre korlátoztam. Az elemzett filmek népszerűségüket tekintve eltérőek: néhányat jól ismer a közönség, míg a többi sokkal nagyobb ismeret és alaposabb elemzést érdemelne.

NÉHÁNY ELBESZÉLÉSELMÉLETRŐL

Ezalatt a Mennyei Nyugalom nappali szobájában, amelyet csak vékony fal választott el a Fészek nappalijától, olyan események játszódtak le, melyek számot tartanak a történetíró teljes figyelmére. A krónikásnak most tekintetét ismét Lord Biskertonra és ügyeire kell fordítani.

P. G. Wodehouse: *Rengeteg pénz*
(Szerb Antal fordítása)

1. fejezet

MIMETIKUS ELBESZÉLÉSELMÉLETEK

Arisztotelész a *Poétikában* elkülöníti az utánzás eszközét (például a festményt vagy a nyelvet), az utánzás tárgyát (az emberi cselekvés valamilyen megközelítését) és az utánzás módját (ahogyan az adott tárgyat utánozzák). Ez utóbbin belül még három lehetséges változatot különböztet meg: „Előfordul, hogy ugyanazokkal az eszközökkel és ugyanazt utánozzák, de az egyik költő maga is beszél, mást is megszólaltat (mint ahogy Homérosz teszi), a másik csak ő maga szólal meg, és nem adja át a szót, a harmadiknál viszont az utánzott személyek tevékenykednek és cselekednek.”¹ Az alapvető különbség az elbeszélés és a bemutatás között van, a második különbségtétel pedig az elbeszélés kategóriáján belül rejlik: a költő saját hangján vagy hősén keresztül szól hozzánk. Ezek a meghatározások sok tekintetben zavarbaejtőek, és a körülöttük zajló viták azóta sem ültek el. Pusztán azért fogom az arisztotelészi felosztást használni, hogy segítségével elhatárolhassak két jelentős elbeszéléselméletet. A *diegetikus* elméletek úgy fogják fel az elbeszélést, mint szó szerint vagy analógiás értelemben vett verbális aktust: elmondást. Ez történhet szóban vagy írásban. Az ebben a felfogásban készült legfőbb, a filmi elbeszélést tárgyaló elméletekről a 2. fejezetben fogok beszélni. A *mimetikus* elméletek szerint a narráció egy látvány ábrázolása: megmutatás. Ne feledjük el azonban, hogy mivel ez a felosztás csak az utánzás módjához kapcsolódik, bármely elmélet vonatkozhat bármely médiumra. Alkalmazhatunk egy mimetikus elméletet a regény vizsgálatánál, ha elfogadjuk, hogy az epika narrációs módszerei hasonlítanak a drámáéihoz. A diegetikus elméleteket pedig vonatkoztathatjuk festményekre, ha a vizuális megjelenítést a nyelvi közlés analógiájának tekintjük. Az arisztotelészi osztályozás segítségével összehasonlíthatjuk a narratív ábrázolás két fő hagyományát, és megvizsgálhatjuk, hogyan épült rájuk a filmelmélet.

Arisztotelész *mimézis*ről alkotott koncepciója elsősorban a színházi előadásra alkalmazható. Gerald Else szerint a szó eredetileg nagyjából ezt jelenthette: „állati és emberi lények utánzása, inkább a test és a hang (nem feltétlenül énekhang) segítségével, mintsem ember alkotta tárgyak: szobrok és képek által”². Platón korában azonban a mimézis fogalma már kiterjedt a festményekre és a szobrokra is. Később az utánzás képességét magára a nyelvre alkalmazták: ebben az értelemben használja Platón is a *Kratiilosz* című művében. Gérard Genette aprólékosan kutatta azoknak a nyelvre vonatkozó elméleteknek a történetét, amelyek azon a feltevésen alapulnak, hogy az írott vagy beszélt nyelv utánozza a tárgy vizuális vagy akusztikus jellemzőit. Meg fogjuk látni, hogyan terjesztették ki a mimézis fogalmát a prózairodalomra és végül a filmekre is. Egyelőre röviden áttekintjük, miképpen alkalmazták a mimetikus elméletet a két egymáshoz legközelebb eső területen: a színházban és a festészetben.

A perspektíva mint elbeszélés

A mimetikus elméletek a látvány befogadását tekintik modelljüknek: ahogyan az érzékelés tárgya a néző előtt megjelenik. Ez a modell jellemzi a görög színház és festészet megjelenítési gyakorlatában végbement változásokat, és később, a reneszánsz idején több művészeti ág fejlődését is befolyásolta. Ez a magyarázata annak, hogy a narráció értelmezéseiben a különféle perspektíva-felfogások központi helyet foglalnak el. Ami a *Poétikából* fennmaradt, a mimézist elsősorban a színházi előadásra vonatkoztatta, továbbá a narráció mimetikus hagyományának kulcsjelenségeivel is az i. e. 5. századi athéni színházban találkozhatunk először. Maga a *theatron* elnevezés – „a látvány helye” – is azt sugallja, hogy a görög színházban ugyanannyi figyelmet fordítottak a látási, mint az akusztikai viszonyokra: az üléseket félkörben helyezték el, a középpontban az orkhésztra volt, a színpad pedig az előadók mögött. A görög színház felépítése jelentősen eltért a primitív kultúrákból ismeretes köralakban kialakított színtértől, valamint az inkább körmenet- vagy felvonulásszerű játékoktól (pl. parádék, karneválok), amennyiben egy bizonyos fiktív térséget jelöltek ki a cselekmény megjelenítésére, a közönség pedig a jó kilátást nyújtó pontok ívéen helyezkedett el. I. e. 425 körül a színteret kiegészítették egy fából készült előszínpaddal

(proscéniummal), amely kijelölte az előadás megnövelt terének határait, és mintegy keretbe foglalta a látványt. Ezenfelül a színpadi díszletek készítése során az optika törvényeit is alkalmazni kezdték. Proklosz Diadokhosz, Eukleidész egyik kommentátora szerint az optika tudománya magában foglalta a díszletfestészetet is, „amely megmutatja, hogyan ábrázolhatók úgy a különböző távolságban és magasságban lévő tárgyak a rajzokon, hogy arányosnak tűnjenek és ne torzuljon el a formájuk”³. Valószínű, hogy az i. e. 5. század körül a színpadi díszleteken már a természeti tájakat és az építészeti formákat is megjelenítették. Négy száz évvel később az építész Vitruvius művének egy meglehetősen homályos és vitatható fejezetében arról ír, hogy az athéniak a díszletek megszerkesztésénél olyan vonalakat vettek figyelembe, melyek „megfelelnek a látás természeti törvényeinek”⁴. Ez a részlet és a töredékesen fennmaradt görög festészet szolgált bizonyoságul Erwin Panofsky és John White feltevéseihez, miszerint az athéni művészek következetes elmélettel rendelkeztek, amit ma „centrális vonalperspektívának” nevezhetnénk. Mindenesetre nagyon valószínűnek látszik, hogy Arisztotelész Görögországában mind a színház, mind a festészet művészei tudatában voltak ezeknek a törvényszerűségeknek, és a képi látványt a néző szemszögéhez viszonyítva alakították ki. Ez a tudatosság arról árulkodik, hogy az ábrázoló művészetekben már akkoriban léteztek mimetikus elméletek.

A görög színház vetette fel és szembesült azokkal a központi kérdésekkel, amelyek a mimetikus hagyományt végigkísérik: hogyan kell a történet terét megjeleníteni, és ahhoz viszonyítva hol helyezkedik el a néző? A színházban és a festészetben a helyszínt sokféleképpen lehet három dimenzióban ábrázolni (pl. takarással vagy átfedéssel, a megszokott nagyságban, rövidüléssel, fényhatásokkal stb.). Sok nem perspektivikus festészeti rendszer jelezte a mélységet ezekkel az eszközökkel. Az egyiptomi művészek gyakran az átfedést alkalmazták a síkfelület kiemelésére, míg a középkori miniatúrák a különböző méretű tárgyak arányításával tájékoztattak a térről. Ezek a tényezők az ábrázoló művészetekben, a festészetben és a színházban is mindvégig fontos szerepet játszottak. Hatásukat tekintve azonban az említett monokuláris eszközök korlátozottak voltak; az ábrázolt világ mélységét nem határozták meg semmilyen homogén és rendszeres módszerrel. A néző és az elé táruló látvány térközi viszonyait sem jelölték meg pontosan. Ezeknek a feladatoknak a megoldása a különféle perspektíva-rendszerekre várt.

A művészettörténetben a perspektíva fogalma leginkább a festészethez kötődik, tehát először én is erre a médiumra szorítkozom ismertetésemben. Csak akkor érthetjük meg ugyanis, milyen nagy jelentősége volt a perspektívának a színházban, ha előtte tanulmányoztuk a képzőművészeteket. A perspektíva az olasz *prospettiva* szóból ered. Jelentése pedig – „keresztüllátni valamin” – találékony kifejezése annak, hogy a tárgy (az ábrázolt világ) és az alany (a néző) a képsíkon keresztül érintkezik. Különbféle perspektíva-ábrázolások léteznek, amelyeket aszerint különböztetünk meg, ahogyan a párhuzamos, egyenes vonalakat az ábrázolt tér mélységében elrendezik. (Ezzel a kérdéssel a 7. fejezetben majd részletesebben foglalkozunk.) Az ismert eljárások egy része abban az értelemben „nem tudományos”, hogy nem a látás törvényeiből indul ki; a kép terét igen hatásosan, de intuitív módon alakítja. A reneszánsz „tudományos” perspektíva-rendszereinek két fő típusát különböztetjük meg: a vonalperspektívát és a szintetikusát. A vonaltávlatban a merőleges egyenesek egy, két vagy három enyéspontban futnak össze. (A legismertebb közülük az Alberti-féle centrális perspektíva, amelyben a merőlegesek egyetlen pontban, a középpontban találkoznak.) A szintetikus perspektíva alkalmazása Leonardo da Vinci nevéhez fűződik, aki egyes párhuzamos éleket görbék formájában alakított ki a képsíkon. Mindkét tudományos rendszer előfeltételez egy szabályosan megszerkesztett, mérhető scenikus teret, amelyet egy képzeletbeli néző szemszögéből ábrázolnak.

A Vitruvius írásaiiban talált, előbb említett fejezettől eltekintve nemigen léteztek a tudományos perspektívára vonatkozó, pontosan kidolgozott elméletek, és a reneszánsz előtt a gyakorlatban sem használták következetesen a hasonló módszereket. Úgy tűnik, a 14. század előtt néhányan megkísérelték, hogy geometriailag pontosan ábrázolják a kocka alakú és más, merőlegeseket tartalmazó testek oldallapjait – így festették le a szobákat, az utakat, az épületek homlokzatait, az asztallapokat és az európai világ egyéb ismerős tárgyait. Giotto és néhány sienai festő egyre nagyobb mélységben ábrázolta az építészeti formákat, amelyeket általában egy semmibetűnő tengely mentén szerkesztettek meg. A 15. század elején pedig sok itáliai festő a zárt épületbelsőket és a behatárolt nyílt terek ábrázolásánál a centrális perspektívát alkalmazta. Alberti leírása szerint ez az elmélet a következőket rögzítette: a fénysugarak egyenes vonalban futnak (innen a vonalperspektíva elnevezés), és a szem előtt találkoznak. A kiindu-

ló- és végpontok összekötése tehát piramisformát képez; a kép pedig ennek a piramisnak a keresztmetszete. Az euklideszi geometria ismeretében a művészek pontról pontra meg tudták szelkeszteni a sugarakat a képsíkon. Az ábrázolt tér most már szímel és matematikailag is mérhetővé – folyamatossá, megismerhetővé és végessé vált. A művész képes volt a mértani arányok alkalmazására, a képen a párhuzamosok találkoztak, az alakok nagysága pedig a mélységnek megfelelően csökkent. Leonardo annyiban módosította Alberti eredményeit, hogy a kép síkján a rövidülést nemcsak mélységben ábrázolta, hanem vízszintesen is függőlegesen is, és ezáltal az egyeneseket görbékként jelenítette meg; vagyis megkísérelte visszaadni a recehátyán kialakuló görbületét. A tudományos perspektíva alapján a festmény a szemlélőt egyetlen szemként, szó szerint egy nézőpontként ábrázolta.

A tudományos perspektíva tehát nem pusztán egy képzeletbeli jelenetet ábrázol, hanem magában foglalja a jelenet mozgólátni tanúját, a nézőt is. A festmény már nem csak a tárgyak mérőeszköze; ezentúl az üres tér is mérhető, és pedig nemcsak a tárgy közötti, hanem a nézőt és a képmezőt összekötő tér is. Így olykor valami születésének leszünk tanúi a festészetben, ami a színészdíszletek elrendezéséhez hasonlítható. A tér önállósodott; elrendezték a megszerkesztettek egy rácsozatot, egy dámatáblát vagy egy ványzatot, s csak azután népesítették be az odaillő tárgyakkal. 1467-ben Squarcione, egy páduai mester arra szerződött, hogy megtanítsa egy ifjú festőtanoncot „...a padló (azaz a kövezet) re szerének rajzolására az én modoromban; az alakok elhelyezését a padló különböző pontjain, valamint arra, hogyan helyez rá tárgyakat, székeket, padokat, épületeket...”⁶. A kép határait abbe keretként képzeltek el, és a képsíkon úgy helyezték el a tárgyakat, mintha azt az áttetsző ablaküvegen át szemlélnék. Alberti is szólította fel a festőket, képzeljenek el „egy nyitott ablakot, amelyen át azt látják, amit festeni szeretnének”⁷. Jóval később, a szovjet konstruktivista festő, Tarabukin rámutatott, hogy a képfordított perspektíva a nézőt a cselekmény terének középpontjára helyezte.⁸ Ezzel szemben az Alberti-féle perspektíva a képmezőt a néző előtt három dimenzióban „vitte színre”, az ábrázolt tér az ő szemszögéből vált érthetővé, de ezzel a nézőt a kép terétől kívülre zárta.

A tudományos perspektíva-elmélet valójában nem befolyásolta azonnal a művészi gyakorlatot. Az észak-európai festők egészen későn kezdték alkalmazni a centrális vetületet és a mértani

pontos rövidülésben való festést. Dürer írásai és grafikai nyomán az északiak más irányba fordultak: levegősebb és nagyobb látószögű ábrázolási módokat használtak. Itáliában gyakorta keveredtek a különböző eljárások. A két és három pontú perspektíva csak úgy válhatott fontossá a barokk művészetben, hogy az Alberti-féle rendszert kiegészítésekkel látták el. De még a matematikai perspektíva – a sík felületek, a szabályos építészeti alakzatok és mélyedések ábrázolásában megnyilvánuló – ereje sem tette lehetővé más tárgyak, pl. tájképek vagy élőlények festését. Csak Leonardo után fedezték fel a festők, hogy ilyen témák ábrázolásánál az ívek hasznosabb sémát jelentenek. Ennek eredményeképpen a tudományos perspektíva ábrázolása során gyakran kerül konfliktusba a tér architektúrájának pontos megszerkesztése és az emberi alakok eltorzítása. Arra is gondolnunk kell azonban, hogy az olasz művészek bizonyos célok elérése érdekében gyakran megsértették a szabályokat. Ilyen ellentmondást rejtett magában a centrális perspektíva is: ahhoz, hogy a mű fő elemét vizuálisan kiemeljék, a képtér legtávolabbi pontjába kellett eltolniuk; épp azt kellett kicsinyíteniük, amit a középpontban kívántak elhelyezni. Kompromisszumot kellett keresni a kompozíciós és a szcenikus követelmények között. John White nyomon követte azokat a módszereket, amelyekkel a festők ellenállhattak a képmélység vonzásának: a merőlegeseket rövid szakaszokra bontották, a vonalak enyészpontját az előtérben lefestett tárgyon „belül” helyezték el, a kép előtérében hideg színeket használtak stb.⁹ A perspektíva nem jelentett börtönt az alkotónak. Az arányokat, a merőlegeseket és más mélységábrázoló hatásokat úgy alakították ki, hogy az általánosan elterjedt gyakorlatnak és az ábrázolandó törvényeknek egyaránt megfeleljenek.

Hogy valóban a centrális perspektíva rendszerére célzott-e Vitruvius az athéni színpadépítésről készített feljegyzéseiben, nem tudhatjuk. Az azonban biztos, hogy a perspektivikus alapelveket a színházi díszletek és a színtér kialakításánál évszázadokon át csak igen korlátozottan használták fel. A hellén színházban a színpad két oldalán egy-egy ház díszletét építették fel, ezzel keltették a nézőben a mélység érzetét. A római korban pedig, mivel a színpad és az előszínpad a játék állandó tere lett, a tervező mester pontosabb számításokat tudott végezni a látósugarak irányáról. A középkori színjátszásban még ennyire sem törődtek a perspektívával. A színészek akár egy díszlettel teleaggatott szekéren is előadhatták a darabot, miközben zörögve haladtak a

közönség előtt; színpad lehetett bármilyen jellegtelen szabad tér, vagy egy függönyökből készített „ház” jelképezte a cselekmény helyszínét. Egy dolog közös volt ezeknél az előadásoknál: a közönség akár három vagy négy oldalról is nézhette a darabot. A középkori színjátszás egészen az 1500-as évekig nem változott, noha a festészetben a tudományos perspektíva addigra már régen elterjedt. Csak a klasszikus színház iránti érdeklődés feléledése és Vitruvius értekezésének újranyomtatása után, 1486-ban kezdték alkalmazni a reneszánsz színházban az Alberti-féle eljárásokat. Olaszországban a római színpadot módosították, amely egy emelvényből és a mögötte húzódó homlokzatból állt, a díszleteket azonban már a festészetből ismert vonaltávlat segítségével tervezték.

A reneszánszban a perspektivikus ábrázolás törvényei alakították ki a színpad terét, a nézőteret, továbbá a színház épületét is eszerint tervezték. A cselekmény jellegzetes színhelye a szabályos építészeti formák és a hagyományos centrális enyészpont ábrázolására is alkalmas utca lett. A díszletfestők a perspektivikus ábrázolást eleinte a háttérfüggönyön és két nyitható oldal-szárnyán oldották meg, később az oldalszárnyakat egymástól egyenlő távolságban, lépcsőzetesen állították fel, így a síkok eltolása a mélyülő tér érzetét keltette. A perspektivikus hatás érdekében a padló is a nézőtér felé lejtett. A reneszánszban az előszínpadot is a színpadkép megformálására használták. George Kernodle szerint gyakran alkalmazták a középkori művészetekben és színházban is. Leírásaiból megtudhatjuk, hogy a reneszánszban az előszínpad (a függönyhöz hasonlóan) a cselekmény képmezejének határait jelölte ki.¹⁰ Ezenkívül eltakarta a színpad mögötti részt, hogy az illúziókeltéshez szükséges munkálkodásokat a közönség ne lássa. Végezetül pedig az előszínpad homlokzata – ahogyan az Alberti-féle ablakkeret – elzárta a nézőt az elbeszélés világától.

Ha az olasz színház valóban a „látványt volt hivatott szolgálni”, vajon kit részesítettek az építészek a legjobb kilátás élvezetében? Először is gondoljunk arra, hogy soha nem alkalmaztak olyan bonyolult perspektivikus hatásokat a köznép és az iskolák, mint az arisztokrácia színházaiban. Az ilyen díszlettervezés inkább az udvari ünnepek alatt fejlődött, ahol óriási színpadokat és terjedelmes gépezeteket építettek. Így nyilvánvalóan az uralkodó páholyának elhelyezése határozta meg a perspektivikus nézőpontot a teremben. Egyébként egész színházakat építettek úgy fel,

hogy a legjobb rálátást nyújtó hely a herceg vagy a bíboros ülése legyen; s ebből következik, hogy a többi nézőnek már kevésbé tökéletes látványban volt része.

A későbbi korok a színpadrendezésben a reneszánsz hagyományt fejlesztették tovább. A 17. század vége felé az előszínpad egy semlegesebb (bár még mindig dekoratív) funkciójú határrá vált, és a díszletfestők, pl. a Bibiena család, kiaknázták a levegőtávlatban rejlő lehetőségeket, hogy a képen két enyészpontot hozzanak létre. Ilyen hatás elérésére előzőleg már a barokk festők is tettek kísérletet, pl. Tintoretto a *Szent Márk testének felfedezése* című képén. Az itáliaiak egyre távolabb tolták a színteret, és ez a törekvés végül a többi országban is elterjedt – noha Anglia és Franciaország késlekedett az új szokás befogadásában, így közönsége egy ideig még élvezhette a színpad közelségét. A barokk színházban kiszélesítették és mélyebbé tették a játékteret, a perspektívát pedig többé már nem a patrónus páholyából tervezték, bár még mindig nagy figyelmet fordítottak az előkelőbb vendégek üléseinek előnyös megkülönböztetésére. A 18. század végén a páholyokat az épületbelső megjelenítésére kezdték használni, mivel egyrészt valóságosabbnak tűntek, másrészt eltakarták a színpadszéli részeket. A birtokunkban lévő kevés adat alapján feltételezhetjük, hogy a reneszánszot követően az udvari színházakban a színészek is a perspektivikus elveknek megfelelően helyezkedtek el a színpadon, méghozzá a középponti tengely körül szimmetrikusan, a távolba futó átlók mentén pedig csoportokban.¹¹ Összegezve az eddig elmondottakat, kb. 1645-től a 20. század elejéig Nyugat-Európában a perspektivikus színpad dominál, a színteret lezáró kerettel és a közönség nézőpontja alapján megépített nézőtérrel.

A perspektíva – különféle megjelenéseiben – a narráció mimetikus hagyományának legrészletesebben kidolgozott, központi fogalma. A távlati rajz alapelveiből fejlődtek ki a történet elbeszélésének eszközei. E. H. Gombrich megállapítása szerint a görög művészetek azt a célt igyekeztek elérni, hogy a hősöket a cselekmény által meghatározva, a történet adott pillanataiban ábrázolják.¹² Hasonlóképpen a görög színházban is a történelmi események megjelenítésére esett a nagyobb hangsúly, és a díszletfestést is ennek a törekvésnek rendelték alá. Egy időben a reneszánsz kori egyház azzal a követeléssel lépett fel, hogy a bibliai legendákat és az egyház történetét a művészetek közvetítésével tanítsák: a perspektivikus festészet úgy kísérte meg a tör-

ténet ábrázolását, mintha azon a templomfalon át néznénk, amely a cselekmény színhelyének keretétül szolgál. Alberti nagy súlyt fektetett az *istoria* fogalmára, amely az elbeszéléshez való hűséget jelentette. Az írott nyelv végső kiküszöbölése a nyugati festészetből annak köszönhető, hogy megnövekedett a kép mimeszikus szerepe: fontosabbá vált a figuratív ábrázolás. A reneszánsz utáni színház tanúsága szerint pedig a perspektíva kulcsszerepet játszott abban, hogy az előadást figyelő néző számára megtalálják a lehető legjobb kilátást biztosító helyeket.

A mimetikus hagyományban az elbeszélés a bemutatással, befogadás pedig az észleléssel azonos. De a tudományos perspektíva későbbi gyakorlata bebizonyítja, hogy sem az észleléshez, sem a bemutatáshoz nincs szükség a mértani valószerűsítésre, hiszen a történetelbeszélés adott követelményei közül a kompromisszumos megoldást, az „egyszerű” perspektívaábrázolást választották, azaz a történet megértéséhez vezető legjobb útnak nem szükségeszerűen kell megfelelnie a mértanilag tökéletes szerkesztésnek. Ahogy a perspektivikus színpadi előadás sem csak a patrónus páholyából vált követhetővé, ugyanúgy a perspektivikus festészmű is érthető volt, még ha elhelyezése a templomban nem felelt meg az ábrázolás szerinti legelőnyösebb nézőpontnak. A mimézis narratív követelményei a perspektívát, bárhogy jön létre, inkább mentális, mint optikai rendszerré alakították.

Perspektíva és nézőpont az irodalomban

A 16. és a 17. század folyamán az újfajta írói szemléletmód szorította a különféle művészeteket egyetlen kategóriának rendelték alá, és ennek alapján vontak párhuzamot közöttük. Horatius egy megjegyzésének félreértelmezése vezetett az ún. *ut pictura poesis* tanához („A költészet legyen olyan, akár egy szavakkal festett kép.”). A regény elterjedésével nemcsak a költészetről, hanem a prózairodalomról is mimetikus terminusokban gondolkodtak, a regény – írta Smollett – egy óriási, szétáradó kép.¹³ George Eliot leírása szerint az elbeszélés azt példázza, hogy „a képzet és a képek teljhatalommal uralkodnak a figyelem felkeltésében”.¹⁴ Flaubert azért bírálta az *Érzelmek iskoláját*, mert hiányolta belőle „a perspektíva illúzióját”.¹⁵ Trollope számára a hő-

megteremtése éppolyan művelet, mintha „valóságos portrékkal” népesítenék be a „vásznat”.¹⁶ Dickens a színház analógiáját használta: „Minden regényíró valójában színpadra ír.”¹⁷ Az angol kritikában egyébként a színdarab és a regény összevetése igen gyakori volt az 1840-es években.¹⁸ Henry James-re várt az a feladat, hogy az irodalmi elbeszélés teljes mimetikus elméletét megalkossa, Percy Lubbock pedig meghonosította a regényt látványként értelmező koncepciót.

Elődeihez hasonlóan Henry James is képzőművészetnek tekintette a regényírást. „A regényírónak be kell érnie azzal a felismeréssel, hogy az emberek állandóan egy dolgot kívánnak tőle: egyszerűen ki kell elégítenie *képességüket*. Az összes kép között a regény rendelkezik leginkább a mindent megmutatás és átforgatás képességével.”¹⁹ James a kép elkoptatott fogalmát a látásból kölcsönzött analógiákkal fejlesztette tovább. Az író technikai eszközei közé tartoznak a „fényszórók”, a „keretalkotás és körülkerítés” módszerei, a fókusz elhelyezése és természetesen a „nézőpont” fogalma. James a nézőpont meghatározásához nyilvánvalóan a reneszánsz utáni perspektivikus ábrázolás metaforáját használta. Az író lakhelye a „fikció vára”, amelynek ablakai „az emberi színre” néznek, s mögülük fürkészi a világot, hol pusztá szemmel, de „legalábbis látszóvén keresztül”.²⁰

„Dramatizálj, dramatizálj!” Ezzel a híres felszólítással jelzi elméletében a másik, a színpad elrendezésén alapuló előfeltételt. A regény nem egy képből, hanem jelenetek sorából áll, akár a színdarab. James örült, ha „drámában drámát” láthatott, amely így is „dicséretre méltóan képszerűnek” ábrázolta tárgyát.²¹ A nézőpontra vonatkozó leírása a *Galambszárnyakban* az itáliai perspektivikus színpad képét idézi: „Tehát ha a hercegnőkről beszélünk, helyezd az erkélyeket a palota kapuival szembe, jelöld ki a legjobb kilátást nyújtó pontokat, légy tekintettel a szórakoztatásért kapott tiszteletdíjakra, messziről figyeld az aranyozott hintóban érkező titokzatos alakot, ahogyan az óriási *színhelyen* előlép.”²²

James legfőbb követője, Percy Lubbock a képpel és a színjátékkal való analógiákat egy sor kritikai kategóriává fejlesztette tovább. „A regény kép, portré” – állapítja meg, és utal a fikció által nyitott térségekre, a rövidülésre és a nézőpontra.²³ De Lubbock belátta a képi analógia elégtelenségét is: „a távlatot nélkülöző irodalom” csak időben tárul elénk, és nem szolgál olyan mérhető tárggyal, mint egy festmény.²⁴ Mindemellett próbálta

erősíteni a dráma és az epika közötti párhuzamokat. A regény képes arra, hogy „megjelenítse számunkra a színhelyet, tehát úgy fogadjuk be, mintha egy lassan legöngyölített képtekercset vagy egy előttünk játszódó drámát néznénk”²⁵. Lubbock két elbeszélői módszer megkülönböztetésével folytatja: a képi, amely a hős tudatának tükrében ábrázolja a cselekményt; és a drámai, amely semlegesen tolmácsolja „az esemény látható és hallható tényeit”²⁶. A regény, Lubbock elmélete szerint, egyesíti magában a kétféle látásmódot: a perspektivikus festmény mozdulatlanságát és a színjáték időben kiterjedő természetét.

James és Lubbock egyformán elhanyagolták azt a tényt, hogy a regény szavakból áll. Az irodalmat egyfajta látványnak tekinteni azt jelentené, hogy a regényben nincs elbeszélő. James és Lubbock a „Ki beszél?” kérdését a „Ki lát és tud?” kérdésében oldotta fel. Regényeiben James arra törekedett, hogy találjon egy „központi tudatot”, amelynek behatárolt nézőpontjából indulnak ki a könyv verbális hálójának finom érzékelési és lélektani szálai. Lubbock ezt a központot nevezi „az elmének, amely valójában irányítja a történeteket”²⁷. Mivel a regényíró a perspektivikus kép elgondolt alanyának behatárolt nézőpontja szerint szabja meg a szöveg határait, egyúttal a nyelvet is a látvány szolgálatába állítja. Lubbock ezt a „festői” módszert szembehelyezi azzal az eljárással, amikor a szerző „mindentudását” is a történetbe szövi.²⁸ Mivel ez a beavatkozás nem a mű nyelvezetében nyilvánul meg, Lubbock a módszert panorámaszerűnek nevezi, így sokkal szélesebb látvány tárul elénk, mint amekkora a hős szemszögéből megrajzolható lenne. Lubbock a képzőművészetből kölcsönözte elmélete kulcsfogalmait, s ezek története visszanyúlik egészen a Giovanni Servandoni-féle „néma látványhoz” és Daguerre megfestő panorámáihoz. Bár Lubbock a festői és a panorámaszerű eljárás közötti választást logikailag egyenértékűnek vélte, valójában elméletében „a jelenet tiszteletbeli helyet foglal el”²⁹. A festői eljárás a nyelvet hatékonyabban szorítja háttérbe: ahelyett, hogy a szerző közvetlen kijelentéseket tenne gondolatairól, képes dramatizálásukra. Lubbock a *Háború és békében* a féktelen, panorámaszerű leírásokat kifogásolta, míg nagyra becsülte pl. a *Bovaryné* egyik jelenetét, a falusi árverést, mert nincs benne szerzői beavatkozás. Maupassant-ról pedig így ír: „Az elbeszélést mozgató gépezet, amely az eseményeket elénk varázsolja, szinte észrevehetetlen; mintha a történet önmagát mondaná el.”³⁰ Lubbock szerint a regény akkor teljesíti küldetését, ha színpadi jelenetet

utánoz, és ha az író nyelve olyan szerepet tölt be, mint egy szerep előszínpadi keret.

Nem szükséges tovább nyomon követnünk az elbeszélés perspektivikus elméleteinek ezutáni fejlődését, elég annyit megjegyeznünk, hogy D. W. Harding, Norman Friedman, Wayne Booth és Wolfgang Iser munkáiban a képi és a színpadi analógiák még nagyobb jelentőségre tettek szert. Az elméletek megújítását egy összevetésre alkalmas, fiatal művészet, a film megjelenése tette lehetővé. Elizabeth Bowen szerint a regény „kamera-szemmel” dolgozik, az író pedig nem festőhöz hasonlít, hanem filmkészítőhöz.³¹ Roger Fowler pedig Hemingway *Bérgyilkosok* című művét elemezve kimutatta, hogy a narrátor „olyan meghatározott nézőpontban helyezkedik el, akár egy adott szögben rögzített felvevőgép”³². A mimetikus hagyományt követő elbeszéléselemtelben gyakorta hasonlítják össze az irodalmat a filmmel. Mindez azt sugallja, hogy a film egy újabb perspektivikus művészet.

A láthatatlan megfigyelő

Ha 1960 előtt a filmteoretikusok egyáltalán kitértek a narráció kérdésére, vizsgálataikban mindig a mimetikus hagyományt folytatták. A filmben, írja Frances Marion, a történetet „nem elmondják, hanem dramatizálják”³³. Hugo Münsterberg és Rudolf Arnheim elemzéseikben abból az alapgondolatból indulnak ki, hogy a film képek láncolata; és bármennyire is igyekeznek elkülöníteni a filmet a színháztól, egyikük sem kísérli meg a filmművészetet a látvány birodalmán kívül meghatározni. Lev Kulesov úgy irányította a színészei mozgását, hogy a színhelyről kiindul és a kameralencsénél találkozó sugarak hálójá mentén helyezkedjenek el – tehát pontosan az Alberti-féle perspektivikus ábrázolást alkalmazta. André Bazin is központi fogalomnak tekintette a látványt: szerinte az átlagos elbeszélő film olyan, akár egy lefényképezett színdarab, és csak annyival nyújt többet, hogy a kameraállás változtatása bizonyos részletek kiválogatását és hangsúlyozását teszi lehetővé. De a hagyományos filmelmélet túlmegy a mimetikus tradíciókhoz való kapcsolódáson: megalkotta a filmművészet számára a perspektivikus látást – azt, amit a láthatatlan megfigyelőnek nevezünk.

Az elmélet szerint az elbeszélő film a történet eseményeit egy láthatatlan vagy képzeletbeli szemtanú látószögéből ábrázolja. Ez

a gondolat már elég korán felmerült az amerikai filmkészítés és néhány erre vonatkozó megjegyzést Münsterberg írásai tartalmaznak. De a legkimerítőbb elemzést Pudovkin végezte *A film technikája* című, 1926-ban megjelent monográfiájában. Tevékenységében az áll, hogy az objektív helyére egy figyelem-központot képzelve a felvevőgépet a szem működéséhez hasonlóan kell használni. A rendező egy bizonyos módon szervezi a látvány beállítását, és a cselekmény legjelentősebb részleteire összpontosít, ezzel mintegy kényszeríti a közönséget, hogy „ne úgy nézzen a tárgyakat, ahogy azokat a legkönnyebb nézni”. Így a látvány bárhogy változik, minden új mozzanat azt a folyamatot tükrözi, ahogyan „szinte »vezeti« a nézőt meghatározó látásmódon”³⁴. Pudovkin részletesen elemzi azt a példát, amely a vágás által olyan benyomás érhető el, mintha a néző egy részletet fürkészne, miközben tekintete egyik tárgyról a másikra vándorol. Azt is hozzáteszi, hogy a vágás ritmusának gyorsulása a nézőben a láthatatlan szemtanú egyre fokozódó izgalma felkelthető. Későbbi írásaiban ezt az elméletet a hangra is kiterjesztette, eszerint a mikrofon a szemtanú hallószervének színterét tölti be. Az elmélet eredményeképpen Pudovkin megajándékozta bennünket a térben és időben korlátlanul mozgó, ideális nézőgálmával.³⁵

Pudovkin módszerei igen népszerűvé váltak, és a legközvetlenebb filmes eljárásokban leltek otthonra. Először is a láthatatlan megfigyelő modellje előfeltételezett egy hagyományos tevékenységet. A folyamatos montázst jól szemlélteti a pudovkin-féle montázs, amelyben a szemtanú figyelme egyik részletről a másikra vándorol át, s mivel helyet nem változtat, a kép szimmetriájában marad. Az uralkodó elbeszélő filmtípus védelmezői ezt a modellt alkalmazták fel, amikor a folyamatos vágás módszerét magyarázták. Ha a rendező egy totálkép után közelképet vág be, írja például Reisz és Gavin Millar, akkor „pszichológiailag pontosan” követi a részletek megfigyelésének folyamatát.³⁶ Sőt, e szemlélet elmélet szerint a láthatatlan megfigyelő, akit a felvevőgép helyettesít meg, azonosítható a narrátorral is. Pudovkin elképzelése az objektív a rendező szeme, és a vágás a filmkészítő érzéki attitűdjét fejezi ki. A későbbi elméleti írásokban magát a felvevőgépet tüntették fel mesélőként, amely egyben azt is jelenti, milyen „nézőpontból” figyelni az elbeszélő a cselekményt. Így úgy tűnt, a láthatatlan tekintet modellje a klasszikus filmel-

ben szinte minden kérdést megválaszolt, beleértve a tér, a szerzőség, a nézőpont és a narráció problémáját is.

Az elmélet hiányosságait továbbra sem szüntették meg, legfeljebb eltakarták. Pudovkin úgy gondolta, hogy ha a láthatatlan megfigyelő észlelése szerint készítik a filmet, a stílust a közvetlen tapasztalat határozza meg. Így a beállítás tükrözi az észlelés első pillanatait, a tárgyról nyers adatokat kapunk; a vágás pedig annak a pszichológiai folyamatnak felel meg, amely során figyelmünk egyik tárgyról a másikra vándorol. Ezáltal nemcsak azt követjük nyomon, ahogyan a láthatatlan megfigyelő észleli, hanem azt is, ahogyan értelmezi környezetét. A gyakorlatban azonban a kameramunka és a vágás gyakran próbára teszi a láthatatlan szemlélődő képességeit. Az alsó vagy a felső beállítás sem teremt igazán valószerű nézőpontokat, de ha az egyik színhely után bevágnak egy másikat, akkor már nehezen bizonyíthatjuk, hogy a felvevőgép hüen ábrázolja az észlelés folyamatát. Következésképpen az elméletírók ragaszkodtak a pudovkini megfogalmazáshoz, miszerint itt „egy ideálisan mozgó nézőről” van szó. Ivor Montagu felfogásában a film a nézőt „eszményi megfigyelővé” varázsolja, és így „minden olyan dolgot észrevehet, amelynek a megfigyelésére nem lenne képes a valóságban”³⁷. Az egyik hollywoodi alkotó szerint a felvevőgép olyan szemlélő, „ami egy tárgyat vagy jelenséget minden oldalról, szögből és távolságból lát”³⁸. Így vált a láthatatlan tekintet olyan fogalomká, amelyet a mindenütt jelenvalóság természetfölötti képességével ruháztak fel. Ez a gondolat azonban új kérdéseket rejtett magában. Ha a láthatatlan tanú nemcsak a nézőt, hanem mindenekelőtt a rendező alkotói tudatát is hivatott megjeleníteni, akkor a filmkészítő mindenütt jelenvalóságának bármiféle felesleges eltúlzása érvénytelenítheti a film stílusa és a valódi tapasztalat (tehát a beállítás mint látvány, a vágás mint a figyelem irányváltozása) közötti analógiát. Ennélfogva egyes gondolkodók a kérdést illetően megszorítást javasoltak: bár a felvevőgép eljuthat bárhová, jobb ha nem teszi. Az „eszményi néző – mondja Ivor Montagu – a lehetőségek szerint a legtökéletesebben elhelyezkedő néző kell legyen”³⁹. Végül a legtöbb klasszikus elméletíró véleménye megegyezett abban, hogy a film alkalmazhat mindentudó narrátort, de ezt csak korlátozottan hozza a néző tudomására. A láthatatlan megfigyelő így vált a perspektivikus festmény elképzelt szemlélőjének vagy a Lubbock-féle festői regény háttérbe szorított elbeszélői tudatának filmi megfelelőjévé.

Mint ahogyan ezekből a leírásokból is kiderült, az első filmelméletekben határozottan túlértékelték a vágás (mind a szovjet, mind a hollywoodi változat) szerepét. Pudovkin és követői a láthatatlan megfigyelő modelljét szembeállították a távolságtartó, visszafogott, színpadias eljárással, amely megfosztja a nézőt attól a szédítő élménytől, hogy átadja magát a mindennapi élet forgatagának. Végül azonban az elmélet premisszáit annyi mindennel kiegészítették, hogy az helyet adhatott más filmkészítési eljárásoknak is. A kameramozgás olyan szintre fejlődött, hogy a test mozgékonyaságához vált hasonlóvá: a panorámázás vagy a gép megdöntése a fej elfordításának, a kocsizás pedig az előre vagy hátrafelé haladó mozgásnak felelt meg. Bazin varázslatos ügyességgel érzékeltette, hogy még a mozdulatlan hosszú beállítás – Pudovkin „színpadias” mozijának prototípusa – is képes a színhelyen álló szemlélődő teljes látómezőjének bemutatására. Bazin nagyra értékelte a klasszikus montázst, amely az ember figyelmének irányváltozásait utánozza, s hozzátette, hogy mindez rendszerint a választás a priori mezőjében történik. És mivel egy esemény folyamatosságában létezik, a vágást alkalmazó rendező megfosztja a nézőt azoktól a perceptuális választási lehetőségektől, amelyekkel a színhelyen szemlélődve rendelkezne. A hosszú beállítás és a mélységélesség ezzel szemben úgy ad módot a mentális szelektáló képesség gyakorlására, mintha a néző maga is a helyszínen lenne.⁴⁰ De bármilyen eljárást részesítettek is más elméletírók vagy kritikusok előnyben, a láthatatlan megfigyelő antropomorf premisszája megkérdőjelezhetetlen.

Nem sokáig kell azonban keresnünk a láthatatlan tekintet elméletének empirikus tévedését. Hiszen kizárja mindazokat a stilizáló eljárásokat, amelyek összeegyeztethetetlenek az optikai folyamattal (pl. takarás, elsötétedés, negatív felvétel, „lehetetlen” kameraállások és -mozgások). A folyamatos vágást tekinti a valóságos észleléshez legközelebb álló ábrázolásmódnak, de közben megfélekedezik arról, hogy még egy hagyományos filmben is felfedezhetünk néha olyan kameramozgásokat, amelyek semmiképp sem hasonlíthatók a nézői figyelem irányváltozásaihoz. Ez a modell csak bizonyos esetekben, „elemi” szinten használható: segítségével egy vágás vagy egy kép értelmezhető, nem pedig egész képsorok vagy filmek. Ráadásul óriási törekeket okozhat a film stílusában is.

Nézzünk meg közelebbről egy jellegzetes példát. A filmkritikában már közhelyszámba megy, hogy Iasujiro Ozu filmjeiben

1.1. Lady Windermere legyezője

1.2. Lady Windermere legyezője

szívesen fényképezett alsó kameraállásból, és ez a láthatatlan japán szemtanú nézőpontjának felel meg: az objektív a földön ülő vendég tekintetévé válik. A modell azonban itt nem állja meg a helyét, olyannyira, hogy szinte abszurdnak tűnik. Hiszen Ozu ebből a magasságból fényképez mindenhol: a színházakban, a gyárakban ugyanúgy, mint a lakásokban vagy az utakon kigyózó autósorokat pásztázva. Miért kellene a szemlélőnek az utcán vagy a hivatali folyosón kuporognia? Ebből is láthatjuk, hogy az olyan elbeszéléselemlelet, amely a láthatatlan megfigyelőből indul ki, eltorzíthatja mindazt, aminek értelmezésére törekszik. Ozu fellevevőgépe nem áll állandóan egy magasságban. A lencse tengelye a fényképezett tárgyat általában középen vagy kissé lentebb keresztjezi. Ha a tárgy három méter magas, a kamera valószínűleg másfél méternyire van a földtől. De ha a tárgy egy asztal vagy egy felhőkarcoló, a kamerát néhány centiméter, de akár több méter magasan is elhelyezhetik. Miközben a kritikusok a láthatatlan tekintet után kutattak, megfélekeztek egy egyszerű kompozíciós törvényről: az ülő személy magassága csak egy a sok helyzet közül, ahol Ozu a kameráját beállíthatta. A láthatatlan szemlélő modellje kísértésbe viszi a kritikust, hogy olyan kényelmes banalitásokat fogadjon el, amelyek semmiképp nem alkalmasak az adott filmre vonatkozó jellegzetességek értelmezésére.

A modellel azonban szembehelyezhető néhány lényegibb elméleti nehézség. Még ha eltekintünk az ellentmondásoktól, amelyek „a lehetőségek szerint legtökéletesebben elhelyezkedő néző” fogalmában rejlenek, akkor is el kell ismernünk, hogy a jelenségek észlelésének analógiája, egyfajta „természetesség” erőltetésével, a film stílusának rovására mehet. A kamera és a mikrofon emberi jelleget öltenek, és úgy helyezik el őket, mint ahogyan a személy áll egy valódi jelenség előtt. A képzeletbeli megfigyelő előtt a történet eseményeinek objektív világa szubjektívvá válik. Pedig a lefilmezendő esemény beállítása nem kevésbé része a játékfilm elkészítésének, mint a kamera elhelyezése vagy a vágás. A képzeletbeli tekintet elmélete megfélekezik arról, hogy a filmművészetben a fikciós elbeszélés nem egy már előzőleg létező esemény megformálásával kezdődik, hanem a kiindulási alapul szolgáló cselekmény megszerkesztésével. Käthe Hamburger ezt így fogalmazta meg: „Amíg a konkrét valóság azért létezik, mert létezik, addig a kitalált valóságot elbeszélője teremti meg.”⁴¹

Az 1.1. képen egy meglehetősen közönséges beállítást láthatunk. Nemcsak a fellevevő gép elhelyezéséből következtethetünk



egyértelműen arra, hogy a csoport tagjai beszélgetnek, s a szereplőket a meggyőző látvány kedvéért helyezték így el. Egy néhány emberből álló csoport tagjai maguktól is így rendeződnének el; a tökéletes láthatóság érdekében ékalakban – néhányukat szemből, másokat 45°-kal elfordulva – látnánk, ügyes térkihasználással, hogy tekintetüket és arckifejezésüket nehézség nélkül megfigyelhessük. (Ez a kompozíció valójában a perspektivikus festmény és színház hagyományaiból több dolgot is alkalmaz; a fejek vízszintesen, az alakok a háttérbe futó vonalak mentén helyezkednek el, és kissé a kép belseje felé fordulnak.) Aztán a felvétel következő perceiben más nők is a központi alak köré gyűlnek, de bárhol is állapodnak meg, ők még mindig látjuk. (1.2.) A láthatatlan megfigyelő modelljét teljes egészében a térre vonatkoztatták, mégsem tudjuk vele megmagyarázni, hogyan alakult a jelenet úgy, hogy a legteljesebb láthatóságot nyújtotta. Valójában amikor egy másik nő lép be a képbe, és eltakarja előlünk a központi alakot (1.3.), a felvétel lezárul; időtartamát a kitűzött cél elérése határozta meg. A játékfilmben nemcsak a kamerát helyezik el a néző számára a lehető legkedvezőbben, hanem a *mise en scène* térbeli és időbeli kialakítását is ahhoz szabják. Nem arról van szó, hogy a kamera kiválasztja a legkötelesebb pontot, ahonnan megragadhat egy tőle függetlenül létező eseményt; az alakokat, a világítást, a díszleteket, a ruhákat eleve úgy hangolják össze, hogy csak az adott, jó kilátást nyújtó pontokról válhassanak láthatóvá. Ebből levonhatunk egy olyan következtetést, amelyre gyakran vissza fogunk térni: minden filmezési eljárás, beleértve még a „filmezendő eseményeket is”, a narrációt szolgálva működik, és a történet világát bizonyos hatások elérése érdekében teremti meg.

Erre azt válaszolhatná egy klasszikus filmteoretikus, hogy mi szándékosan figyelmen kívül hagyjuk a *mise en scène* ügyes fogásait, és azt hisszük, a felvevőgép és a montázs állandó, függetlenül létező világot követ nyomon. Ezzel a fenntartással egyet is érthetünk: az a benyomás, miszerint a láthatatlan megfigyelő autonóm világgal áll szemben, valójában a film felépítéséből ered. A láthatatlan néző a film stílusának nem az *alapja*, hanem csak egy *eleme*. A néző mindenütt jelenvalósága, az észlelés valószínűsége és maga az érzés, hogy a lefilmezett világot beavatkozás nélkül is megismerhetnénk, mind formai hatás. Mint a regényíró vezérlő tudata vagy a festmény képzeletbeli szemlélője, a láthatatlan tekintet is eszményként, kizárólag a narráció szolgálatában létezik.



Története során a láthatatlan néző modellje fontos feladatokat teljesített. Megteremtette a filmelméletben a narratív ábrázolás elemzésének azokat az alapjait, amelyek sok hasonlóságot mutatnak a perspektivikus látvány tulajdonságait leíró posztreneszánsz elképzelésekkel. Ezenfelül, még ha akaratlanul is, de rámutatott a klasszikus narratív filmkészítés kimagasló hősére: a felvevőgépre, az eszményi szemtanúra. De az elmélet pontatlan és hiányos filmelemzésekhez is vezetett, és elfedte előlünk a különféle filmművészeti stílusok sajátosságait. Kizárólag a kamera-szem analógiájára helyezte a hangsúlyt, és minimálisra csökkentette más filmtechnikák narrációs szerepét. Összességében: a láthatatlan néző modelljéből hiányzik a következetesség, a szabadság és a megkülönböztetés.

Eisenstein: Az elbeszélés mint perspektivikus ábrázolás

1934-ben Szergej Eisenstein és Lev Kulesov hozzáálltak egy olyan próbaterem megtervezéséhez, amelyben majdan filmszínészeket képeznek.⁴² Maga az épület paradoxon volt, hiszen olyan színház akart lenni, amely túllép a színművészet örökségén. Középen állt a főszínpad, oldalainál pedig két másik. A középső forgószínpad volt. A közönség egy korongalakú nézőtérre he-

lyezkedett el, amely szintén forgott, hogy a kellő pillanatban a szín felé fordíthassa őket. A falak elmozdíthatók voltak, hogy szükség esetén a külső táj képe feltáruharsson. Egy híd vezetett a főszínpadról a nézőtérre, így a színészek „közelképben” is játszhattak. Még egy futószalagot is felszereltek, amelyen a színész helyben futhatott vagy „elsvenkelhetett” a nézők előtt. Röviden, ez a „filmesített” próbaterem rendelkezett a hagyományos színpad összes perspektivikus törvényével, de tervezői a kortárs filmzési szokások ismeretében módosítottak rajta. Eizenstein az Állami Filmintézetben, a rendezőosztályban is végzett hasonló kísérleteket. Egyszer hagyományos színházban készült egy darabot színre vinni, igen bonyolult színpadi gépezeteket tervezett, pedig a kívánt hatásokat a moziban sokkal egyszerűbben elérhette volna.⁴³

Mindezekből láthatjuk, hogy Eizenstein alkotásaiban a mimetikus hagyományokat követte. Annak ellenére, hogy alkalmanként a nyelvészetből vett analógiákat használt (filmszintaxis), mindvégig elkötelezett maradt ahhoz az állásponthoz, hogy a film a néző számára megszerkesztett látvány. De aprólékosan kimunkált színpadi módszerei azt sugallják, a mimetikus elképzeléseket is a végtelenségig túlozta. Színházi ember volt, és olyan korszakban tanulta a mesterséget, amikor a rendezők új módon kezdték látni a színpadot. Tanárai, mindenekelőtt Mejerhold, újragondolták az előszínpadi keret szerepét, a tér egységét és a közönség elhelyezkedését. Eizenstein, Mejerholdhoz és Brechthez hasonlóan, új utakra indult, hogy a színpadot egy mindentudó, mindenütt jelenlévő elbeszélés eszközévé tegye. Ezáltal rációfolt az arisztotelészi gondolatra, miszerint a színház megváltoztathatatlanul szűk teret biztosít az alkotói szabadságnak.

Eizenstein elméletének „expresszionizmusa” abban állt, hogy az elbeszélést olyan folyamatként értelmezte, amely a történet lényegi, érzelmi oldalát hozza felszínre. Egész életében ragaszkodott ahhoz, hogy az ábrázolás nem egy leszűkített, egyszerű leírás, hanem a leírt tárgy érzelmvilágának és horderejének fel-fokozása.

Munkássága kezdetén Eizenstein félretette a dráma irodalmi aspektusait, és a színi előadást a mozgás expresszivitására alapozta. Elképzeléseit nagyban befolyásolta Mejerhold, a szovjet kísérleti színház „különködése”, a mozgás reflexközpontú elméletei és Rudolf Bode „expresszív gimnasztikája”. Színészeit arra tanította, hogy az érzelmi állapotokat pusztá fizikai reakciókkal

fejezzék ki. Egy korai tanulmányában, amelyet Szergej Tretyakovval közösen írtak, kifejtette, hogy még a beszéd is a test egy fajta „gesztusa”.⁴⁴ A „realisztikus” színház a mozgás kifejező erejének eltompítása és ellaposítása – állították. Eizenstein a maximális expresszivitásért szállt síkra még akkor is, ha az túl szűk lizálnak tűnt:

Amikor azt mondd: „De hiszen ketten vannak” – a ketten kinyújtott ujjaidon is mutatod. Mennyire megerősítené az a mondat meggyőző erejét, a hangletjtés kifejező erejét, ha már az első szavaknál testeddel egy hátráló mozdulatot tennél, közben felemelnéd a könyöködet, aztán egy erőteljes mozdulattal a felsőtested és a kettest mutató kezéd előre lendítenéd. Végül a csuklód akkora erővel fékeznéd le, hogy megremegne (úgy lengene, mint a metronóm ingája). Az első pillanatban tehát egy heves lökést imitálsz, a másodikban a maximális erőfelfejtés organikusan [egy szó kimarad] mozdulatot. Ezt jelenti a mozgás kifejező ereje, és ezáltal nem az ábrázolásmód pontossága fejt ki hatását, hanem a gesztusok erőteljes intenzitása, amely egy általánosan megrázó élmény kiváltását segíti elő.”⁴⁵

Ezért értékelte olyan nagyra 1922 táján Eizenstein a moziról szóló értekezéseiben az amerikai komédiákat, detektívtörténeteket és kalandfilmeket – na meg az olyan kifejezően előadó sztárokat mint Hart, Pickford, Fairbanks, Arbuckle és mindenekelőtt Chaplin.⁴⁶ Ezek a gondolatok egész életében foglalkoztatták. Fontosságukat bizonyítja még az az 1939-es május elsejei felvonuláskészült fénykép is, amelyen Eizensteint láthatjuk egy feldíszített kocsin, három óriási nyitott könyvvel: ez szimbolizálta épp akkor készülő művének, a *Filmrendezésnek* alkotását. Az előtte lévő kötetben a következő fejezetcímet olvashatjuk: „A mozgás kifejezőereje.”

Az expresszivitás célja, ahogyan Eizenstein és Tretyakov megvették, a „meggyőzés”. Eizenstein életművén korának agitprop színháza is nyomot hagyott: az ábrázolásmódot egész munkásságán át egyfajta szerszámmak tekintette; olyan segédeszköznek, amely meghatározott módon képes a nézőt befolyásolni. A kifejező színpadi mozgás olyan előre kiszámítható pszichikai hatások sokat vált ki, hogy magát a nézőt is az észlelt mozdulatok utánozására készíti. „A néző kevésbé erőteljesen, de reflexszerűen

megismétli a színész mozgulatainak egész rendszerét: a kifejtett mozgás eredményeképpen a néző izomzata kezdetben megfeszül, majd a kívánt érzelmi állapot elérésével fokozatosan kienged.”⁴⁷ Így a színjátszás valódi munkává válik, az anyag – a néző – megmunkálásává.

Az expresszivitás hamarosan az „attrakció” alapja lett. Ezzel a fogalommal azokat a színpadi effektusokat jelölték, amelyek a néző észlelésére áramütésszerűen hatottak. Az attrakciót a befolyás mértékének egységeként értelmezték, és erősségét aszerint határozták meg, mennyiben járult hozzá a néző észlelési és érzelmi sokkolásához.⁴⁸ Az attrakciók – nemcsak a színész mozgulatai, hanem a díszlet, a fény- és hanghatások stb. – hatékony egészé formálásából alakították ki a „montázst”; a sokkok pontosan kiszámított egymáshoz kapcsolása vezette a nézőt a megfelelő ideológiai következtetés levonásához. Eizenstein „attrakciós montázsának” elmélete néhány vonatkozásában olyan gondolatoknak volt még absztraktabb átdolgozása, amelyek az 1922-es FEKSZ (Excentrikus Színészek Gyára) manifesztumban tűntek fel először. De az Eizenstein-féle változat egy részleteiben is kidolgozott filmelmélet alapjául szolgált. Hiszen a mozi, ezt gyakran hangoztatta, a színház modern meghosszabbítása.⁴⁹ A filmben szintén fellelhető attrakciók úgy működnek, mint a nézői reakciót kiváltó ingerek. Ezek egymáshoz kapcsolása, a montázs, a film esetében egyszerűen a filmszalag egyik darabjának a másikhoz való ragasztását jelenti. Ha az attrakciós montázst megfelelően szervezzük meg, akkor közvetlenül a néző idegrendszerére fog hatni; a feltétlen reflexeket a történet bizonyos elemeihez kapcsolja, és így új feltételes reflexeket alakít ki. Ez utóbbiak a filmnek épp azokhoz a részeihez kötődnek, amelyeknek a bevéssére a rendező törekszik. Akár a színházban: a kívánt hatás egyszerre érinti az észlelést, az érzelmeket és a gondolkodást.

Eizenstein 1920-as írásai arról tanúskodnak, hogy érdeklődésének középpontjában akkoriban a mozi állt, közelebbről pedig az, hogy milyen új megvilágításba helyezi a filmművészet a stílus kérdését. Kétségtelenül nagy hatással voltak rá a hazája gondolkodói között akkoriban felélénkülő pszichológiai és filozófiai viták. Ezt tanúsítja egy 1929-es írása is. Megkísérelte a forgatás és a vágás munkálatait „dialektikus” megközelítésből megvizsgálni, és leírta, hogy a képi kompozíció és egyéb vizuális összetevők ütköztetése a beállítások között is „robbanásszerű” konfliktusokat hozhat létre. Még ugyanebben az évben azt indítványozta, hogy

a filmrendezők a montázsdarabokban ne csak a domináns elem, hanem az ott fellelhető összes ingerforrás irányítására törekedjenek, s így az „alaphang” és a „felhangok” ellenőrzése egy gazdagabb észlelési hatásmechanizmus kialakításához vezethet. 1932 körül az *Amerikai tragédián* dolgozott, s a főhős tudatáramainak ábrázolása volt a célja. Ezekben az években munkáiban bizonyos elbeszélői megoldások alkalmazása figyelhető meg. Az *Amerikai tragédiában* „a belső küzdelem minden apró rezdülésének ábrázolása” volt a törekvése.⁵⁰ Eizenstein felfogása szerint a stílus dialektikája „teljes mértékben analóg az emberi, pszichológiai kifejezés móddal”⁵¹. A montázs a néző „pszichikai-fiziológiai komplexumán” fejt ki hatását, hogy az attrakciók megszervezésével egy előre meghatározott hatásmechanizmust teremtsen.⁵² Bár Eizenstein elképzelései a mentális folyamatokról, úgy tűnik, 1930 táján jelentősen megváltoztak, az emberi kifejezőerő és a néző befolyásolása központi fogalmak maradtak elgondolásaiban.

Mivel Eizenstein a stílus kérdéseire helyezte a hangsúlyt, kevés figyelmet szentelt a cselekmény építésére. Sőt, időnként kifejezetten türelmetlenné tette, ha a történetelbeszelés hagyományos formái korlátozták agitációs célkitűzéseinek megvalósításában. Műveiből is kiderül, hogy számára a filmi elbeszelés a történet cselekményének expresszív ábrázolását jelentette. Egyes írásaiban felvázolta a láthatatlan megfigyelő helyzetéből adódó számtalan nehézséget. Mivel szerinte a nézők reakciója számított a legfontosabbnak, elutasította Pudovkinnak azt a gondolatát, hogy a filmezendő eseményekbe nem kell beavatkozni, az érintetlen valóságot kell a filmen rögzíteni, és azt majd a vágás során módosítani. Ehelyett úgy tartotta, a filmezendő esemény – az expresszív mozgás vagy az attrakció formájában – már eleve tartalmazza a tézis fokozott kifejezőerővel való ábrázolását. Az ideológiai üzenet átadásának megformálása a beállítás megszervezésével kezdődik el. Ebből következik, hogy a felvevőgép nem a néző meghatalmazott követe. Inkább eszköz, amely a filmezendő valóság átformálását szolgálja, a cél pedig a maximális hatás elérése. A vágás sem a láthatatlan néző figyelmét utánozza. Mivel ez a montázs-szervezés legkézzelfoghatóbb szakasza, gyakran a valóságellenesség ellenében, a befolyásolás érdekében kell végrehajtani. Talán a legtermékenyebb az a feltevés, hogy a történet cselekménye nem a filmben, hanem a néző fejében játszódik; olyan szerkezeté válik, amelyet a befogadó helyez el az ingeralakzatokon. Eizenstein itt olyan sztereotíp gondolatársításokat

idéz, mint ahogyan gyilkosságra következtetünk a kés, a vércseppek látványából; és felveti annak a lehetőségét, hogy más aszociációkkal egészen új típusú „történeteket” lehetne megszerkeszteni (Marx *Tőkéje*, Joyce *Ulyssese*).

Eisenstein 1932 és 1947 közötti feljegyzései, tanulmányai és előadásai bizonyítják, hogy a mimetikus elméletnek ezt a változatát ismerte el magáénak leginkább, mivel eszerint a nézőre tett hatás kevésbé kapcsolódik egy elméleti tézishoz, mint a magában a narratív folyamatban való elmélyedéshez. Munkáiban azt szemlélteti, ahogyan az érzelmi tartalom kibomlása a mű egészének alapjává válik – minden részfolyamatra kiterjed, a beállítás megrendezésétől a vágásig. Különbő eljárásokat határoz meg, amelyek mind a mű érzelmi lényegének kinyilvánítását teszik még finomabbá. A *mise en scène* rávetíti az érzelmi esszenciát a színészi játék és a színtér összes motívumára. A díszlet vagy az előadásmód valóságossága okozta törések csak addig engedhetők meg, amíg az alapvető érzelmi pont felerősítését szolgálják. A *mise en scène*-en belül az ember a központ, és Eisenstein inkább *mise en jeu*-ről (a színész mindent átfogó jellemábrázolása) és *mise en geste*-ről (az előadásmód kijelölt fizikai megnyilvánulásai, az egyedi expresszív mozdulatok) beszél. A színészi játék mindkét aspektusa tovább erősítheti a mű érzelmi súlyát. A montázs beállításokká alakítja a színpadias *mise en scène*-t, és teljes szabadságot élvez abban, hogy érzelmileg felerősíti vagy „meghamisítja” a filmezendő eseményeket az expresszív ráhatás érdekében. Végezetül Eisenstein *mise en cadre*-nak nevezi azt a módszert, amikor a mű minden jelenetét keretes kompozícióba illesztve formálja meg.⁵³

Eisenstein elmélete szerint egy színdarab vagy egy film nézése közben olyan érzésünk támad, mintha egy „korábbi” történet előadását látnánk. Munkássága korai és késői szakaszában művei egyaránt nyíltan megmutatkozó narrációt előfeltételeznek – nem nyelvi vagy irodalmi eredetű, hanem egy láthatatlan ceremóniamestert, aki éppen úgy rendezte meg azt a jelenetet, épp azokat a kameraállásokat választotta ki, a képeket épp olyan módon vágta össze. Eisenstein úgy képzelte el a filmkészítést, hogy a rendező kéznyoma mindenben rajtamarad, a néző folyamatosan tudatában van az alkotóerő megnyilvánulásainak. Elmagyarázza, hogy ha az egyik hőst úgy kellene megjelenítenie, amint a magasból lezuhan, mi mindent tenne meg azért, hogy a jelenetet a legkifejezőbben ábrázolja. A talaj, amelyre a test esik, lejtős len-

ne, az épületek rézsútosan állnának, hogy „a néző a tekintét az alakra szegezze”, a kosztümök összeállításánál egymástól erősen elütő színeket választana, ezzel is a kompozíció bizonyos elemei hangsúlyozná.⁵⁴ Csak azt nem tette hozzá, hogy az ilyen rögzítésen aprólékos ábrázolásmód ha rejtetten is, de félreérthetetlenül a film készítőjét emeli ki. Az általa használt kulcsfogalmak magukban hordozzák az alkotói beavatkozás fontosságának tényét; és nemcsak a „montázs”, mint a részek kreatív összeillesztése, hanem a visszatérő *mise* előtag, amely tudunkra adja a színészi előadást, a díszleteket, a szerkezetet – mind-mind egy kivételes intelligenciájú egyén *formálja meg*. Miközben Eisenstein arra törekedett, hogy a mű érzelmi esszenciáját mindenben kifejezésre juttassa, az egész ábrázolásmódot átformálta attól függetlenül, ahogyan a narrátor a mű érzelmi tartalmát interpretálja – hasonlóan a színdarab különféle értelmezéseihez, amelyek a rendezői felfogásokat tükrözik. Sőt egy alkalommal Eisenstein azonos is gondolkodott, hogy az elbeszélő személyét is megjelenítse a vásznon. Az *MMM* számára készült forgatókönyvben idézte fel ezt a jelenetet (1932–33): a cselekvés szála úgy összegabalyodik, hogy a felvevőgép meghátrál, a csempézett padló egy óriás sakktáblává változik, és míg a szereplők csendben várakoznak, a forgatókönyvíró és a rendezőt látjuk, amint idegességükben hajukat tépve a kérdés megoldásán fáradoznak.⁵⁵

Eisenstein soha, még munkásságának késői szakaszában sem dolgozott ki elbeszéléselméletet. Ötleteit is elsősorban saját filmalkotói gyakorlatához igazította: néhol szedett-vedettnek tűnnek, néhol túl egyedinek, néhol pedig teljesen használhatatlannak. Elgondolásainak korlátai általában a mimetikus pozíció hátrányaihoz származnak – túl nagy hangsúlyt fektet a látványra és elhanyagolja a gondolkodást, a hatások elemzésénél pedig elaprózza a folyamatokat. De Eisenstein kitűnő filmrendező volt; olyan korban alkotott, amely nem úgy tette fel a narráció kérdését, ahogyan mi tennénk fel ma – nevezetesen nem állította szembe a láthatatlan tekintet elméletével. Annak hangsúlyozása, hogy a filmezendő esemény már az elbeszélés része, a különféle eljárások lehetősége szerinti egyenértékű kezelésének igyekezete, azon feltételezés, hogy a néző az ingerekből állítja össze a történetet – mindezek olyan gondolatok, amelyek elengedhetetlenek egy megfelelő elbeszéléselmélet kialakításához, így lesz alkalmunk visszatérni rájuk a könyv további részében.

2. fejezet

DIEGETIKUS ELBESZÉLÉSELMÉLETEK

H

a Arisztotelészé az érdem, hogy megalapította a narratív ábrázolás mimetikus hagyományát, akkor Platónat tekinthetjük az első olyan

gondolkodónak, aki az elbeszélést alapvetően nyelvi tevékenységként vizsgálta. Az *Állam* 3. könyvében a történetelbeszelés két fő fajtáját különbözteti meg. Létezik az egyszerű vagy tiszta elbeszelés (*haplē diēgēsis*), amelyben „maga a költő beszél, és meg sem kísérli képzeletünket abba az irányba terelni, mintha másvalaki beszélne, mint ő”¹. Erre a lírai műalkotást hozza fel példának. Szemben áll ezzel az utánzó elbeszelés (*mimēsis*), mindenekelőtt a dráma. A költő hősein keresztül szólal meg, „valaki másnak a szerepében”². A *diegēsis* kifejezést Étienne Souriau alkalmazta újra 1953-ban, a film „elbeszélt történetének” leírására; azóta az irodalomelméletben is gyakorta használt fogalom.³ A „diegézisen” a történet fiktív világát értjük. Ha az elbeszelés elméleteinek egyik hagyományát „diegetikusnak” nevezzük, akkor elfogadjuk azt a nyelvészeti koncepciót, amelyre a platóni gondolatmenet is épül. Szerinte ugyanis a tiszta elbeszelés és a színpadi utánzás is feltételezi a költői hang elsődlegességét, míg a drámában az író egyszerűen másokat beszéltet.

Az elbeszéléselemletek diegetikus hagyományának alakulását nyomon követhetnénk a reneszánsz korában is, de igazi jelentőségre csak századunkban tettek szert, ezért erre az időszakra térek ki részletesebben. Azokban az években, amikor az angol és az amerikai kritikusok, pl. Lubbock, az elbeszélés mimetikus elméletein dolgoztak, az orosz formalisták az irodalmat mindenekelőtt a nyelv felől közelítették meg. Úgy vélték, az írók a verbális szabályok átformálásával jelentős hatásokat érhetnek el. Az 1920-as években és az 1930-as évek elején Mihail Bahtyin arról írt, hogy az irodalmi szöveg a beszédfajták történelmi kortól függően változó keverékét képezi. A regény Bahtyin felfogásában nem látvány, amely a James-féle távlati vonalak mentén szerveződik, hanem a különféle rétegnyelvek és az írott nyelv polifóniája, sőt kakofóniája: hangok montázsa. Ezzel egyidőben Jan Mukařovský az irodalomnak, a drámának, az építészetnek és a filmnek is „szintaktikai” és „szemantikai” jelleget tulajdonított. Végül pedig Brecht „színházat irodalmasító” törekvéseit – az epizodikus szerkesztést, az eseményeket kommentáló narrátort és a közbeiktatott feliratokat – is tekinthetjük olyan eszköznek, amely kiemeli az arisztotelészi színházi aspektus által elhomályosított diegetikus aspektust.

A diegetikus elméletekben végbement legszembetűnőbb fejlődés az európai strukturalizmus viszontagságos történetéhez kötődik. Eszerint két fő korszakot különíthetünk el. Először 1960 körül Roland Barthes Saussure kutatásaira alapozva kidolgozta saját elméletét, miszerint a nyelvészet egy általánosabb jel tudomány – a szemiológia alapja lehet. Barthes megkísérelte a Saussure-féle jelentéselméletet alkalmazni olyan nyelvi rendszerekre, mint a divat és a reklám. Ezután kezdték a különböző kulturális jelenségeket szemiotikailag tanulmányozni (ilyen kutatásokat napjainkban is végeznek). Azok a médiumok, amelyek addig úgy tűntek, csak a mimetikus feltevések segítségével elemezhetők, egyszeriben a verbális nyelv analógiájaként estek vizsgálat alá. A szemiológusok a festészetről és a színházról mint nyelvi rendszerekről írtak. Egyes kutatók elméleteiben a nyelv vált a legtokéletesebb rendszerré, az összes többit ez alapján modellezték. „Egyáltalán nem biztos – írja Barthes *A szemiológia elemei* című tanulmány első lapján –, hogy korunk társadalmi életében az emberi nyelven kívül is léteznek bizonyos szélességű jelrendszerek.”⁴ Hasonló felismerésre jutott egy másik írásában, a korszak legjelentékenyebb narráció-vizsgálatában, *Az elbeszélés struktu-*

rális elemzése című művében. Itt azt fejt ki, hogy minden elbeszélés nyelvi kódokon alapszik.⁵

Ugyanebben az 1966-ban készült tanulmányban rámutat egy olyan átmeneti jelenségre, amelyet „második szemiológiának” nevezhetnénk. A narratív struktúrájának erős Saussure-hatást mutató elemzése után Barthes áttér egy olyan vizsgálati módra, amelynek alapján az elbeszélést a feladónak a címzetthez továbbított üzeneteként értelmezi. Ez a tanulmány is azt a strukturalizmusban bekövetkezett váltást példázza, miszerint a hangsúly a jelölés tanulmányozásáról (ide tartozik elsősorban a denotáció és a konnotáció kérdésköre) a kijelentéstétel (tehát mindenekelőtt a nyelvben kifejezésre jutó szubjektivitás) problémájára tevődött át. A statikus, rendszerező strukturalista elemzés helyére egy új vizsgálati módszer került, amely nagyobb jelentőséget tulajdonított a nyelvi tevékenység folyamatának, sőt játékának. A kijelentéstétel szemiotikai elemzése nyilvánvalóan nem azt helyezte középpontba, amit az angol és amerikai nyelvészek pragmatikának neveznek – bár felületesen érintette a *deixis* kérdését, tehát azokat a nyelvtani kategóriákat, amelyek a kijelentő személyét, a kijelentés helyét, idejét vagy a társadalmi környezetet kódolják. Sok szemiotikus nem merített az angol-amerikai nyelvtudomány legfőbb újdonságából sem, Chomsky transzformációs grammatikájából. A nyelvi és nem nyelvi médiumok beszélő alanyáról szóló koncepciók ehelyett két másik forrásból táplálkoztak: egyrészt Émile Benveniste nyelvész néhány tanulmányából, másrészt a freudi és a Jacques Lacan-féle pszichoanalízis elméleteiből. Barthes 1966-os tanulmánya például Benveniste és Lacan gondolatait idézi, és segítségükkel támasztja alá azt az elemzést, amelyben James Bond *Goldfinger*ből származó egyik beszédének „személyes” jegyeit mutatja ki.⁶

De hogyan befolyásolta ez a hagyomány a filmelméletek alakulását? Elsőként az orosz formalisták dolgozták ki részletesen a film és a nyelv közötti hasonlóságokat. Elkülönítették a film „költői” használatát, amelyet a nyelvnek a verbális szövegekben fellelhető „irodalmi” használatával állítottak párhuzamba. Jurij Tinyanov a beállítást a verssorhoz hasonlította, továbbá a költői jelző, a hasonlat, a metafora és más költői eszközök filmi megfelelőit kutatta.⁷ Borisz Eichenbaum szerint a film úgy viszonyul a fényképezéshez, mint ahogyan a költői nyelv a köznyelvhez. Úgy gondolta, a filmművészet sok tekintetben nyelvi alapokon nyugszik, de főképpen a „belső beszéd” jellege miatt. A film

stiliztikája ebből kifolyólag a film szintaxisán, azaz a beállítások láncolatából létrehozott „szókapcsolatokon” és „mondatokon” alapszik.⁸ Ezeket az akkoriban igen divatos analógiákat használta fel írásaiban Eizenstein, Vertov, Kulesov és Pudovkin.

A formalisták azonban meglehetősen rugalmasan kezelték a film és a nyelv rendszereinek összehasonlítását. Ennek részben az volt az oka, hogy irodalomkritikájukban (amelyet úgy hirdettek meg, mint visszatérést a nyelv anyagának tanulmányozásához) nem végeztek az elbeszélésről szigorú nyelvészeti elemzést. Vizsgálták a verstant, egyes szintaktikai eszközöket (pl. a párhuzamot) és bizonyos szemantikai hatáselemeket (pl. a metaforát), de nem állítottak fel egy használható modellt a megfelelő nyelvészeti kategóriákból. A francia strukturalizmus és szemiológia létrejöttéig nem létezett olyan kritikai irányzat, amely a filmelemzésben alkalmazható nyelvészeti elméleteket rendszerbe foglalta volna. Ebben a fejezetben Colin MacCabe „a klasszikus realista szövegről” szóló elméletét veszem alapul a filmi elbeszélés strukturalista megközelítéséhez. A szerző gondolatainak vázlatos áttekintése után részletesebben is kifejtem, hogyan alkalmazták még a kijelentéstétel szemiotikáját a filmmel kapcsolatban.

A filmi elbeszélés mint metanyelv

Colin MacCabe jelentős hasonlóságokat fedezett fel az uralkodó elbeszélő filmtípusok és a 19. századi realista regény között. Véleménye szerint mindkettő egy „metanyelv” keretébe foglalja a „tárgnyelveket”. „A metanyelv egy tárgnyelvről »szól«, és azt tartalommal változtatja azáltal, hogy megnevezi (jelölésére idézőjelet használ) – így teszi lehetővé számunkra a tárgnyelv és alkalmazási területének felismerését... [A regényben] az elbeszélő próza az a metanyelv, amely megállapítást tehet (az idézőjellel feltüntetett) tárgnyelv(ek) összes igazságáról, és még a tárgnyelvnek a világhoz való viszonyát is képes feltárni.”⁹ A regény metanyelvét három dolog jellemzi. Elsőként: a tárgnyelvek behatárolásával megteremti a műben a beszéd fajták hierarchiáját. Másodsorban, a metanyelv „az igazságot mondja el” – az igazságot itt MacCabe úgy értelmezi, mint a valósággal való tapasztalati megfelelést. Végül pedig a metanyelv „áttetsző” abban az értelemben, hogy látszólag nem egy azonosítható beszélőtől származik. MacCabe a felsorolt vonásokat Eliot *Middlemarch* című

művének egy részletével illusztrálja, ebben ugyanis a nem idézőjeles mondatok az olvasó számára kiváltságos helyzetet teremtenek: betekintést nyújtanak a két hős tévképzetébe.

MacCabe úgy véli, hogy a beszédmódoknak ugyanez a hierarchiája irányítja a klasszikus filmben a narrációt. A szereplők beszélnek, de az elmondottakat mindig valamilyen keretbe foglalja a felvevőgép, amely a regényíró metanyelvével egyenértékű eszköz. „A kamera megmutatja nekünk, mi történik – elmondja azt az igazságot, amely alapján a beszédmódokat értékelhetjük.”¹⁰ MacCabe a *Klute* című film végéről hoz egy példát: Bree nem tudja pontosan felmérni, milyen viszony is fűzi John Klute-hoz, a felvevőgép azonban feloldja ezt a bizonytalanság-érzetet. „A képi valóság bizonyosságot fejez ki arról, hogyan folytatódna majd az események.”¹¹ Az uralkodó filmtípusok elbeszélése tehát ellentétben nyugszik, amely „a kimondott, de a tévedés lehetőségét magukban rejtő és a látható, az igazságot szavatoló – mindent felfedő diskurzusok” között áll fenn.¹²

Minden látszat ellenére nem a „metanyelv” terminusa jelzi MacCabe strukturalista szemléletmódját. Míg Barthes ezt a kifejezést a szemiotikai folyamat leírására használja, amely során egy rendszer jelei egy másik rendszer jelentetteivé válnak, addig MacCabe a logika tudósának, Alfred Tarskinak¹³ értelmezéséhez áll közelebb. MacCabe strukturalista előfeltételeket tűz ki elemzésében. Ragaszkodik a szöveg kódolási szintjeihez, felfogásában a nyelvi jelet megkülönböztető műveletek sora alkotja, és a beszéd fajtát Lévi-Strauss értelmezése szerint „szignifikáns ellentétek halmazának”¹⁴ tekinti. Általánosabban szólva a szöveget szilárdnak, önmaga által lezártnak véli, beszédmódjait egyenként szétválogatja és a többértelműséget kizáró címkékkel ellátott rekeszekbe rakja – tehát módszereiben megfelel annak a kíváncsúnak, amelyet Barthes a korai strukturalizmusból kiindulva találóan „a tudományosság euforikus álmának”¹⁵ nevezett.

MacCabe elmélete túl általános, pontatlan, és ebből a lényegyet érintő hátrányok származnak. Először is nem vizsgál egy olyan jelenséget, amely bár a regénnyel nem áll kapcsolatban, az irodalom körébe tartozik. MacCabe alapfeltevése – hogy a klasszikus szövegben a valóság egyrészt adott, másrészt a nyelv által megváltoztathatatlan – az írott szövegek nagy részének megfelel. A tudományos értekezések, a sajtótudósítások, a krónikák és évkönyvek, a hivatalos iratok mind hagyományosan megsemmisítik a beszéd materiális nyomait, és a diskurzusokat aszerint osztá-

lyozzák, hogy azok mennyire felelnek meg a tapasztalatilag meghatározott valóságnak. Ezenfelül MacCabe „19. századi regény” kategóriája nem tesz különbséget az akkori regénytípusok között (mint pl. a társadalmi vagy a gótikus regény), sem a különféle nézőpontok között (pl. mindentudó, korlátozott). Tény, hogy MacCabe nem vette figyelembe, hogyan vált az empirikus realizmus másodlagos tényezővé a formai és műfaji konvenciók megújulása során, tehát ezeket a kifogásokat nem tekinthetjük alaptalan, történészi túlbuzgóságnak. A *kis Dorrit* például létrehoz egy formai szabályt a szövegben, amely meghatároz adott eseményeket. Ezeket bár egy harmadik személyű narrátor álomnak tünteti fel, értelmezhetjük *nem* álomként is. Azzal is érvelhetünk, hogy a gótikus regény leírásai és a komikus regény nyelvjátékai nem minősülhetnek a nyelv „áttetsző” vagy „megíratlan” használatának.¹⁶ Sőt, még az is kétséges, hogy MacCabe elemzései a *Middlemarch*-ról valóban helytállóak.¹⁷ De a legsúlyosabb nehézségek az elmélet alapkoncepcióiból, a metanyelv és a beszédfajta értelmezéseiből származnak.

MacCabe a tárgynyelvet az egyenes beszédfajtaival azonosítja: „az idézőjelbe tett szavakkal”¹⁸. Következésképpen a metanyelv bármilyen terjedelmű szövegrész lehet, amelyet nem zárunk idézőjelbe. De ez a megkülönböztetés nagyon nyers. Hiszen sok regényben nem egy „áttetsző” metanyelv által keretezve szólnak meg a hősök, hanem a narrátor elbeszélésébe ágyazva. A narrátor pedig lehet a regény egyik szereplője (*Copperfield David*, *Holdkő*, *Huckleberry Finn kalandjai*), vagy egy többé-kevésbé személyhez köthető elbeszélő vagy író (*Tom Jones*, *A Pickwick Klub hátrahagyott iratai*, *A Karamazov testvérek*). Az irodalomkritikusok két nemzedéke is arra a következtetésre jutott, hogy az ilyen első vagy harmadik személyben szóló narrátorok nem tárják fel szükségképpen az igazsághoz vezető utat. A szerző különféle hatások elérésére használhatja őket: a cselekmény jelentőségének helytelen megítélésére vagy tévedés, figyelemelvonás, ironia kifejezésére szolgálhatnak. Valójában a narrátor nincs is mindig jelen: ha a levélregényt vizsgálánánk MacCabe felfogásában, azt kellene mondanunk, nem tartalmaz metanyelvet, hiszen csak az (írott) szereplői beszédfajtaiból áll. Az „idézőjellel ellátott vagy azt nélkülöző” megkülönböztetés a stilisztika szintjén sem helytálló, mivel ez alapján nem lehet elkülöníteni egymástól az elbeszélői jelenlét „mértékének” különböző fokozatait, pl. a függő beszéd használatát (*Úgy gondolta, csodálatos dolog az egyedül-*

lét.) és a szabad függő beszéd alkalmazását (*Mily csodálatos dolog az egyedüllét!*).¹⁹

Mint láttuk, ez az elmélet nem felel meg az ilyen összetett hatások számbavételére; az elégtelenség a szemantikai dimenzió hiányából adódik. MacCabe e kifogásra azt válaszolhatná, hogy koncepciója a diskurzusról mint szignifikáns ellentétek halmazáról tartalmaz ilyenfajta szemantikát. De a szemantikai ellentétek halmaza nem esik egybe szükségszerűen a hős beszéde és az elbeszélői metanyelv közötti felszíni töréssel. Ha létezik a szignifikáns ellentétek halmaza a szereplői „beszédfajta” és a narratori „beszédfajta” között, akkor MacCabe azt is beszédfajtaának kell, hogy hívja.²⁰ MacCabe vagy helytelen fogalmakat alkot a nyelvről, vagy a beszédfajtaát olyannyira tág értelemben használja, hogy az mindkettőre: a jelentettet alkotó oppozíciókra és a jelentő sajátosságaira is kiterjedjen (amit MacCabe idézőjelbe tesz, azt Dickens az „idézőjel szükségszerűségének” nevezi). Ezzel MacCabe azt sugallja, hogy a narráció folyamata írásjelek elhelyezéséből áll. De arról megfeledeznek, hogy az elbeszélés magában foglalja a szöveg és az ábrázolt történet közötti viszonyt is, amely még a 19. századi írásokban is számtalan módon jöhet létre. MacCabe elhanyagolja a fikciós prózairodalom szemantikai és szintaktikai dimenzióit is, és helyükre a térre, az időre és a nézőpontra vonatkozó formai eljárásokat állítja; a narrációt a tipográfiára alacsonyítja le.²¹ Még szembetűnőbbé válik, hogy milyen szűk keretek között vizsgálta MacCabe a regényt és annak nyelvét, ha összevetjük Mihail Bahtyin elméletével, aki a regényt szintén beszédfajta sorozatának tekinti. MacCabe a 19. századi prózát egy domináns beszédfajtaiból felépített monológként véli, ezzel szemben Bahtyin úgy gondolja, a regényírás alapvető hagyománya párbeszédek váltakozására vagy többszólalmúságra épül. „A regényben a nyelv galilei értelmezése jut kifejezésre, amely tagadja az egyetlen és egységes nyelv létezését.”²² Távolról sem a valóság közvetlen irodalmi ábrázolását kísérli meg, hanem épphogy azokat a beszédfajtaikat kritizálja, amelyek a valóságot egy jelentésre szűkítik le. A regény történetének alapos vizsgálata után Bahtyin bebizonyítja, hogy a realista tendencia (amely MacCabe szerint mindent áthatott, egyetemes volt és hosszú ideig uralkodott) valójában egy sajátos irodalmi polémia-ból nőtt ki, s a 19. század elején rengetegen bírálták és gúnyolták. Bahtyin úgy véli, hogy Tolsztoj és Eliot műveiben a narratori beavatkozás azt a célt szolgálta, hogy a valóságról alkotott, kü-

lőnféle, előre megszabott elképzelések ellen indítsanak több oldalról is támadást: ezekben a regényekben a megformált világok nyílt harcban állnak egymással.

Az összecsapásokban a szerzők a beszédfajtákat ítélték megfelelő fegyvernek. De Bahtyin tagadja bármiféle kötött vagy állandó metanyelv létezését. Megmutatja, hogyan alkalmazták elsőként a komikus regényben azt az úttörő jelentőségű módszert, amelynek segítségével a beszédfajták nemcsak a dialógusváltásokban keveredtek, hanem a mű összes pontját érintő narrációban is. Jól példázza ezt a folyamatot *A kis Dorrit* egyik részlete. „De Tite Barnacle úr zárkózott ember volt, következésképpen jelentős személyiség.” Mivel nincs idézőjelben, a „következésképpen” MacCabe felfogása szerint a metanyelvhez kell tartozzon – noha funkciója nem egyszerűen abban merül ki, hogy könnyebben megközelíthetővé tegye az igazságot. Ha szereplőit egy-egy beszédmód részeként értelmezzük, akkor utal a társadalomnak Barnacle úrról alkotott ítéletére, ha az elbeszélés részeként, akkor pedig gúnyt űz az effajta logikából (a „következésképpen” a „tehát” köztársasági paródiája), és ironiával fűszerezve bírálja az olyan társadalmat, amely a hallgatagságot a fontos személyiséggel azonosítja. A „következésképpen” egyszerre tartozik Barnacle úr tisztelőihez és a kritikus narrátorhoz is. Még egyetlen szóból is válhat olyan hibrid kifejezőmód, amely kettő vagy több szemantikai mezőt egyesít magában, anélkül, hogy bármilyen kapcsolatot jelölne közöttük. (Bahtyin itt megjegyzi, ha idézőjelbe tenénk a szót, akkor nem jutna érvényre a beszédfajtában betöltött kettős funkciója.) Később pedig arról ír, hogy az elbeszélői nyelv még a legrealistább regényben is kölcsönhatásban áll a különféle beszédfajtákkal, amelyek közül nem mind minősíthető egyenes szereplői beszédnek. Erdemes hosszabban idéznünk Bahtyin gondolatait, mert bennük a regény nyelvének olyan gazdagsága tárul fel előttünk, amelynek megismerésére MacCabe elmélete nem ad módot.

Maga a szerzői nyelv még akkor is különféle nyelvek stilisztikai rendszerét alkotja, amikor kiemeljük a szereplői beszédeket és a beleszólt egyéb műfajokat; ennek a beszédnek legnagyobb része stílusában (közvetlenül, parodisztikusan vagy ironikusan) a többiek nyelvére épül, és ez a stilisztikai rendszer idézőjel nélkül, elszórtan tartalmazza mások szavait; ezek tehát formailag a szerzői beszédhez tartoznak, de tisztán elkülönít-

*hetők a szerző hangjától épp az ironikus, parodisztikus, polemikus vagy egyéb, eleve adott, „minősíthető” intonációból adódóan. Ha ezeket a távolító, hangszerező beszédfajtákat az adott szerző egyéni szókészletébe száműznénk; ha a szólamokat alkotó szavak szemantikai és szintaktikai sajátosságait a szerzőre jellemző szemantikának és szintaxisnak tulajdonítanánk; ha mindezeket úgy fogadnánk be és úgy értékelnénk, mint ha az adott, egységes szerzői nyelv lingvisztikai jellemzői lennének – ez legalább olyan abszurd lenne, mintha a szerzői nyelv rovására írnánk azokat a nyelvtani hibákat, amelyeket az író – tüzetesebb jellemzésük érdekében – hőseivel ejtet.*²³

Az alapvető elméleti nehézség így világossá vált: MacCabe a metanyelv fogalmát a szöveg felszíni tulajdonságaiból származtatta; olyan fizikai jegyekből, amelyek nem jelzik szükségszerűen a Bahtyin által leírt stilisztikai rendszereket: a narráció által életre keltett szemantikai mezőket.

Ha MacCabe „klasszikus realista szövegről” szóló értekezései ilyen durván leegyszerűsítik a regény történetét, akkor a filmi elbeszélés kereteit még ennél is jobban leszűkítik. Azzal, hogy a metanyelvet a felvevőgéppel azonosítja, visszatér a láthatatlan tekintet modelljének egyik eleméhez: a kameramunkát (és szükség esetén a vágást is) az összes többi filmtechnika elé helyezi. Ahogy már korábban kifejtettem, a filmkészítés összes mozzanata az elbeszélést szolgálja – nemcsak a felvevőgép használata, hanem a beszéd, a gesztusok, a feliratok, a zene, a színek, az optikai folyamatok, a világítás, a ruhák, sőt a kép kivágaton kívüli tér és az onnan származó zajok is.²⁴

De talán MacCabe nem szó szerint érti, amikor a „felvevőgépet” egy eljárással azonosítja. Valószínűleg egyszerűen úgy gondolja, hogy amit *látunk* egy átlagos játékfilmben, az nagyobb narratív erővel bír, mint az, amit hallunk. Hogy ez a felfogás téves, épp a *Klute*-ból idézett példa illusztrálja. A film azzal végződik, hogy Klute és Bree higgadtan készülődnek a lány költöztetéséhez, miközben őt magát halljuk azon tűnődni, vajon lesz-e értelme a változtatásnak. Nincs okunk úgy értelmezni mindezt, ahogyan MacCabe teszi: „Valójában a közép-nyugaton szeretne letelepedni John Klute-tal”²⁵. MacCabe helyesen állapítja meg, hogy ez teljesen hagyományos elbeszélésmód, de az alkalmazott hagyományra nem a lezártág, hanem a többértelműség jellemző. A *Klute* „befejezetlen” – ez a nyitottság jellemezte mindazokat

az amerikai műfaji filmeket, amelyekre a 60-as, 70-es évek európai művészfilmjei hatottak. E többértelműség egy módon érhető csak el: ha a kép és a hang egyenlő súllyal esik latba az értelmezés során. Ahogyan Bahtyin az irodalmi narrációról kimutatta: a filmi elbeszélést is általában jobban jellemezhetjük a potenciálisan egyenértékű narrációs tényezők közjátékával, mint ha az összes elemet egy monolitikus „metanyelv” alá rendelnénk.

A filmi elbeszélés mint kijelentéstétel

MacCabe strukturalista vizsgálatai az elbeszélés diegetikus megközelítésének egyik jellemző típusát képviselik, de még ennél is elterjedtebb az a módszer, amely a filmelemzésben az Émile Benveniste-től származó nyelvészeti kategóriát, a kijelentéstételt alkalmazza.

Hasznunkra válna, ha a Benveniste által leírt fogalmakról pontosabb képet formálhatnánk, ugyanis saját és felkentjei írásában ezek csak kis helyet foglalnak el. Az *histoire/discours* megkülönböztetés még nem épült be egészen az uralkodó nyelvészeti elméletekbe, az *énoncé/énonciation* párosítást pedig többféle értelemben használják. Ráadásul Benveniste ezeket a fogalmakat viszonylag keveset alkalmazta, és az általa kidolgozott terminológia sem annyira következetes, mint ahogyan azt sok filmtéoretikus nyomán hihetnénk. Akárhogyis, ezek a fogalmak valahogy besurrantak a filmelméletbe, és mégiscsak el kell igazodnunk közöttük.

Az alapvető különbség az *énoncé* (a „kijelentett” vagy a kijelentés) és az *énonciation* (kijelentéstétel) között van. A kijelentés szövegrész; szavak, szókapcsolatok vagy mondatok láncolatából álló koherens egész.²⁶ A kijelentéstétel pedig maga a folyamat, amely során a kijelentés létrejön. Benveniste felfogásában a kijelentéstétel magát a tevékenységet jelöli. Tehát magában foglalja a beszélőt, aki a nyelvi kódokat működteti; a hallgatót, azaz a beszélgetőpartnert; és az utalásokat a mindkettőjük által ismert világra. A kijelentéstétel ezenkívül tartalmazza még magát a helyzetet, amelyben létrejött, vagy a kijelentés környezetét. Végezetül megtaláljuk benne azokat az adott nyelvi formákat, amelyeket Benveniste „eszközöknek” hív: névmásokat, igeidőket és -személyeket, mondattani szerkezeteket, amelyek utalhatnak pl. kérdő vagy felszólító tartalomra stb.²⁷ A nyelv által létrehozott

írott vagy beszélt szöveg tehát e kettőből: kijelentésből és kijelentéstételből áll.

Benveniste eredetileg úgy értelmezte a kijelentéstételt, hogy az az egész kommunikációs folyamatot megjeleníti – a tevékenységet, a környezetet és a nyelvi formákat. De Catherine Kerbrat-Orecchioni rámutatott, hogy a Benveniste-féle terminológiát alkalmazó nyelvészek ezt a fogalmat leszűkítették a beszélő és a tevékenység termékének viszonyára, azaz a kijelentéstétel alanyának *énoncé*-jában fellelhető nyomokra. Így a kijelentéstétel tanulmányozása során ők már „azokat a nyelvi eszközöket (változtató, módosító, értékelő elemeket stb.) vizsgálták, amelyek által a beszélő nyomot hagy az *énoncé*-n (burkoltan vagy nyíltan), bevési magát az üzenetbe, és ahhoz képest meghatározza saját helyzetét”²⁸.

Magától értedődő, hogy egyes kijelentésekben több utalást találunk a kijelentéstételre, mint másokban. „Eliza, hozd ide a papucsom!” – ez a kijelentés nyíltan jelzi a beszélő és a hallgató jelenlétét, a beszéd kontextusát, mégpedig az adott név, az első személyű birtokos személyrag, a jelenidő és a felszólító mód által. Benveniste ezt a fajta kijelentéstételt *discours*-nak nevezi, és így definiálja: „mindazon kijelentéstétel, amely feltételez egy beszélőt, egy hallgatót, és kifejezi a beszélő szándékát arra vonatkozólag, hogy valamilyen módon befolyásolja a hallgatót”²⁹. A kijelentéstételnek az a formája, amely nem tartalmaz ilyen erős, a kijelentésre utaló jegyeket, az *histoire*: „egy adott időpontban megfigyelt tények rögzítése, anélkül, hogy az elmondottakban a beszélő bármiféle beavatkozása megnyilvánulna”³⁰. A francia nyelvben az *histoire* „történetet” és „történelmet” is jelent. Benveniste szerint ennek leginkább a prózairodalom és a történetírás felel meg. Ezekben az esetekben ugyanis a nyelv megszabadul a konkrét kommunikációs helyzettől. „Valójában itt már narrátor sincs. Az eseményeket úgy rögzítik, ahogyan megtörténtek. Senki nem beszél: úgy tűnik, mintha az események mondanák el a saját történetüket.”³¹

Korábban már említettem: a „második szemiológia” Benveniste elméletéhez folyamodott, hogy kiutat találjon egy olyan helyzetből, amelyben a jelentés fogalmát túl mereven és szűkítetten lehetett értelmezni.³² Ahogyan Benveniste a kijelentésre utaló eszközöket leírta, azzal lehetővé tette annak a módszernek az alkalmazását is, amelynek segítségével a szövegben a szubjektivitás jegyei vizsgálhatók. Barthes például azért beszél az idő,

a személy kategóriáiról és a hangról, hogy még az inkább *histoire*-jellegű részekben is meghatározza az „író alanyt”³³. Pedig ahhoz, hogy ezt megtehesse, túl is kellett lépnie Benveniste elméletén – homológiát feltételezve a mondat és a szöveg szerkezete között. Gérard Genette szerint a *discours* a nyelv általános és „természetes” formája, az *histoire* pedig – amit ő *récit*-nek („történetnek”) nevezett – egyfajta kizárásokkal jelölt részhalmoz. Ez a felfogás számottevő eltéréseket mutat Benveniste logikailag egymást kizáró és párhuzamokban felállított kategóriáitól. Barthes-hoz hasonlóan Genette azt javasolta, hogy az irodalmi kritikusok figyelmüket „a *récit* által kijelölt követelmények és a *discours*-ból származó szükségszerűségek” közötti gyenge összekötő kapcsok elemzésére irányítsák.³⁴ Mivel az elemzők számára efféle nehézségeket teremtettek, nem csoda, hogy az egyik nyelvész minden írott fikciót egyszerűen *histoire*-nak nyilvánított.³⁵

Azokat a filmteoretikusokat, akik Benveniste munkáit akarták felhasználni, ezzel még inkább próbára tették, hiszen nekik a nyelvészeti kategóriákat analógiászerűen kellett alkalmazni. Tegyük fel, hogy egy filmet vagy annak egy részét elfogadjuk kijelentésnek. Hogyan találjuk meg azonban a kijelentéstételt? Ki „beszéli el” a filmet? Kihez címezik? Milyen körülmények között mondják el? Mik a filmi megfelelői a személy, az idő, a mód kategóriáinak és a kijelentéstétel egyéb eszközeinek?

Néhányat ezek közül a kérdések közül Christian Metz válaszolt meg. A *Történelem/discours* című tanulmányában kifejti, hogy a mozi mint intézmény abból a tulajdonságából adódóan rendelkezik a kijelentés dimenziójával, hogy kifejezi a filmkészítő szándékait és a közönségre gyakorolt befolyását.³⁶ A hagyományos film azonban *histoire*-ként jelenik meg előttünk, mivel a kijelentéstétel összes jegyét eltörli.³⁷ A film a 19. századi regényhez hasonlóan a cselekményt múlt időben és a kijelentő személyre való utalás nélkül jeleníti meg. („Nézem, de ő nem néz engem, hogy nézem.”³⁸) Metz állítása szerint az *histoire*-ról szerzett benyomás mindezek ellenére csak illúzió: a film diszkurzív, de teljes egészében az, csupán az *histoire* „mezébe öltözik”. A hagyományos filmben a felvevőgép annak a beszédfajtának a láthatatlan ügynöke, amelyben a film „előadja a történetet és megmutatja nekünk”³⁹. Metz valójában azt állítja, hogy mi ezzel a látó instanciával azonosulunk; sőt az a benyomásunk, hogy mi magunk vagyunk a kijelentéstévő alany. Tehát úgy tűnik, a látószólag narrátor nélküli filmet mi magunk mondjuk el.

Metz rövid tanulmánya megvilágítja azon kritikusok közkedvelt premisszáinak a lényegét, akik a filmi elbeszélést nyelvészeti alapokra igyekeznek helyezni. Az elemzőnek fel kell kutatnia azokat a diszkurzív elemeket, amelyek a kijelentést az *histoire* áruhájába öltöztetik, és meg kell találnia az elbeszélőt amögött, ami elmondatlannak tűnik. Három rövid példán fogom a következőkben illusztrálni, hogyan illesztették be ezeket a feltevéseket más elméletekbe.

Néhány kritikus megkísérelte feltárni a filmben a Benveniste–Metz-féle kategóriák sajátos, korrelatív elemeit. Mark Nash szerint a *Vámpír* című filmben kimutathatók azoknak a személyre utaló jegyeknek a filmi megfelelői, amelyeket a személyes és birtokos névmásokban találhatunk. Tanulmányában kifejti, hogy az optikai nézőpontból felvett beállítás alkotja az első személyű, a szokásos leíró beállítás pedig a harmadik személyű *histoire*-t. Amikor a szubjektív és leíró beállítások magukon hordják a szerző személyes jegyeit, akkor a *discours* birodalmában vagyunk. Nash ezeket a kategóriákat annak alátámasztására használja fel, hogy amikor a *Vámpír*-ban az *histoire* váratlanul *discours*-ra változik, hasonlít a kijelentéstétel elbizonytalanodására, amit Todorov ír le a fantasztikus irodalomról szóló elemzéseiben.⁴⁰

Kevésbé meggyőzően illesztette be a koncepciójába két másik kritikus a Benveniste–Metz-féle gondolatokat. Raymond Bellour a *Marnie* című film kapcsán kifejti, hogy az *histoire* csak akkor van jelen, amikor a cselekmény előrehalad, és a filmi elbeszélés az események menetét az elemek irányított ismétlődésével és variációjával követi. Írásából azt is megtudjuk, hogy Hitchcockra jellemző módon a film *histoire*-ként jelenik meg, mivel a rendező a szereplők optikai nézőpontján keresztül tudósít a történetekről. De Bellour arra is rámutat, hogy ha a film egészét tekintjük az elemzés alapjának, „akkor találunk egy középpontot, ahonnan szemlélve a mű valamennyi különböző látványa elénk tárul: az alanyi rendező egyszerre üres és termékeny helyét”⁴¹. Bellour ezután olyan pillanatokat különít el, amikor ennek az alanynak az irányító tevékenységét az *énonciation* jegyei fejezik ki: egy feltűnő kameraállás, a hősnő futó pillantása a kamera felé, és különösen, amikor maga Hitchcock egy járókelő szerepében végignézi *Marnie*-n, majd a kamerába tekint. Ezeken a képeken Bellour elgondolása szerint Hitchcock már nem úgy jeleníti meg a felvevőgép tekintetét, mintha az egy szereplő nézőpontja lenne, hanem a saját látó/elbeszélő jelenlétét manifestálja.

Bellour elsősorban klasszikus elbeszélő filmeket vizsgál. Ezek pedig közelebb állnak a Metz-féle hagyományos mű fogalmához, amely elrejt a diszkurzív hordozókat. Marie-Claire Ropars-Wuilleumier azonban többnyire olyan filmeket elemez, amelyekben nyíltan megmutatkoznak a *discours*-ok. A *Muriel* egyik képsoráról mondja, hogy a kiinduló beállítás késleltetése, a nem folytonos vágás, a hang és a kép szétválasztása, a hirtelen premier plánok és az időkezelés ténylegesen lehetetlenné teszik, hogy a jelenetet egyértelműen *histoire*-ként írjuk le. A felvevőgép hűen követi a cselekményt, miközben autonómiája olyan kijelentésszerű sémákat teremt, amelyek arra készítetnek bennünket, hogy a képsort a narrátor közvetítő megállapításaként értelmezzük.⁴² Ropars osztja Bellour és Nash véleményét abban, hogy a film *énoncé*, amely magán viseli az *énonciation* nyomait, és a kritikusnak fel kell tárnia, hogyan és mikor adja át a helyét, még ha futólag is, az *histoire* a *discours*-nak.

Benveniste elméletének alkalmazása a filmelméletben három egymással összefüggő nehézséget támaszt. Először is az elméletírók nem ismerik el, milyen mértékben dolgozták át ezeket a fogalmakat. Metz *Történelem/discours* című tanulmánya erre a legjobb példa. Metz úgy gondolja, a mozi mint intézmény tesz kijelentést, pedig Benveniste szerint a beszéd nem származhat más forrásból, csak az egyénektől. Amikor pedig Metz azt bizonygatja, hogy a film kijelentésszerű – mivel hatni akar a közönségre –, Benveniste meghatározásának egyik szükséges feltételét elégséges feltételre változtatja, hogy az a mozi számára is megfelelő legyen. Ezenfelül Metz állítása, miszerint a film szándékából és hatásából adódóan diszkurzív, érvényes kellene hogy legyen a próza- és történetírásra is, tehát olyan tevékenységekre, amelyeket Benveniste egyértelműen az *histoire* instanciájának tekint. Ezenkívül Benveniste elméletében fel sem merül az a lehetőség, hogy a *discours* az *histoire* mezét öltheti fel: ha a „szöveg a kijelentéstétel jegyeit hordozza magán”, akkor határozottan és világosan *histoire*-nak nevezi. Itt Metz összetévesztette a *discours* fogalmát (a beszélő–hallgató viszonyra utaló jegyeket az *énoncé*-ban) magával a kijelentéstétellel (amely mindig magában foglalja a beszélőt és a hallgatót). A „kijelentésszerű” hagyományos filmművészet nem válik automatikusan „diszkurzív” a szó benveniste-i értelmében. Metz egy másik alkalommal még messzebbre megy: a Benveniste kutatásának tárgyát képező verbális tevékenységet átformálja optikai tevékenységgé. Ha a film

„néz” engem, akkor diszkurzív, ha nem, akkor *histoire* marad. Sőt Benveniste nem vázolja fel azt az eshetőséget sem, hogy a hallgatót valamilyen módon rászednék, és így válna kijelentésszerűvé. Nem is említi olyasmit, hogy az olvasó azt gondolná, ő maga teremtette meg az adott *histoire*-t. Az elmondottakat összegezve: Metz valójában nem kölcsönveszi Benveniste gondolatait, sokkal inkább átírja azokat, mégpedig nem a legjobb eredménnyel.

Ez még nem volna áthidalhatatlan probléma akkor, ha az eredeti elmélet adaptációját részletesebben tárgyalnák a teoretikusok. Ami talán leginkább meglepő a kijelentéstételre alapozott filmi elbeszéléselemletekben, hogy mindegyikből hiányzik annak igazolása, miért éppen nyelvészeti kategóriákat alkalmaztak. Ebből származik ugyanis ennek a megközelítési módnak a másik nehézsége. Miért választják Benveniste nyelvelméletét olyanokkal szemben, amelyek sokkal kidolgozottabbak? – kérdezhetnénk. A benveniste-i kategóriák méltánylása annál inkább kétséget ébreszt, mivel azokat adott nyelvészeti kérdések (pl. az ige és a személy a francia nyelvben) megoldására alkották meg, gondolatait a legkülönbözőbb módokon értelmezték, és még csak nem is fogadták el általánosan nyelvészeti körökben. Miért van szükség ezekre a fogalmakra a filmi elbeszélés elemzésében? Feltételezhetjük-e a nyelvtudományról, hogy egy általános jelenlételemletem belül utat mutat a filmek megközelítéséhez? Vagy vannak a nyelvészetnek átvehető vizsgálati módszerei? Talán a nyelvtudomány egyszerűen csak olyan eszközök raktára, amelyben épp a filmre alkalmazható értékes analógiákat tárolják? Először ezekre a kérdésekre kell választ keresnünk, csak aztán tekinthetjük a szereplők pillantását a beszéddel egyenértékűnek vagy kezelhetjük a felvevőgépet úgy, mintha az ránk „nézne”.

A nehézségek harmadik csoportjával pedig akkor találja szembe magát a kutató, amikor aprólékosabban megvizsgálja ezt az analógiát. Minél közelebb áll ugyanis a kijelentéstétel elmélete a lingvisztikai modellhez, annál több gondot jelent a filmmel való megfeleltetése. A legjellemzőbb példa erre, amikor Nash a *Vámpírt* tárgyalja. Miközben a filmben a *discours* jegyeit vizsgálja, el kell vetnie az összes benveniste-i kategóriát – „a kijelentéstétel eszközeit” (pl. az igeidőt és más időre utaló nyelvi jeleket), hiszen ezek a filmre alkalmazhatatlanok. Nash feltevése szerint csak a személy kategóriájának van filmi megfelelője. Bár – mivel nem talál a második személynek megfelelő kifejezőmódot – még

ez az összevetés is elveszíti érvényét. Azt állítja, hogy a filmben a „te” funkciója „hordozza a szerző által a képzeletbeli nézőhöz címzett üzenet jegyeit”⁴³. Csupán két ilyen példára bukkan a filmben, méghozzá két magyarázó feliratra, amelyekre (talán) a nézőhöz intézett kérdéseket írták. De milyen lenne egy második személyű *kép*? Nash erre nem is találhat példát, hiszen fogalmunk sincs, milyen jellemző jegyek alapján ismerné fel. Talán a közelképet címzik nyíltan az olvasóhoz? Vagy esetleg a gondosan megszerkesztett távolit? Valójában minden beállítás vagy képkivágat magán viseli a szerzői címzés nyomait. A második személyű névmás szükségszerű összetevője Benveniste *discours*-ról szóló elméletének: ez utal a hallgató jelenlétére. De ha a filmelemzés során nem tudjuk megkülönböztetni az első személyű *discours*-ot (tehát a szerző személyes jegyeit viselő beállításokat) a második személyű *discours*-tól (azaz a néző személyes jegyeit viselő beállításoktól), abban az esetben a személy kategóriájának nincs filmi megfelelője.

Amikor a teoretikusok megkísérlik észrevétlenül kihagyni a nyelvészeti kategóriák pontos filmi megfelelőinek meghatározását, a kijelentés/kijelentéstétel és az *histoire/discours* párok különféle értelmezésében és használatában óriási zűrzavar támad. Egyesek, köztük François Jost is, heterogén kijelentésszerű funkciókról beszélnek, s nem különböző kijelentésszerű jelekről; mások pedig, mint Nick Browne, úgy vélik, minden egyes kamerakezelt mozzanat „a kijelentéstétel jegyeinek elhelyezéseként”⁴⁴ értelmezhető. Jacqueline Suter szerint a beszéd fajta „egy olyan ideológiai helyzetet jelöl, ahonnan az alany a társadalmi rendbe illeszkedve »beszél« [cselekszik]”. Ezzel a szerző bármely szociális viselkedésformát a beszéd analógiájának tekint, és a beszéd fajtát az összes beszédaktus elébe helyezi – tehát az adott fogalmakat kétségkívül helytelenül használja.⁴⁵ Más teoretikusok úgy vélik, hogy az *histoire* állandóan jelen van a vásznon, és ezt a folyamatosságot csak néha szakítja meg egy-egy *discours* berobbanása. Megint mások azonban úgy tartják, a film csak *discours*-ból áll, és amikor ez észrevehetetlenné válik, akkor gondoljuk *histoire*-nak. Így talán nem kellene meglepődnünk azon, hogy olyan kevesen tanulmányozzák a filmi *énoncé*-t, az elemzésnek azt az alapegységét, amelyen az egész építmény nyugszik. Alain Bergala szerint az *énoncé* a lefilmezendő és lefilmezett eseményekből áll, az *énonciation*-t pedig egyszerűen a kamera munkával és a montázssal azonosítja.⁴⁶ Ropars felfogásában

azonban a beállítás a legkisebb *énoncé* a filmben.⁴⁷ De a beállítás materiális, nem pedig jelentés szerinti egység, míg a nyelvben a kijelentést nem anyagi határai alapján szabják meg, hiszen állhat egy szóból vagy több mondatból is. Ezek szerint Jancsó Miklós egy tízperces beállítása „kisebb” elemzési alapegységet képezne, mint a film egyik párbeszéde? Talán azért került el a teoretikusok figyelmét ez a kérdés, mert a legtöbben a filmi *discours* kutatása során elsősorban olyan műveket vizsgáltak, amelyekben a montázs világos narratív egységeket jelöl – Bellour a *Marnie*-t, a *Madarakat*, Ropars a *Murielt* és az *Októbert*. Nash pedig, amikor a *Vámpírt* elemzi, „a kódok kölcsönös egymásra hatásának időtartamát” tekinti a legkisebb kijelentésnek, tehát olyan megoldást talál, amellyel a túl merev szigorúság elől a bizonytalanba menekül.⁴⁸

Mivel a filmi ábrázolás nyelvészeti elméletekből kiinduló értelmezései nem túl biztos alapokon nyugszanak, a teoretikusok újra csak a mimetikus hagyományokhoz folyamodtak. A pontatlan, homályos kijelentéstétel-elméletek a *discours* intuitív, ad hoc szemléletéhez vezetnek. A láthatatlan tekintet modelljében elsődlegesnek ismert eljárások – a felvevőgép használata és a montázs – a kijelentéstétel alapjává váltak, azzal a megszorítással, hogy alkalmazásuk csak adott esetekben hagy a filmen mély nyomatokat. A nem-folytonos montázs is viselheti a kijelentéstétel jegyeit, legalábbis ha szigorú „ritmikus” változatát alkalmazzák. Metz még ennél is tovább megy: bármelyik montázstípus jobban kiemeli a „filmező alany” beavatkozásának szándékosságát, mint a hosszú beállítás.⁴⁹ Ezenkívül Bellour és mások is úgy vélik, a felvevőgép – vagy inkább „a tárgy és a felvevőgép közötti távolság változtatása”⁵⁰ – módot ad a kijelentéstételre. A kameramozgás Browne szerint hatalmas „kijelentéstevői erővel” rendelkezik.⁵¹ Megint a narráció olyan felfogásával találjuk magunkat szembe, amely nemcsak hogy elhanyagol egyes filmtechnikákat (pl. zene, mise en scène), hanem a diegetikus világot mindent megelőző egységként kezeli, amelybe kívülről avatkozik be egy másik tökéletes értelem; az, amely a cselekményt kialakítja, és a képeket egymás után illeszti. Valójában az áttérés a *discours* beszédként való értelmezéséről (Benveniste) a *discours* „látásként” való felfogására (Metz) azt eredményezi, hogy a kamerának emelt trón még hatalmasabbá válik. Metz a *discours*-t rejtegető hagyományos filmről szóló írásában vakmerő kísérletet tesz arra, hogy a felvevőgépet emberi tulajdonságokkal lássa el. Eszerint a hősök néznek, a kamera pedig őket „nézi”, amint néznek.

„Ki” van a kamera mögött? Bellour azt feleli: a *discours*-t megteremtő alany. Ropars szerint a narrátor. Nash úgy véli, a szerző. Helyenként a szereplőket is a nyelvészetből kölcsönzött elnevezésekkel illetik: „a kijelentő” (Bellour), „a hang” (Ropars). De legalább ilyen gyakran jellemzik a film lényegét mimetikusan. Ropars a kameramozgásról „a narrátor tekinteteként” beszél, Bellour Hitchcockot „kino-szemnek” nevezi.⁵² Éppúgy, ahogy ez az elméleti paradigma nem kínál még rendszerezett vizsgálati módszert annak elemzésére, hogyan mozgósítja a filmi elbeszélés az összes filmezési eljárást, annak meghatározását is elmulasztotta, hogy mik a filmi elbeszélés vagy a narrátor általános jellemzői vagy minőségei. Valójában a teoretikusok fontos különbségeket mostak egybe. Ropars a narrátort „az odaértett szerzővel” tekinti azonosnak; Bellour pedig úgy beszél a kijelentéstevőről Hitchcock filmjeiben, mintha az nem egy elméleti fogalom, hanem az a bizonyos kövérkés angol férfi („a rendező, a férfi a filmfelvevőgéppel”)⁵³ lenne.

Egy film kimerítő elemzése részben megakadályozta az általánosabb érvényű elméletalkotást. Nash a *Vámpír* vizsgálatánál egy irodalmi műfaj kódjaira építi gondolatmenetét, Ropars bizonyos rendezők modernségére helyez nagyobb hangsúlyt, Bellour pedig, amikor a klasszikus filmművészetben elemzi a kijelentéstételt, csak néhány, egyenként tárgyalt alkotásra korlátozza vizsgálatait. Nash elemzése példázza, hogy minél szigorúbban alkalmazza valaki a filmre a kijelentéstétel és a *discours* fogalmát, annál kevésbé képes a narráció meggyőző és kimerítő értelmezéseinek általánosítására. Mivel a filmből hiányoznak adott nyelvi kategóriák (személy, idő, mód stb.), nehéz rendszerbe foglalni a beszélőt, a helyzetet és a kijelentéstétel eszközeit.

Stephen Heath tette a filozófiailag leginkább igényes kísérletet arra, hogy a narratív struktúrát és a filmi kifejezésszervezőket egy kijelentéstétel-elméletbe illessze. Megpróbálta a helyi analógiákat elkerülni, és igyekezett azoktól elvonatkoztatni. Heath eredményeit értékesnek tartom, de mivel „az alanyi pozíció” fogalmát használja, épp a kérdéses ponton visszatér a mimetikus feltevésekhez. *Narratív tér* című tanulmányában Heath kifejti, hogy az összes ábrázolásmód „a beszédfajták kérdéskörébe tartozik”, de a beszédfajtát úgy határozza meg, mint „képek elrendezése, »látványok« kialakítása; ezek megszerkesztése”⁵⁴. Érvelésében Heath később a pozíció fogalmához folyamodik, s a szó négyféle értelmezését így határozza meg: 1. az elképzelt fizikai enyészpont,

amelyet a vonaltávlatú kép teremt meg; 2. a tér minden képe jelenlévő, átfogó értelme, egyfajta elme-szemszög; 3. egy koherens elbeszélői „nézőpont”; és 4. „az alanyi pozíció”, amely a film felépítésének egységére és stabilitására utal. Heath úgy gondolja, a nyelv paradigmaként kínálkozik az alanyi pozíciók kijelentéstételének vizsgálatához. Ha fel tudja tárni a tér (1., 2. értelmezés), az elbeszélő (3.) és az alanyi pozíció (4.) közötti logikai viszonyt, akkor ezzel a film stílusát és a filmi elbeszélés is a nyelvi folyamatok működésébe asszimilálta.

Azt hiszem, Heath érvelése csak a „pozíció” négyféle értelmezése közötti terminológiai kapcsolaton alapul. Ugyanis ezek a fogalmak nagyon különbözőek. Például a perspektivikus „pozíció-kialakítás” (1.) szensoros tevékenységeket foglal magában, amelyek objektivizálják a konkrét helyeket, míg a narratív „pozíció-kialakítás” (3.) csak egy metafora, amely az érthetőség és összefüggésbe állítás figyelembevételét jelenti a narratív információ feldolgozásának folyamatában. Egyébként a 2., 3., 4. fogalmak mind metaforikusan értendők. De még ha találunk is közöttük a metaforikusnál erősebb kapcsolatot, az egész elmélet akkor is a mimetikus hagyományon alapul. A „pozíció” 1. és 2. értelmezése előfeltételezi, hogy a beállítások láthatatlan tekinteteket, a montázs pedig eszményi tekinteteket hoz létre. Heath-nél valójában szüksége van a mimetikus fogalmakra, hogy összekapcsolhassa a „pozíció” különböző értelmezéseit. A biztonság kedvéért olykor azért kritizálja is a mimetikus elméleteket, de ezt a elutasító szándékot aligha vehetjük komolyan. Az uralkodó filmirányzatok hatásairól gyakran tesz olyan kijelentéseket, amelyek semmiben sem mondanak ellent a mimetikus elméleteknek. De talán a hagyományos filmkészítésnek valójában nem a hatásai, hanem a *céljait* és *indítékait* írja le. Lehet, hogy Heath inkább erre törekedett, de az eredmény mégis olyan premisszák elfogadása lett, amelyekkel ennek a filmművészetnek a „mimetikus apologétái” szolgálnak.

Ezek a nehézségek Heath elemzéseinek csak bizonyos részében merülnek fel. A legtöbb példája (*A hullámhossz*, *A nagy generáció*, *A központi régió*, *A költői igazság*) azt bizonyítja, hogy az egységesített alanyi pozíciót csak úgy lehet elkerülni, ha magát az elbeszélést is elkerüljük. De ezzel még semmit sem mondott arról, hogyan tudná a rendező elkerülni a „pozíció-kialakítást” a beállítások vagy a képsorok szintjén. Heath legrészletesebben az *Akasztás* című film egyik jelenetét elemzi. A prior

kijelenti, hogy Oshima filmje az alanyi pozíció 4. értelmezésében rejlő ellentmondást jeleníti meg: „A filmek a narráció folyamatainak megszakításával eltérnek az igazi – »az igazságot tartalmazó« – címzéstől: az alany széteszlik az ábrázolás összetettségében és az ellentmondásos kapcsolatokban.”⁵⁵ Mire utal ez a kijelentés, ha a „pozíció-kialakítás” többi értelmezésére vonatkoztatjuk? Heath azt elismeri, hogy egyik beállítás sem szolgálja a perspektivikus pozíció szétszakítását. Az ő példájában egy átlagos montázstechnikával hoznak létre hasadást az eszményi kilátást nyújtó pozíciókban, és mindezt egy olyan kép bevágásával érik el, amelyen az alakok és a díszletek zavaró összevisszaságban vannak. Bár az a stílusban megnyilvánuló bizonyíték, amire itt rábukkan, nem különbözik sok „művészfilmben” alkalmazott módszertől, amellyel ugyanilyen összevisszaságot jelenítenek meg a térbeli beállítások során – ezek nyilvánvalóan elemezhetők (mint ebben az esetben is) a hősök szubjektivitásaként, vagy a szerző hozzászólásaként. (A 10. fejezet ezt a kérdést tárgyalja

részletesen.) A tény, hogy Heath szerint a képsor aláveti magát az optikai perspektívának (1. értelmezés), és egy képkívágat kivételével eszményi kilátást teremt (2. értelmezés), újra azt sugallja, hogy az alanyi pozíció elmélete nem fejlesztette tovább a filmtechnika mimetikus értelmezéseit.

A kijelentéstétel elmélete óriási ösztönzőerőt jelentett a film stílusának elemzésében, és arra készítette a filmbarátokat, hogy az elbeszélésről rafináltabban gondolkozzanak. De mivel a filmből hiányoznak a verbális tevékenység alapvető aspektusainak megfelelői, azt javaslom, tekintsünk el a kinyilatkoztatásszerű elvektől. Olyan elbeszéléselemletre van szükségünk, amely nem az ábrázolási rendszerek közötti bizonytalan és leegyszerűsített analógiákon nyugszik, s amely nem részesít előnyben bizonyos filmtechnikákat, hanem elég átfogó ahhoz, hogy sokféle stílus elemzésére kiterjedjen, továbbá elég hajlékony ahhoz, hogy a narráció történeti módozatainak szintjei és típusai között különbséget tehessen. Könyvemben egy ilyen elmélet megalkotását tűztem ki célomul.



AZ ELBESZÉLÉS ÉS A FILMFORMA

*Mellesleg nem fenékgig tejföl egy történetet
egyes szám első személyben írni. Az olvasó
semmi másról nem tudhat azon kívül, amit
Bertie mond el neki, Bertie tudása
önmagáról pedig behatárolt.*

P. G. Wodehouse: *Performing Flea*

3. fejezet

A NÉZŐI TEVÉKENYSÉG

Az eddigiekben tárgyalt filmi elbeszéléselemétekben kevés szó esik a nézőről, legfeljebb viszonylag passzív befogadóként írják le. A perspektivikus ábrázolás tanai pontszerűen kezelik, úgy, mint a beállításonként változó enyészpontok összességét. De ez a megfigyelő pusztán egy „mindent-felölelő tekintet”, ahogyan Wodehouse nevezi az első rész elején idézett írásában; a mimetikus elméletek a nézőt igen kevés *mentális* tulajdonsággal ruházzák fel. Követők közül egyedül Eizenstein ítéli figyelemre méltónak azt, hogy a néző „gondolati életet” él, azaz elvárásokat alakít ki és fontosnak vélhető következtetéseket von le. A diegetikus elméletek, bár mindenféle fogalmakat alkotnak a narrációs hatásokról, ugyancsak alulértékelik a néző szerepét. A benveniste-i gondolatok átdolgozásának eredményeképpen az *énonciation*-t a beszélőre utaló jegyekre szűkítették, s ezzel összhangban a kijelentéstétel teoretikusai a nézőt is mellőzték. Amikor a befogadóról említést tesznek, általában a narrációs illúziókeltés csúnyán rászédett áldozatának tekintik őket. MacCabe „metanyelve” és Metz „*histoire*-nak álcázott *discours*-a” úgy elbolondítják a nézőt, hogy az elbeszélést közvetlen és „természetes” ábrázolásnak hiszi. A diegetikus elméletekben a nézői passzivitásra nemcsak az elbeszélés mimetikus értelmezéseiből oly gyakran kölcsönzött fogalmak utalnak, hanem az olyan kifejezések használata is, mint az alany „pozíciója” vagy „helye”. Az ilyen metaforák azt sugallhatják, hogy a néző a perspektíva, a montázs, az elbeszélői nézőpont és a pszichikai egység hagyományai által kijelölt sarokban húzódik meg. Pedig a film, úgy gondolom, nem szabja meg senkinek a „helyzetét”. Inkább arra készíti a nézőt, hogy különféle *műveleteket* végezzen el.

Nem hiszem, hogy ha egy elbeszéléseleméletet a nézői tevékenység vizsgálatával kezdünk, akkor választ kapunk minden narrációs jelenségre. De mivel az elbeszélés alapvető célja az, hogy a közönség megértse a történetet, úgy gondolom, hasznunkra válik, ha ebből indulunk ki. És ha nem juttatjuk a filmet rögtön kitüntetett szerephez, akkor a passzív befogadó gondolatát is elvethetjük. De legelőször nézzük meg, milyen tényezők figyelembevételéről kell lemondanunk ezzel a megközelítési móddal.

A következőkben megpróbálom felfedni azokat a formális körülményeket, amelyek között a filmet értelmezzük. Ez azt jelenti, hogy a „néző” nem egy adott személy, még csak nem is az „én”, sem egy „eszményi olvasó”, aki a legújabb olvasó-központú kritikában a szöveggel szemben a lehető legtökéletesebben felfegyverzett, a mű összes jelentésének értelmezésére legalkalmasabb befogadó. A „néző” szót egy olyan hipotetikus entitás jelölésére használom, amely a filmi ábrázolás alapján egy történet megszerkesztésének a műveletét végzi el. Az én nézőm tehát azok szerint a történetmegértésre vonatkozó íratlan szabályok szerint jár el, amelyekről ebben és a következő fejezetekben részletesen fogok szólni. Amennyiben a filmnézés empirikus tényeire támaszkodunk, a nézői tevékenység megfelel az általam leírt folyamatoknak. Bármely elbeszélő film megértése során természetesen az általam feltárt „hézagos” formákat ki kell egészítenie sokféle sajátos tudásanyaggal. Továbbá az én nézőm legalább abban az értelemben „valóságos”, hogy ugyanúgy rendelkezik bizonyos pszichológiai korlátokkal, mint az igazi néző. Rá is vonatkozik például a *fi* jelenség (ld. 45. o.), eszerint észleli a filmen megjelenő látszólagos mozgást. Végül pedig én az aktív nézőről írok, akinek a tapasztalatát a különféle interszubjektív szabályok szerint a szöveg irányítja (ahogyan ezt majd a harmadik részben látni fogjuk).

Az itt megfogalmazott elmélet a filmnézés észlelési és megismerési aspektusait érinti. Nem tagadom, hogy hasznos lehet a nézőt a pszichoanalízis segítségével megközelíteni, azt azonban nem érezném indokoltnak, hogy az adott tevékenység tudatalatti mozgatóit kutassuk, amikor ugyanezt más alapokon is magyarázhatjuk. Napjaink filmelméleteiben gyakran alábecsülik a néző tudatos és tudatelőttel tevékenységeit. A narratív megismerés tanulmányozása valójában bevezetője lehet a pszichoanalitikus vizsgálatnak, hiszen már Freud is azt próbálta bebizonyítani, hogy a pszichoanalízis elmélete akkor hasznosítható a legjobban, amikor a kognitív magyarázatok kevésnek bizonyulnak.

A perceptuális-kognitív elmélet nem terjed ki a filmnézés érzelmi oldalának vizsgálatára. Nem arról van szó, hogy az érzelmek irrelevánsak lennének a filmi történetelbeszélés szempontjából, egyszerűen most a befogadásnak azokra az aspektusaira helyezek nagyobb hangsúlyt, amelyekre támaszkodva a néző a történetet és annak világát felépíti. Feltevésem szerint elméletileg elválasztható a filmi elbeszélés megértése a néző érzelmi reakcióitól. (Az a gyanúm, hogy a pszichoanalízis módszereivel a filmnézés érzelmi oldalát lehet jobban megvilágítani.) A fejezet végén röviden kitérek majd arra is, hogyan értelmezhetünk egyes érzelmeket a kognitív folyamatok ismeretében.

Az sem lesz meglepetés, hogy a néző által végrehajtott műveleteket nem szükségképpen nyelvi tevékenységekként modellezem. Nem fogok arról beszélni, hogy a néző „kijelenti” a történetet, sőt azt sem akarom bebizonyítani, hogy az elbeszélés értelme metaforikus és metonímikus viszonyokon alapszik. Egyelőre semmi esetre sem tekinthetjük megalapozottnak azt a felfogást, hogy az emberi észlelést és megismerést alapvetően a nyelvi működés határozza meg – noha a pszicholingvisztikai kutatások valóban sok bizonyítékot szolgáltatnak ennek ellenkezőjére, azaz a nyelv eszköze és kísérelője a mentális tevékenységnek.¹ Ezért nem fogom a film megértésének folyamatát „olvasásnak” nevezni. Mindemellett fölöslegesnek is tartom az ilyen többértelmű fogalmak használatát a filmnézés leírásában, hiszen ugyanezt a szót alkalmazzák a kritikai elemzésekre és értelmezésekre jellemző elvont okfejtésekben is. A filmnézés szinoptikus, a szöveg megjelenésének idejéhez kötött tevékenység, továbbá közvetlen, tehát nem kívánja a befogadótól, hogy verbális nyelvre fordítsa. Az értelmezés (olvasás) elemző folyamat, a szöveg időbeliségétől független, valamint szimbolikus, tehát az adott nyelven alapszik. Ez a fejezet és ez a könyv a filmnézés folyamatát próbálja feltárni.

Vázlatok a filmi észlelés és megismerés pszichológiájához

A nézői tevékenységre irányuló bármely elméletnek az észlelés és a megismerés általános elméletén kell nyugodnia. Közelebbről itt arra a konstruktivista pszichológiai elméletre gondolok, amely Helmholtztól származik, és a 60-as évektől a perceptuális-kognitív pszichológiában is uralkodóvá vált. A konstruktivista felfogás

szerint az észlelés és a gondolkodás célorientált folyamatok. (Karl Popper ezt az értelem „fényeszórá elméletének” nevezi.²) A szenzoros ingerek önmagukban nem határozhatják meg az észlelést, mivel tökéletlenek és bizonytalanok. A szervezet *felépít* egy észlelési ítéletet a nem-tudatos *következtetések* alapján.

A következtetések levonása központi fogalom a konstruktivista pszichológiában. Bizonyos esetekben a művelet végzése „fölfelé” történik, azaz a következtetéseket az észlelés során szerzett adatokból vonjuk le. Jó példa erre a színek észlelése. Máskor, például egy ismerős arc felfedezésénél, a folyamat „lefelé” játszódik le. Ebben az esetben ugyanis az érzékszervi adatok összerendezését elsősorban az elvárás, a háttértudás, a problémamegoldó folyamatok és más kognitív műveletek határozzák meg. Mindkét folyamat következtetéseken alapszik, mivel az ingerekről a perceptuális „konklúziókat” gyakran induktív módszerrel, az adatok, a bensővé tett szabályok vagy az előzetes tudás nyomán kialakított „premisszák” alapján vonjuk le.³

A konstruktivista elmélet szerint nem könnyű elkülöníteni az észlelést és a megismerést. Durva leegyszerűsítéssel: az észlelésre jellemző tevékenység a háromdimenziós világ jelzések alapján való azonosítása. A percepció így válik aktív hipotézisellenőrző folyamattá. A szervezet arra hangolódik, hogy a környezetből származó adatokat felfogja. Az észlelés inkább anticipál; többékevésbé valószínűnek tűnő elvárásokat alakít ki arról, ami valóban ott van. E. H. Gombrich ezt így fogalmazta meg: „A tapogatózás megelőzi a szemlélődést, a keresés a látást.”⁴ A szervezet faggatja a környezetet, hogy információkat szerezzen, majd azokat összeveti a perceptuális hipotézisekkel. Így a feltevés vagy beigazolódik, vagy nem – ez utóbbi esetben új feltevés születik.⁵ A fölfelé végbemenő folyamatok, mint például egy mozgó tárgy látása, igen gyorsan, önkéntelenül játszódnak le, de lényegében a többi következtető folyamathoz hasonlóan.⁶ A lefelé végbemenő folyamatok nyilvánvalóan inkább feltételezéseken, elvárásokon és hipotéziseken alapszanak. Amikor a tömeget fürkészve barátunkat keressük, az adott helyzet és a múlt együttes tapasztalatából táplálkozó valószínűség rengeteget számít. A kognitív folyamatok a szituációhoz és az előzetes tudáshoz mért valószínűségek számbavételével segítenek az észlelési hipotézisek kialakításában és rögzítésében. A jellegzetes kognitív tevékenységeket, mint pl. a csoportosítás és az emlékezés, a következtető folyamatok alkotják.

Ezekben a tevékenységekben – akár perceptuálisnak, akár kognitívnek hívjuk őket – hipotéziseink megalkotását szervezett dőlshalmazok irányítják. Ezeket *sémáknak* nevezzük. A mentális képe egy vizuális felismerésre szolgáló séma, a helyes megformált mondat fogalma pedig sémaként működik a beszéd észlelésénél.⁷ A sémák különféle lehetnek: prototípusok (például a madár képe), sablonok (mint az adattároló rendszerek) vagy műveletminták (tanult viselkedések, pl. a kerékpározás képessége).⁸ Hamarosan meglátjuk, milyen fontos szerepet játszanak a sémák a történet megértésében.

A konstruktivista elméletet dinamizmusa teszi fölöttébb valószínűvé. A befogadó tulajdonképpen „arra köt fogadást”, amit a legvalószínűbb észlelési hipotézisnek tekint. Mint minden következtetés, az észlelés is kissé kockázatos, helyességét könnyen kétségbe vonhatja a környezet teremtetette megváltozott helyzet, valamint az új sémák. Rövid szünet után a perceptuális hipotézis beigazolódik vagy hamisnak bizonyul; ha szükséges, a szervezet átrendezi a hipotéziseket, illetve a sémákat. Ez a perceptuális kognitív ciklus ad magyarázatot arra, hogy az észlelés folyamata felülvizsgálat mellett történik. Az elmélet arra is válaszol, hogy az észlelés többnyire miért jártasságot, tanulást igénylő tevékenység. Az ember a sémák egyre szélesedő választékával rendelkezik, helyességüket a legkülönbözőbb helyzetekben ellenőrzi, és miután szembesítette azokat a folyamatosan érkező újabb adatokkal, az észlelési és fogalomalkotási képességek egyre finomabbá és árnyaltabbá válnak.

A vizuális észlelés a konstruktivista pszichológia klasszikus illusztrációja. Ha tisztán érzékszervi tapasztalásnak tekintjük, akkor a látás nem más, mint benyomások zavaros vibrálása. A szem percenként többször fixál, rövid, gyors mozgásokkal (ún. *saccade-okkal*) forog, hogy ellensúlyozza a fej és a test elmozdulását, önkéntelenül remeg. A legtöbb vizuális információnk egyébként is periferikus, az észleletek azonban mégsem mosódnak, nem vibrálnak. Stabil világot látunk, nyugodt mozgásokkal, világos fény-árnyék mintákkal. S mivel a látás fölfelé lejátszó folyamat, a vizuális rendszer szerkezete olyan, hogy következtetéseit önkéntelenül és valóban azonnal vonja le. A tárgyak vizuális elrendezését „rögtön” három dimenziójú térben látjuk – ezen nem áll módunkban változtatni. Ezt az automatikus szervező mechanizmust befolyásolják még azok a sémák által irányított folyamatok is, amelyek segítségével hipotéziseink

összevetjük a folyamatosan érkező vizuális adatokkal. Mivel csak a szem foveája lát részleteket, Julian Hochberg szerint a *sacCADE*-ok aprólékosan kutatják a környezetet, még hozzá sémák irányításával, amelyek a célnak leginkább megfelelő helyre terelik a tekintetet. Vizuális világunkat azokból az egymást követő pillantásokból építjük fel, amelyeket állandóan ellenőrzünk az uralkodó „kognitív térképeink” alapján. Ezek a térképek utasítanak bennünket arra, hogy ne vegyünk tudomást a szem fiziológiai remegéséről, és hogy a legjelentősebb részeket a foveális látás terébe hozzuk. A sémák hipotéziseket is felállítanak arról, hogy mit fogunk látni a következő pillanatban.⁹ A látás tehát nem az ingerek passzív befogadása. Konstruktív tevékenység, amely magában foglal nagyon gyors számításokat, elraktározott fogalmakat, különféle célokat, elvárásokat és hipotéziseket.¹⁰ Ehhez hasonlóan képzelhetjük el a nézői észlelést is.

Senki nem vázolta még föl az esztétikai tevékenység konstruktivista elméletét, de a körvonalak így is elég jól látszanak. A műalkotás szükségképpen befejezetlen, az aktív befogadói részvétel teszi egységessé, kidolgozottá. A műalkotások bizonyos mértékben kihasználják a „fölfelé” haladó folyamatok automatikus természetét; ilyen esetekben a mű illúziókat kelt. De a művészet a „lefelé” végzett műveletek birodalma is. A néző a befogadás során azokkal a sémákból szerzett elvárásokkal és hipotézisekkel közeledik a mű felé, amelyek a mindennapi élet tapasztalataiból, más alkotásokból és egyéb ismeretekből származnak. A műalkotás határokat szab a néző tevékenységének. A mű átfogó és az észlelésben különös szerepet játszó vonásai egyszerre váltják és kényszerítik ki a hatást. Úgy alkotják meg őket, hogy a befogadót adott sémák alkalmazására ösztönözzék, még ha azokat később, a befogadás során esetleg el is kell vetnie.

Mi különbözteti meg tehát az esztétikai észlelést és megismerést a köznapitól? Kultúránkban az esztétikai tevékenység az ilyenfajta jártasságot nem gyakorlati célokra alkalmazza. A művészzel való találkozás során, ahelyett hogy a percepció pragmatikus eredményeire irányítanánk figyelmünket, maga a folyamat érdekel bennünket. Arra kezdünk tudatosan figyelni, ami a hétköznapi gondolkodás számára nem válik tudatossá. Sémáink formát kapnak, kitágulnak és átlépik határaikat; a hipotézistől a megerősítésig tartó út pusztán önmagáért valóan is megnyújtható. És mint minden pszichológiai tevékenység, az esztétikum befogadása is mély nyomokat hagy. A művészet gazdagíthatja, mó-

dosíthatja, sőt akár rombolhatja is a meglévő perceptuális-kognitív készletünket.

A konstruktivista elméletből kiindulva így a filmnézést olyan dinamikus, pszichológiai folyamatnak tekinthetjük, amely különféle tényezőkből áll össze:

1. *Perceptuális képességek.* A film olyan médium, amely vizuális rendszerünk két fiziológiai elégtelenségén alapszik. Először is a retina nem képes a gyorsan változó fényhatások követésére. A kritikus „összeolvadási” frekvencián másodpercenként több mint ötven villanás alakítja ki az egyenletes fény benyomását. A másik, a látszólagos mozgás néven ismert jelenség akkor jön létre, amikor a szem a mozgásfázisok sorozatát folyamatos mozgásként érzékeli.¹¹ Ez a hatás azon a tényen alapul, hogy a szem mozgásra következtet olyan nem folyamatosan érkező jelzések közül, amelyek között a megszakítások nem túl nagyok. A mozgó fények összeolvadása és a látszólagos mozgás jelenségei illusztrálják, mennyire automatikusan és kötelező érvényűen megy végbe a fölfelé végzett művelet: bár jól tudjuk, hogy a film rögzített képkockák stroboszkópikus bemutatása, *képtelenek vagyunk* a fényt és a mozgást nem folyamatosnak látni. A mozi mint az illúziók médiuma arra épít, hogy „rossz” következtetéseket vonunk le.¹² Ezenkívül még a színházéhoz hasonló környezet is segít abban, hogy az ingereket helytelenül mérjük fel. A sötétség csökkenti a zavaró vizuális információk számát, és lehetővé teszi, hogy csak a filmre összpontosítsunk. Amikor pedig a néző már hozzászokott a félhomályhoz, az összeolvadás és a látszólagos mozgás jelenségei erősebben hatnak.¹³

Más fölfelé játszó folyamatok is formálják perceptuális tapasztalatainkat, például a színek észlelése. Más feladatok, pl. a fiktív tér megszerkesztése a mélységre utaló jelzések segítségével, magukban foglalnak fölfelé és lefelé végbemenő folyamatokat is. (Ld. 7. fejezet.)

2. *Előzetes tudás és tapasztalat.* Amikor filmet nézünk, olyan sémákra támaszkodunk, amelyek a köznapis világgal, más műalkotásokkal és filmekkel való érintkezésből származnak. Ezek alapján alkotjuk meg feltételezéseinket, fogalmazzuk meg elvárásainkat, igazoljuk vagy cáfoljuk hipotéziseinket. Minden tevékenység – a tárgyak felismerésétől a párbeszéd megértésén át a film teljes történetének összeállításáig – a már meglévő tudásanyagunkból táplálkozik. Könyvem nagy része az elbeszélés megértéséhez használt különféle jellegzetes sémákkal foglalkozik.

3. *A film anyaga és struktúrája.* Az elbeszélő filmtípusok – ahogyan ezt a következő fejezetben is látni fogjuk – információs struktúrákat kínálnak: egy narratív és egy stilisztikai rendszert. Az elbeszélő filmet eleve úgy készítik el, hogy az a nézőt egy történet megformálására ösztönözze: olyan jelzéseket, mintákat, hézagokat tartalmaz, amelyekre a közönség ráillesztheti sémáit, valamint segítségükkel ellenőrizheti hipotéziseit.

Ezeket a tényezőket csak a könnyebb kezelhetőség érdekében különítem el, hiszen valójában állandó kölcsönhatásban állnak egymással. Gondoljunk csak az idő szerepére. Az elbeszélő film nézése közben a befogadó egyik célja, hogy az eseményeket időrendbe állítsa. Az elbeszélésről és a köznap világról szerzett előzetes tapasztalataink alapján elvárjuk, hogy a történetek valamilyen meghatározott sorrendben következzenek egymás után, és a legtöbb filmben sajátos utasítások alapján minden egyes cselekményrészt az előzőleg látott után következőnek tekintünk. Ha az elbeszélésben felbomlik az időrend, annak érdekében, hogy a sémák szerint újrendezzük az eseményeket, saját képességeinkre kell támaszkodnunk. Ez azonban kockázatos, mivel összezavarhatja a közönséget. Ráadásul a filmnézés körülményei – a médium lényegéből adódóan – nem teszik lehetővé az egyes részek újranézését úgy, ahogyan a regényekben visszalapozhatunk. Az ingerek könyörtelen hada egyre csak özönlik a néző felé, s ezzel még jobban megterheli emlékeztetését és következtetéseinek láncolatát. Az időrendet megbontó filmrendező vállalja ezzel azt a kockázatot, hogy a befogadót választásra kényszeríti: vagy újrakereszközi az események rendjét, vagy elveszíti a cselekmény fonalát. Valószínűleg emiatt kerül a legtöbb film az időrendi átrendezéseket. De arra is láttunk példát az elmúlt évtizedekben, hogy a saját komplex időkezeléssel dolgozó alkotások új sémákkal látják el a közönséget, vagy arra ösztönzik, hogy ne csak egyszer nézze meg a filmet. A filmforma története ezáltal módosíthatja is a befogadó előzetes tapasztalatait.¹⁴ (A filmforma története könyvem harmadik részének témája.)

Szemben minden olyan nézettel, amely a filmnézést passzív-nak tekinti, kijelenthetjük, hogy összetett, sőt jártasságot igénylő tevékenység. A moziban ülni ugyanolyan gondtalan elfoglaltságnak tűnik, mint kerékpározni – pedig valójában mindkét tevékenység számos begyakorolt műveleten alapszik. Talán ebben nyilvánul meg a leglényegesebb összefüggés az olvasói és a nézői befogadás között. Hozzászoktunk ahhoz a gondolathoz, hogy

a nyomtatott szöveg olvasása automatikus – ezzel szemben az olvasás még az adott nyelv ismeretében is rendkívüli teljesítmény. Hiszen a befogadótól megkívánja a fontos jelzések szétválogatását, a nagy egységek feldolgozását, döntéshozatalt arról, hogyan lásson hozzá a szöveghez, anticipációkat és a folyamatos szemantikai egész kivetítését.¹⁵ A festmény megértése sem kevésbé nehéz feladat. E. H. Gombrich mutatott rá arra, hogy a szemlélőnek ismernie kell a médium természetéből származó követelményeket és hagyományokat, meg kell értenie a festmény célját, képes kell legyen rá, hogy kipótolja a hiányzó részeket, össze kell tudja hasonlítani a képet a világról alkotott lényegi tapasztalataival.¹⁶ Meglepő lenne, ha a vizuális, hallási és verbális ingerek keverékéből álló film nem kívánna meg nézőjétől aktív és komplex szerkesztőtevékenységet.

Az elbeszélés megértése

Az előzőekben arról volt szó, hogy a néző *gondolkodik*. Az elbeszélő film értelmezéséhez azonban többet kell tennie annál, mint hogy egy háromdimenziós világban belül észleli a mozgást, a képeket, a hangokat, és megérti az írott vagy beszélt nyelvet. A kognitív tevékenység során azt is céljának kell tekintenie, hogy egy többé-kevésbé érthető történetet szerkesszen. De hogyan kerelkedik ki valamiből egy történet? És miképpen válik érthetővé?

Az 1970-es évek eleje óta sok pszichológus és nyelvész kereste a választ arra a kérdésre, hogyan értik meg és idézik fel a történeteket az emberek.¹⁷ A kutatások eredményei máig sem elégtőkeek, mivel a vizsgálatok körét egyszerű, prózai írásokra szűkítették le, amelyek kiválasztásánál többnyire esztétikai szempontokat sem vettek figyelembe. De azért e kutatások adatai is szolgálhatnak elméleti kiindulópontként. Először is így tárták fel, hogy kultúránkban már az ötéves gyerekek is felismernek bizonyos tevékenységeket, amelyek a történetek elmondására és követésére jellemzőek, továbbá a történet megértésének és felidézésének mintái minden korosztálynál jelentős mértékben hasonlítanak egymásra. Az emberek hallgatólagosan feltételezik, hogy a történetet elkülöníthető eseményekből alkotják meg, amelyek adott tényezők szerint állnak össze, és bizonyos elvek alapján kapcsolódnak egymáshoz. Egyformán gondolkodnak arról is, mi számít elsődleges vagy másodlagos dolognak a történet szem-

pontjából. A kutatások harmadik, konstruktivista szemszögből legfontosabb eredménye az a tény, hogy a néző a történeten különféle műveleteket végez. Amikor valamilyen információ hiányzik, a befogadó valamilyen következtetéssel pótolja, vagy találgatásba kezd. Ha az időrendi sorrend bomlik fel, a néző megkísérli az eseményeket helyre rakni. Ezenkívül oksági viszonyokat keres a cselekményben – az anticipáció és a visszatekintés során is.

A kutatások két kérdést felvetettek, de nem oldották meg őket: a különböző kultúrák közötti eltérések, valamint a tanulás és a velünk született képességek viszonyának a szerepét a megértésben. Valószínűleg a nem nyugati kultúrákban a történetet a minenkéntől különböző, pontosan nem leírható szempontok szerint követik.¹⁸ Az is több mint bizonyos, hogy a történet megértésében szerzett jártasság – bármennyire befolyásolják is azt a velünk született mentális képességek (mint például az idő és a kauzalitás észlelése) – tanult tevékenység. Az egyik tanulmány szerint az olyan történeteket, amelyekben felborult az időrendi sorrend, az idősebb gyerekek könnyebben megértik, mint a kisebbek. Mindez alátámasztja az észlelési és megismerési szokások kultúránkenti változásáról szóló elméletet, továbbá azt a későstrukturalista véleményt, miszerint a narratív kódok a „már olvasott” szövegen alapszanak. Számunkra most végül is egyik kérdés sem kulcsfontosságú. A kortárs nyugati kultúrán iskolázott befogadót az elbeszélés megértése és felidézése során az a cél irányítja, hogy az ábrázolt anyagból értelmes történetet állítson össze.

A néző általában már a filmre hangolódva ül be a moziba; felkészült arra, hogy energiát fordítson a történet felépítésére, s hogy alkalmazza a kontextusból, valamint az előzetes tapasztalataiból származó sémákat. A jelentés megfajlására tett erőfeszítés az egység megteremtésének szándékát is magában foglalja. Az elbeszélés megértése a részek közötti összefüggések feltárását előfeltételezi. A nézőnek figyelnie kell az adott film hőseinek viszonyaira, a párbeszédre, a beállítások sorrendjére stb. Egészben pedig ellenőriznie kell a narratív információ összetételét: megteremti-e az azonosításhoz szükséges koherenciát? Például egymás utáni gesztusokat, szavakat, tevékenységeket összegezhettünk-e olyan cselekménysorozatként, amelyben arról értesülünk: „most kenyeret vásárolnak”? A néző azáltal is egységet talál, hogy mindig a lényeges mozzanatokat keresi: minden eseményt abból a szempontból ellenőriz, mennyire lényeges a film (a jelenet vagy a szereplők jóvoltából) hangsúlyozott cselekmé-

nyében. Így az elvárások és feltevések által irányított észlelésünket a filmből származó adatok sorra módosítják.

A sémák sajátosságait pontosabban is meghatározhatjuk. Az elbeszélő film megértése során a néző a film folyamatos egészét olyan események sorozatának tekinti, amelyek meghatározott elrendezésben, az időrendi sorrend és az oksági viszony elvei szerint egyesítve jelennek meg. A film történetének megértése nem jelent mást, mint annak megfigyelését, mi, hol, mikor és miért történik. Ezáltal bármilyen eseményre, helyre, időre, ok/okozatra vonatkozó séma lényegessé válhat egy narratív film értelmezésénél. Ha kimerítőbb elemzést kívánunk végezni, akkor követhetjük Reid Hastie eljárását, aki a sémák többféle típusát különbözteti meg. Ezek közül mindegyik fontos szerepet játszik az elbeszélő film megértésében.¹⁹

Hastie szerint a „centrális-tendenciájú” vagy *prototípus* sémák magukban foglalnak egy bizonyos rögzített normák szerint azonosított egyedekből álló osztályt. Az elbeszélés megértésében a prototípus-sémák látszanak a legalkalmasabbnak az egyedi tényezők, tettek, célok és helyek azonosítására. Hogy megértsük a *Bonnie és Clyde* című filmet, olyan prototípusokat kell használnunk, mint „szeretők”, „bankrablás”, „déli kisváros”, „20-as évek válságkorszaka”. Itt nem áll módunkban az összes prototípus-sémát felsorolni, hiszen minden egyes film más-más formájukat alkalmazza.

A mi szempontunkból hasznosabb, ha az olyan prototípusokat vesszük szemügyre, amelyek egy nagyobb struktúra részeként működnek. Hastie ezeket a szerkezeteket nevezi *sablon*nak vagy adattároló rendszereknek. Amennyiben szükséges, a sablon-séma többletinformációval szolgálhat, és ellenőrizheti az adatok pontos osztályozását. A történetmegértésről végzett kutatások azt bizonyítják, hogy a mi kultúránkban a befogadók hajlamosak előfeltételezni egy bizonyos vezető sémát, a narratív struktúra olyan absztrakcióját, amely jellemző elvárásokat testesít meg arról, hogyan osztályozzunk adott eseményeket, és hogyan viszonyítsuk a részeket az egészhez. A befogadó rendszerint ezt a vezető sémát használja vázként az adott elbeszélés megértésére, felidézésére és összegzésére. Elvárja, hogy minden egyes esemény elkülöníthető legyen, és felismerhető helyen jelenjen meg. Az események láncolata mentén képesnek kell lennünk arra, hogy feltárjuk az időrendet és az egyenesvonalú oksági viszonyok szabályait. (Bármilyen korú befogadóról van szó, az időben átrendezett

események vagy a többértelmű oksági kapcsolatok jelentősen csökkentik a megértést segítő tényezők számát.) Az oksági viszonyok különösen fontosak akkor, amikor egy történetet próbálunk megjegyezni. Sokkal gyakrabban cseréljük fel az események sorrendjét, ha a kapcsolat csak időbeli („és akkor...”), mint amikor még okozati összefüggést is találunk („ennek következtében...”).

Különbőféle kísérletek szolgálnak bizonyossággal arra, hogy az elbeszélő struktúra „sablonként” működik a kortárs nyugati kultúrákban. A befogadó egy szokatlan történetre hajlamos úgy visszaemlékezni, mint amely hagyományosabb felépítésű a valóságosnál. Ha a szövegből hiányoznak oksági kapcsolatok, a befogadók gyakran pótolják azokat a mese visszamondása során. Ez is egy fontos bizonyítéka annak, hogy az elbeszélés megértése aktív tevékenység: a nézők kitöltik az anyagot, következtetések útján kivetítik és elrendezik mindazt, amire visszaemlékeznek. Még abban is megegyezik a véleményük, mit lehet kihagyni az összefoglalásnál.²⁰ A felnőttek pedig különböző stratégiákat dolgoznak ki, amelyek segítségével megbirkózhatnak a vezérsémától való eltérésekkel; ezek közül a legfontosabb talán a többértelműséggel szembeni tolerancia. Ilyen módon az alapvető strukturális elvek továbbra is viszonyítási pontokként szolgálnak a „kevésbé érthető” elbeszélések azonosításában. A narratív séma olyan, mint azok a körök, téglalapok, háromszögek, amelyeket a művészek úgy módosítanak és díszítenek, hogy lehetővé váljon bármilyen tárgy ábrázolása. A befogadó állandóan úgy csiszolhatja az alapsémát, hogy megfelelően illeszkedjen az épp megismert elbeszéléshez.

Majdnem minden kutató, aki a történetek megértésével foglalkozik, egyetért abban, hogy a leggyakrabban alkalmazott sablonstruktúrát egy „kanonikus történet” vázaként valahogy így bonthatjuk részeire: a hely és a szereplők bemutatása; a dolgok állásának kifejtése; a cselekmény bonyolódása; az ebből származtatható események; megoldás; befejezés. A megértésben és a felidézésben akkor támadnak zavarok, amikor az elbeszélés megsérti vagy félreérthetővé teszi ezt az eszményi forgatókönyvet. Még egy dolog bizonyítja, hogy az oksági séma kiemelkedő tényezője a célorientáltság. Az egyik kutató rájött, hogy a megértés és az emlékezés akkor működik a legjobban, amikor a célirányos tettek sablonja a történetre illeszkedik. Ha a célt a mese végén jelölték ki, a megértés és felidézés képessége jelentősen szegényebbnek mutatkozott, de még mindig nem annyira szegénynek,

mint amikor a cselekmény célját egyáltalán nem határozták meg. Más szóval a befogadó sokkal pontosabban fel tudja tární az oksági és az időbeli viszonyokat, ha a főhős céljáról már az elején tudomást szerez. Amikor a célt az elbeszélés vége ismertették, a történet felidézése és összefoglalása során a befogadó ezt a mozzanatot az eseménysor korábbi szakaszába illesztette. Ennélfogva a történet vázát így egészíthetjük ki: hely; hősök; cél; tettek; megoldás; végkifejlet.²¹

Na már most a kanonikus történet formái egy dologban megegyeznek: hasonlítanak azokhoz a cselekmény-konstrukciókhoz, amelyek oly kedvesek Freytagnak, Brunetièrre-nek a száz, az elbeszélés szerkezetével foglalkozó, kisebb teoretikusnak. E tény felébreszti az emberben a gyanút: a történet vizsgáló, kísérleteken alapuló leírások erős kulturális egyoldaltságot mutatnak. Egy afrikai befogadó vajon szükségszerűen a vezetés/bonyodalom/megoldás egységeit keresné a mesében? Nem kívánom elvetni az eltérő kultúrákban is létező kanonikus történet lehetőségét, ugyanis a leírás bizonyos szintjén ezek a vázák használhatók. De mivel a kérdés behatóbb tanulmányozására lenne szükség, én inkább úgy fogalmaznék, hogy ezek a vázák a kultúráinkban alkotott és megismert elbeszélések elvezetésénél heurisztikus értékkel bírnak. Korunk nyugati befogadói az jellemzi, hogy igenis elvárja, hogy a mű a bevezetéshez vezető formaságokkal kezdődjön, aztán a történet menetét megmutassa, varja valami, majd ebből bonyodalom támadjon, valaminél egyik szereplő kész legyen eljárni a célratörő főhős alakjára.

A kanonikus történet mint az oksági és időbeli viszonyok megszervezésének sablonja, nehézségek nélkül elhelyezhető az elbeszélés megértésének konstruktivista elméletében. A befogadó felméri, mennyire illeszkedik a sémába az éppen adott elbeszélés. Az esetek többségében nem különít el aprólékosan minden adottat (a filmben mozdulatot, beállítást vagy hangot), miközben lassan összeállítja magát az eseményt, például a „kenyértörést”. Ekkor kiválogatja a legfontosabb jelzéseket, aztán igénybe veszi a prototípus-sémákat (pl. a pékség és az éhségérzet ismerete), valamint az elbeszélés struktúrájára jellemző sémákat (amelyek az okság szempontjából valószínűleg jelentőséggel bírnak). A befogadót valamilyen kanonikus történet szerű dolog vezérli, ez alapján „születeli” a filmet strukturálisan többé-kevésbé jelentékező epizódokra. Csak egy ilyen folyamattal magyarázhatjuk, hogy is értheti meg a befogadó a felszíni információk különböző

mákban megjelenő, de hasonló jelentést hordozó módozatait. A filmben a kenyérvásárlás történhet egy pillanat, egy jelenet, sőt több jelenet alatt is. Ahogyan Roland Barthes megjegyzi: „Egy folyamatos elbeszélést olvasni annyi, mint – az olvasmány diktálta iramban – különféle struktúrákba rendezni, fogalmakkal elnevezni, címkékkel ellátni azokat a részeket, amelyek többé-kevésbé összegzik a megfigyelések bőséges áradatát.”²² Mindemellett egy esemény lefelé végbemenő észlelése megelőzheti az adatokat. Ha egy éhes férfi belép a pékségbe, a „kenyérvásárlás” valószínű hipotézissé válik, mielőtt az eladóhoz fordulna. A kategorikus egész megelőzheti az észleletet.

A prototípusok és a sablonok beépülnek a *műveleti* sémákba (Hastie elnevezése); azokba a szabályozott művelet sorokba, amelyek dinamikus szerzik és szervezik az információt. Ez talán akkor látható a legvilágosabban, amikor egy sablon nem alkalmas valamilyen feladatra. Ha egy film eltér a kanonikus történettől, a nézőnek hozzá kell igazítania elvárásait, és új magyarázatokat kell találnia a látottakra, még ha csak próbaképpen is. Még az olyan elbeszélésekben is, amelyekben az eseményeket világosan előre lehet látni, az információk keresése és a következtetések levonása jellegzetes szabályok szerint történik. Néhányat ezek közül az orosz formalisták már jóval ezelőtt felismertek, és „motivációnak” nevezték el.²³ Milven műveletekkel igazolja a néző a szöveg egy adott elemét? Hogyan rendelődik ez az elem egy prototípus mellé, vagy minősül egy lényegi hálózat tagjának?

A néző igazolhatja a látottakat úgy, hogy azokat a történet szükségszerű elemeihez tartozónak tekinti. Ezt nevezzük *kompozíciós* motivációnak. De a néző kereshet más bizonyosságot is, például az elfogadhatóságot. Azokból a tapasztalatokból indul ki tehát, ahogyan a dolgok működését észleli maga körül a világban. „Ő az a fajta ember, aki ezt tenné” – ilyen indoklás példázza a *realisztikus* motivációt. Ezenkívül a néző *transztextuális* alapon igazolhatja elvárásait és következtetéseit. A legvilágosabb példa erre a műfaj: egy westernben még akkor is elvárjuk, hogy legyen lövöldözés, kocsmai verekedés és vágató lovak, ha nem tűnnek valószínűnek vagy semmi nem indokolja alkalmazásukat. Végül – és a legritkábban – a néző leleplezheti egy hatás öncélúságát – mondjuk egy kellemes, megrázó vagy közömbös hatáselem beiktatását. A formalisták ezt hívták *művészi* motivációnak, és igen nagyra értékelték, mivel közvetlenül a műalkotás formájára és anyagára irányítja a figyelmet.

A gyakorlatban az első három megközelítési módot többnyire egyszerre alkalmazzuk. Amikor Marlene Dietrich egy mulatóban énekel, igazolhatjuk a kompozícióból kiindulva (itt találkozunk majd a hőssel), realisztikusan (bárénekesnőt játszik) és transztextuálisan (Marlene legtöbb filmjében ilyen dalokat énekel, ez sztárképének egyik vonása). Néha zavar támadhat ezek között az okfejtések között, például amikor felfedezünk egy eltévedt „realisztikus” részletet, amely nincs összefüggésben az utána következő eseményekkel; vagy amikor egy zenés filmben az oksági lánc feltartóztatja a dalbetétet vagy a táncos jelenetet. A legtöbb film a kompozíciós és a transztextuális motivációt váltja ki a befogadóból. A realisztikus motiváció kiegészítő tényező, amely megerősíti az egyéb alapokon nyugvó elvárásokat. A művészi motiváció pedig olyan tartalék-kategória, amely mindig külön áll a többitől: a néző csak akkor folyamodik hozzá, amikor más már nem felel meg. Így tehát leszögezhetjük: a motiváció fogalma olyan különféle műveleti sémákat világít meg, amelyeket a nézőnek aktívan kell alkalmaznia.

Ezután feltehetjük a következő kérdést: milyen mértékben rendelkezik a néző *stilisztikai* sémákkal? A legtöbb elbeszélés (nyelv, film, képzőművészet vagy bármi legyen is az) közegét a narratív információ átadásának eszközeként használja. Ezért a befogadói sémák inkább a narratív mintákra vannak ráhangolva, a tisztán stilisztikai mintákat nehezen ismerik fel és emlékeznek vissza rájuk. Teun van Dijk így ír az irodalmi szövegről: „Az emlékezéshez és a feldolgozáshoz szükséges forrásaink csak igen korlátozott módon képesek tárolni és visszakeresni az ilyen felszíni, strukturális információt, még ha a kommunikációs hagyományok megkülönböztetett figyelemmel viseltetnek is e struktúrák iránt.”²⁴ Ugyanez gyakran érvényes a vizuális jelenségekre: miután megnéztük az órát, vissza tudunk emlékezni az időre, de a mutatók formájára még akkor sem, ha ezt az észlelés valamelyik fázisában rögzítettük is.²⁵ Eszerint a nézők, amikor olyan filmet látnak, amelyben hangsúlyosak a stilisztikai vonások, akkor is azok után a jelzések után kutatnak, amelyek alapján történetet állíthatnak össze.

A film stílusa gyakran észrevétlen marad, de ebből még nem következik, hogy a néző nem rendelkezik stilisztikai sémákkal. A konstruktivista elmélet szerint a befogadó nincs szükségszerűen jobban tudatában az esztétikai hagyományok alkalmazásának, mint bármely más kognitív műveletnek. Már láttuk, hogy sok

észlelési folyamat nem tudatos. Talán az uralkodó filmtípusok egyhangúságának köszönhető, hogy a stilisztikai sémák lefelé irányuló folyamatának alkalmazása szinte automatikussá vált. Biztosak lehetünk abban, hogy a néző előzetes tapasztalataiból kiindulva feltételezni fogja az adott stilisztikai sémák alkalmazását, például amikor egy hosszú beállítást vagy egy nem diegetikus kommentárt prototípusok alapján azonosít. Stilisztikai sablonokat is alkalmazunk. Az uralkodó elbeszélő filmtípusokban a totálképet valószínűleg egy közeli követi, a zenei betétről pedig már előre tudjuk, hogy nem hirtelen fog abbamaradni, hanem fokozatosan elhalkul. Bizonyos stilisztikai alternatívák valószínűtlenek, néhánynak pedig pontosak a szabályai. Azt is tudjuk, hogy egy adott stilisztikai hagyományhoz szokott néző képes olyan műveleti sémák alkalmazására, amelyek alapján megért más kifejezőeszközöket is (pl. egy különös vágást a történet kényszeréből származtat). A konstruktivista elmélet szerint a nézők igen magas szintre juthatnak annak a képességnek az elsajátításában, hogyan vegyék észre és idézzék fel bármilyen film stilisztikai vonásait. A könyv további részeiben lesz még alkalmunk szólni arról, hogyan válhat a film stílusa az elbeszélés eszközévé és teljes jogú rendszerré.

Mit tesz a néző a sémákkal? Leegyszerűsítve: sok kognitív tevékenység azt a célt szolgálja, hogy az elbeszélést értelemmel ruházza fel. A néző rendelkezik egy többé-kevésbé stabil *feltételezés*rendszerrel. A tárgyak és az emberek például akkor is térben folytatódnak, ha már nem látszanak a vásznon; egy színész egymás után több szerepben is ugyanaz a személy; egy angolul beszélő film nem fog hirtelen urdu nyelvre váltani. Csak akkor vesszük észre az ilyen alapvető feltételezéseink létezését, ha a film megcáfolja igazságukat, például amikor ugyanazt a szerepet két teljesen különböző színész játssza (mint Buñuel *A vágy titokzatos tárgya* című filmjében). A néző emellett sok *következtetést* is levon. Ha a hős zokogni kezd, arra gondolunk, szomorú. Hasonlóan más induktív következtetésekhez, ezek is lezáratlanok, próba jellegűek és korrigálhatók. Lehet, hogy a hős rendkívül boldog. Természetesen az *emlékezet* is nagy szerepet játszik. Újra hangsúlyozom, az emlékeztetést itt sem szabad egy előzetes percepció egyszerű reprodukálásának tekintenünk, hanem sémákkal irányított, konstrukciós tevékenységnek kell látnunk (ahogyan ezt Frederic Bartlett javasolta ötven évvel ezelőtt).²⁶ És itt van még a *hipotézisalkotás* kognitív feladata: a néző kialakítja és ellenőrzi

elvárásait az elkövetkezendő történetrészek információiról. Mivel a hipotézis példázza a sémák által irányított észlelés anticipáló természetét, megpróbálom működését egy kicsit részletesebben és alaposabban megvilágítani.

Meir Sternberg egyike azon kevés elbeszélésteoretikusoknak, akik elismerik a hipotézisalkotás és -ellenőrzés folyamatának érdemeit. Sternberg elmélete szerint a történet információinak a műben rejtve maradó hálózata a befogadót különféle hipotézisek kialakítására sarkallja. Egy hipotézis vonatkozhat akár olyan múltban történt eseményre is, amelynek pontos meghatározására még nem került sor. Sternberg ezt nevezi *kíváncsiság*-hipotézisnek. Ezzel szemben a *suspense*-hipotézis az elkövetkezendő eseményekre vonatkozó anticipációkat foglalja magában. A hipotézisek lehetnek többé-kevésbé *valószínűek*, ingadozhatnak a szinte teljesen biztostól a legkevésbé várhatóig, és válhatnak többé-kevésbé *kizárólagossá*, a vagy-vagy-tól a többesélyes választásig. Mivel a hipotézisek az idő előrehaladtával kelnek életre, lehetnek egyidejűek vagy egymást követőek – ez utóbbi esetben egyszerűen egy újabb hipotézis tölti be az előző helyét.²⁷ Ezekkel a kategóriákkal akkor találkozunk újra, amikor elemzésekben bizonyítjuk használatukat. Azt fogjuk vizsgálni, adott filmek hogyan hatnak utasítással és kényszerrel a nézői tevékenységre.

A hipotézis ellenőrzésének különböző szintjei vannak. Leggyakrabban a feltételezések és a következtetések gondoskodnak a cselekmény pillanatról pillanatra való, „mikroszkopikus” megformálásáról, de a kritikus választaknál mindig adott események bekövetkeztét várjuk el. A hipotézisek a jelenetsorokon át egész világosan kirajzolódnak: vajon *ezt* vagy *azt* teszi majd a hős? Egy pontatlanabb, de igen jelentős „makroelvárás” íve húzódhat végig az egész filmen. Maga az elbeszélés eltolhatja ezeket a szinteket azzal, hogy háttérbe szorítja a kisléptékű részleteket (az átmeneteket vagy a Barthes által „katalíziseknek” nevezett másodlagos cselekményeket), annak érdekében, hogy hangsúlyosabbá tegye a jelentékeny cselekménysorozatokról alkotott nagyobb hatósugarú hipotéziseket (Barthes elnevezéseivel élve a történet „magvát” vagy „sarkalatos pontját”).²⁸ Más elbeszélések megfoszthatnak bennünket nagyléptékű elvárásainktól, ezekben az esetekben hívjuk a szöveget epizodikusnak. A hipotézisek pontossága aszerint is különbözhet, hol helyezkednek el a szövegben: „nyitottabbnak” tűnnek a szöveg elején; néhány pedig hallgatólagosan végig érvényben marad, mert soha nem bizonyosodik be az ellenkezője.

A hipotézisformálás súlypontja mindig a jövőben történő események valószínűségének felmérésén és anticipálásán marad – ezt hívja Sternberg feszültségnek. Nézzük végig az alternatívákat. Amikor a cselekmény egy már beigazolódott hipotézist támogat, főlegessé válik és nem indítja el a hipotézisformálás teljes skáláját. „Egész szenzoros apparátusunk alapján véve arra van hangolva – írja Gombrich –, hogy a váratlan változást kutassa. A folytonosság egy idő után nem regisztrálható, és ez igaz fiziológiai és pszichológiai szinten is.”²⁹ De amikor az ábrázolt cselekmény nem igazolja a hipotézist, a befogadó valószínűleg nem fog visszalapozni, nem szakítja félbe a mesemondót, nem állítja le a filmet, hogy a kérdést megoldja. Ehelyett inkább kitartóan figyel tovább, hogy megtudja, a cselekmény folytatása megmagyarázza vagy megváltoztatja a hipotézis cáfolatát. Ezt nevezhetjük a „várj-és-meglátod” stratégiájának.³⁰ Az összes műfaj közül leginkább a detektívtörténet épül az előzetes eseményekre irányuló kíváncsiságra, de még ezekben is ritkán torpan meg a befogadó, ha váratlan akadályba ütközik egyes kérdések megválaszolásá előtt: miért épp ez történt, mit akarnak ezzel megmutatni? Ehelyett a befogadó kíváncsiságtól égvé száguld tovább. A detektívsztori egy nyomozás történetét mondja el, de a befogadó nemcsak azt akarja tudni, „ki tette”, hanem azt is, hogy a nyomozó akciói hogyan derítenek fényt a megoldásra.

Az a befogadói törekvés, amely a későbbi információkra vonatkozó hipotéziseket kiemeli a többi közül, pontosan megfelel annak a konstruktivista feltevésnek, miszerint a sémák „rábeszélése” nyomán feltételezünk és következtetünk. A cáfolat pedig arra késztet, hogy hozzá igazítsuk elvárásainkat. Ugyanakkor a sémáknak valahol biztos pontokra is szükségük van. Az elbeszélés szekvenciális természetéből adódóan a szöveg kezdete rendkívül fontos a hipotézis megalkotásánál. Sternberg a kognitív pszichológiából kölcsönöz erre egy kifejezést, az „elsődleges hatás” fogalmát, amely arra utal, hogy a kezdő információ megalapítja azt a „referencia-rendszert, amelyben a későbbi információkat – az összes lehetőséget kihasználva – elhelyezzük.”³¹ A mű elején érényesnek ábrázolt szereplőt végig annak fogjuk tekinteni, még akkor is, ha ennek ellentmondó tényekkel szembesülünk. A kezdeti hipotézist ugyan átértékelhetjük, de lerombolásához nagyon súlyos bizonyítékokra van szükség.

A hipotézis megformálása, továbbá erősítése, illetve gyengítése között a szövegben eltelik bizonyos idő. A kisebb események

szintjén a hipotézist nagyon hamar elvethetjük vagy megtarthatjuk, hiszen az elbeszélés pillanatról pillanatra való követése ezt kívánja tőlünk. A hősnő átmegy a szobán, kinyitja az ajtót, vágás, majd a következő beállításban azt látjuk, ahogyan belép a nappaliba. De amikor egy sajátosabb és makrostrukturálisan jelentősebb eseményről van szó, az információt rendszerint egy kis ideig visszatartják. Ha a hősnő valakivel találkozni fog a nappaliban, akkor annak a személynek az indítékait vagy céljait valószínűleg elrejtik, és csak később tárják fel. Az orosz formalisták úttörő jelentőségű felfedezései óta tudjuk: a *késleltetés* a narratív szerkezet lényegi része. Mivel az elbeszélés időben bomlik ki, előfordulhat, hogy elvárásaink csak számottevő késéssel teljesülnek. Az elbeszélés elkezdődik, de folytatását félbe kell szakítsa az expozíció, amely a háttérinformációk kifejtésére szolgál. A befejezés előtt a megoldást visszatartja a bonyodalom, a mellékcselekmény vagy más kitérők. Viktor Sklovszkij a késleltetést „lépcsőzetes szerkesztésnek” nevezte: az elbeszélés nem annyira felvonóhoz, mint inkább olyan csigalépcsőhöz hasonlít, amelyen szerteszét hevernek a játékok, kutyapórások, nyitott esernyők, s így elég körülményes feljutni rajta.³² Sternberg még messzebbre megy, és az elbeszélő szöveget így határozza meg: „Egymással versengő és egymást akadályozva késleltető motívumok dinamikus rendszere.”³³ Természetesen a néző érdeklődését a késleltetéssel sem lehet a végtelenségig ébren tartani; a kielégítetlen elvárásokat olyanokkal kell ellensúlyozni, amelyek rögtön teljesülhetnek – általában feszültségteli feltételezésekkel. Bármilyen eseményről van szó, a hipotézisek késleltetését fel lehet használni új elvárások kialakítására vagy a különböző késleltető struktúrák egymás elleni kijátszására. Ha a hősnő távozása után egy olyan képsort látunk, amelyben az asszony által keresett hőst egy gyilkos üldözi a városon át, a következőt feltételezhetjük: a hősnő most indul a hős megmentésére. Ha a házmester az ajtóban fecsegésével feltartóztatja, a cselekmény minden egyes pillanatának késleltetése fokozza érdeklődésünket: vajon helyesnek bizonyul-e majd feltevésünk?

A befogadóban annyira erőteljes és állandó az elbeszélés folytatásának motivációja, hogy a megerősített hipotézis könnyen válik hallgatóságos feltételezéssé, további hipotézisek alapjává. Ennek ellenére a befogadó feltételezései egyaránt nyerhetnek visszaigazolást, cáfolatot vagy maradhatnak függőben. A legtöbbször azonban beigazolódnak: egyik elbeszélés sem okoz min-

den pillanatban meglepetést. Ritkábban fordul elő az, hogy a történet kibomlása hipotéziseink átminősítésére készítet bennünket. Az egyik szereplő olyat tesz, amit addig valószínűtlennek gondoltunk: például a gyilkosnak hitt személy lesz a következő áldozat, s az elbeszélés letér addigi útjáról. A történetet általában úgy szerkesztik meg, hogy jutalmazza, módosítsa, akadályozza vagy megsemmisítse a befogadó összefüggés-kereső törekvéseit.

Összefoglalóan elmondhatjuk, hogy kultúránkban a narratív film nézője felkészülten és aktívan lát hozzá feladatához. Központi céljának tekinti egy érthető történet megszerkesztését. Ennek érdekében olyan narratív sémákat alkalmaz, amelyek világossá teszik az elbeszélés eseményeit, és egyesítik azokat az ok-sági, az időbeli és térbeli viszonyok alapján. Az elbeszélések általános összetevői és a „kanonikus történet” strukturális sémája segíti a látottak megszervezésében. A történet szerkesztés folyamán a befogadó a sémákat és a kapott utasításokat használja az épp végbemenő eseményekre vonatkozó feltételezések megfogalmazására, a következtetések levonására, valamint az elmúlt és elkövetkező történésekről alkotott hipotézisek ellenőrzésére. Amíg az elbeszélés késlelteti a megoldást, a következtetéseket gyakran át kell vizsgálni és a hipotéziseket fel kell függeszteni. A hipotézisek állandó módosítása során elkülöníthetjük azokat a kritikus pillanatokat, amikor pontosan igazolunk, cáfolunk vagy nyitva hagyunk valamit. A gyakorlatban az egész folyamat mindig az elbeszélés, a néző perceptuális-kognitív tevékenysége, a befogadás körülményei és az előzetes tapasztalat által kialakított feltételek között megy végbe.

Az esztétika birodalmából származó elbeszélésekben mindezek a folyamatok bizonyos kényszer alatt játszódnak le. Ulric Neisser szerint a köznapi percepció során az észlelési hipotézis többnyire bizonytalan, nyitott és kevésbé szigorúan cáfolható.³⁴ Ezzel szemben a művészetben a hipotézisek sokkal világosabban határozhatók meg, lezárt sort alkotnak és igen gyakran kérdésessé válnak. Az esztétikai észlelés és megismerés olyan helyzetekkel szembesül, amelyek konstrukciójukból következően megghiúsítják a leggyakoribb feltevéseket, a legszilárdabb következtetéseket és a legalkalmasabb sémákat. Mielőtt még aláaknázná, az elbeszélés előhívhatja a befogadó elvárásait, lezárhatja a gondolatsorokat. Sokkal gyakrabban, mint gondolnánk, csak azért kelt elvárásokat, hogy aztán megsemmisítse őket; megtervezi és időzíti a feltételezéseinket leromboló információkkal való szembesülésünket; ar-

ra bátorít, hogy következtetéseket vonjunk le, majd leszid me-részségünkért; felvonultat egy sereg pozitív példát, mielőtt előho-zakodik az egyetlen és rendkívül fontos kivétellel; a lényeges adatok feltárása helyett oda nem illő dolgokról „fecseg” (Barthes) – s mindezalatt arra kényszerít bennünket, hogy egy előre meg-határozott időszekvenciához igazodjunk (a filmben és más „tem-porális művészetekben”), megértésünk gyorsaságát az óramutató járásához igazítja, az idő szorításában tévedésekbe hajszol. Az elbeszélő művészet könyörtelenül kizsákmányolja gondolati te-vékenységünk tapogatózó, kísérletező természetét.

Bár az eddigiekben az emberi perceptuális és kognitív képes-ségek összetevőivel felruházott hipotetikus nézőről írtam, most néhány szóban arra is kitérnék, milyen hibákat követhet el a film megértésénél az igazi néző. Ezeket a tévedéseket megmagyaráz-hatjuk az előzőekben felvázolt elmélet keretein belül. Ahogyan azt korábban említettem, az elbeszélő film nem pusztán körülírja, meghatározza a feltételezéseket és a következtetéseket, hanem kiváltja és kikényszeríti megformálásukat. Olyan fiziológiai té-nyezők, mint például a kimerültség, megghiúsíthatják vagy késlel-tethetik az észlelés folyamatát, a figyelem felélélnkülését, az em-lékek mozgósítását. Félreértések származhatnak abból is, ha olyan sémákat alkalmazunk, amelyek később nem bizonyulnak megfelelőnek – például rosszul értelmezzük a hős céljait, vagy nem ismerjük fel a visszatekintésben ábrázolt események múlt-idejűségét. A sémák kiválasztása vagy a feltételezések megfor-málása akkor is történhet hibásan, ha nem ismerjük eléggé a film-ben használt narrációs megoldásokat: egy olyan néző, aki nem rendelkezik a 60-as évek „művészfilmjeire” alkalmazható sémák-kal, nem értheti a jelzéseket és nem tudja összerakni az esemé-nyeket mondjuk a *Nyolc és fél* című filmben. Természetesen a néző szándékosan is megszerkeszthet rosszul egy történetet, mint ahogyan azt néhány francia szürrealista tette a B-szériás filmek „irracionalista felnagyításaiban”. Végül, ahogyan már utaltam rá, a film tartalmazhat olyan jelzéseket és struktúrákat, amelyek a nézőt téves értelmezésekre bátorítják; ezekben az esetekben a film rövidebb vagy hosszabb ideig tartó „félreértés” állapotában „akarja” tartani a nézőt.

Az észlelés és megismerés folyamatainak ilyenfajta megköze-lítése azonban nem ad módot az érzelmek feltárására. Azok az érzelmeket vizsgáló elméletek, amelyek leginkább összegyeztet-hetők a konstruktivista felfogással, összekapcsolják az emóciókat

az elvárásokkal, valamint azok megszakított vagy késleltetett teljesítésével.³⁵ Abban biztosak lehetünk, hogy érzelmeink egyáltalán nem idegenek a film megértésének folyamatától. Amikor megkockáztatunk egy hipotézist, az igazolás – különösen az idő szorításában – érzelmi lökést válthat ki, örömet okoz az egység megteremtése. Amikor az elbeszélés késlelteti az elvárás kielégítését, a kíváncsiság fokozottabb érdeklődést kelthet. Ha a feltételezés cáfolatára kerül sor, a kudarc még odaadóbb részvétellel sarkallhatja a nézőt. Az anticipáció, a beteljesülés, valamint a rossz, a késleltetett vagy elferdített következtetések keveredése erős érzelmi töltéssel rendelkezhet. Az észlelés és a megismerés – ezt már Eisenstein is jól tudta – érzelmet kiváltó folyamatok.

Az elgondolás és a látás

A *Hátsó ablak* című filmet (1954) már régóta használják a nézői tevékenység kisléptékű modelljeként. A székéhez kötött fényképész, aki a szomszédok tudta nélkül szemlélődik; az ablakok mint megannyi mozivászon, a következményektől való látszólagos mentesség, melyet a néző távoli enyészpontja biztosít – e tényezők tették a filmet a nézői tapasztalat analógiájává. Egyetlen olyan filmet sem ismerek, amely ennél alkalmasabb lenne a perspektivikus elbeszéléselemletek alátámasztására. A *Hátsó ablak*ot azonban a nézői tevékenység teljes komplexitásának bemutatására is felhasználhatjuk. Az érdekes helyzet mellett a kibontakozó cselekmény szintén módot ad annak a folyamatnak a feltárására, ahogyan általában megszerkesztünk egy történetet. Ez a film mintaszerűen kezeli a nézőt, és az is rendkívüli benne, ahogyan a nézőre háruló feladatokat világossá teszi.

A történet közismert. L. B. Jeffries, mivel törött lába az ágyához köti, a belső udvaron át elkezdni figyelni szomszédait. Tétlenül heverész, s közben bepillant a körülötte élők – egy házaspár és kutyájuk, egy zeneszerző, egy középkorú magányos nő, egy ifjú pár, egy fiatal táncosnő, egy szobrásznő, valamint Thorwaldék, egy másik házaspár életébe. Időközben Jeff szerelmi kapcsolata Lisa Fremont fotómodellel megromlik. A férfi úgy érzi, nem illenek össze: a lány a manhattaniek kifinomult életét éli, míg Jeff kalandra éhesen csavarog a világban. A hátsó ablakon át kémkedve Jeffnek az a gyanúja támad, hogy Lars Thorwald megölte a feleségét. Lisát sikerül meggyőznie az elképzeléséről, de

barátja, Doyle detektív szkeptikus marad. Miután Lisa betör és bizonyítékok után kutat Thorwaldék lakásában, a férfi rádöbben arra, hogy kifigyelték, és Thorwald meg akarja ölni. Jeffet még idejében megmentik (bár a másik lába is eltörik), s a film végén kibékülnek a lánnyal.

A cselekmény tehát két szálon fut: a rejtély fonalán (mi történt Mrs. Thorwalddal? be fogja-e Jeff bizonyítani, hogy megölték? talál-e Lisa bizonyítékot?) és a szerelmi történet fonalán (szakítanak-e végül a főhősök?). A filmben számunkra rendkívül hasznos annak a kétféle módszernek az együttes alkalmazása, amellyel hol nyíltan, hol burkoltan Hitchcock a nézői tevékenységet irányítja. A rejtély cselekménybeli szálára a pontosabban megfogalmazott feltételezések, bizonyosságok és következtetések fűzhetők. A szereplők arról beszélgetnek, mi alapján alakítják ki elvárásaikat, szelektálják az információkat és vonják le következtetéseiket. A néző részt vesz a rejtély megoldásáért folytatott küzdelmeikben, a titok feltárásának egyes pillanataiban azonban olyan információkat is szerez, amelyekkel a hősök nem rendelkeznek. Így néha át kell minősítenünk vagy kétségbe kell vonnunk a szereplők problémamegoldó műveleteinek helyességét. Ezzel szemben a szerelmi történetet a nézőnek ehhez hasonló nyílt jelzések igénybevétele nélkül kell összeállítania. Például rá kell döbbernien arra, hogy az az abszolút ellentét, amelyet Jeff felállít – Lisa és a nagyvárosi unalom versus ő és az érdekes kalandok – hamisnak bizonyul, hiszen még a világibb városi miliő is izgalmas események színhelyévé válhat.

A film átfogó szerkezete a kanonikus történeten alapuló elvárásokat igazolja. A bevezetés megismertet bennünket az idővel, a helyszínnel, a hősök közötti viszonyokkal, és bemutatja a két alaphelyzetet: a belső udvar életét, valamint Jeff és Lisa szerelmi válságát. Ezután következik Jeff döntése: célja Mrs. Thorwald meggyilkolásának a bebizonyítása. Terve sikerül, de közben különféle akadályokba ütközik (ellenbizonyítékok, a kézzelfogható bizonyíték hiánya). Végül azonban eléri a célját (végkifejlet), a film befejezése pedig a szerelmi konfliktus megoldódását is sugallja.

A film idősmája is arra készítet, hogy egységbe foglaljuk a cselekményt. A történet szerdán kezdődik és szombaton éri el tetőfokát, az eseményeket napra pontosan elhelyezhetjük, az éjszakák és a nappalok is meghatározott ritmusban váltakoznak. Az idő egységét jó néhány szoros „határidő” is megerősíti: mielőtt Jeffnek sikerülne bebizonyítani a gyilkosság tényét, Thor-

waldnak nyoma veszhethet; a férfi bántalmazhatja Lisát, ha a rendőrség nem érkezik időben; Jeffet pedig meg is ölheti, mielőtt a rendőrök közbelépnének. A néző tehát nemcsak az oksági viszonyokról szerzett információk alapján szerkeszti a történetet, hanem a cselekményt irányító időtartamok és -határok ismeretében is. Továbbá a prologus és az epilógus nemcsak térben szimmetrikus (hasonló kameramozgás a belsőudvarban és Jeff lakásában), hanem időben is: a jelen és a múlt összevetésére készítenek (például az ifjú házasságok a film végén civódnak, Társtalan kisasszony közben megismerkedett a zeneszerzővel). A néző a térbeli alaphelyzetet ugyancsak gyorsan felismerheti: (néhány helyzet kivételével) ebbe a szobába leszünk zárva, s egy pár jelentékeny esettől eltekintve azt fogjuk látni, amit Jeff. Ezáltal a film bizonyos stilisztikai sémák előhívására – nézésirányra való szerkesztés és szemszögáttérés – is készítenek.

A *Hátsó ablak* már kezdetétől fogva hangsúlyozza a látás és a tudás valószínűsítő természetét. A Jeff ablakából jobbról balra panorámázó felvétel alapvetően vizuális információkat közöl (a zene és az utca zaja kiegészítő tényezők). Látjuk a szomszédokat: az egyiket komponálás, a másikat táncgyakorlás közben, és ebből arra következtetünk, hogy mindennapi, jellegzetes tevékenységüket végzik. Amikor a kamera Jeff lakását pásztázza, gyors és gazdag következtetéseket vonhatunk le. Megpillantjuk begipszelt lábát. (Hogyan sérült meg?) Aztán egy újságírók által használt összetört fényképezőgépet. (Fényképész. Talán munka közben törte el a lábát?) Ezután fotókat látunk: autóverseny, égő ház, sebesült asszony, atombomba. (Valószínűleg munka közben történt. Vakmerő feladatokat vállal.) Majd több fényképezőgépre és vakura esik a pillantásunk. (Majdnem teljesen biztos, hogy hivatásos fotós.) Végül egy modell fényképének negatívját és egy halom folyóiratot láthatunk, a legfelső címlapján az előbbi negatívra készült fotó. (Divatlapoknak is dolgozik.) Ám ezek a következtetések a következő jelenetig csak valószínűk maradnak, ekkor azonban Jeff szerkesztőjével folytatott beszélgetése alapján legtöbbjük beigazolódik. A minta kirajzolódott: a film arra ösztönöz bennünket, hogy a történetet a vizuális információk (tárgyak, viselkedések) alapján állítsuk össze, aztán ezt a konstrukciót a verbális kommentárok alapján igazoljuk vagy cáfoljuk. Miután a szemben lévő lakásban élő magányos nő elképzelt vacsoravendége felé nyújtja poharát, majd hirtelen sírni kezd, Jeff megjegyzésével – „Társtalan kisasszony” – megkoronázza a néző

pontos helyzetértelmezését. Miután Thorwald három számot tárcsáz a telefonon, majd vár egy kicsit, Jeff halkán megjegyzi: „Társalgási hívás.” Mialatt Miss Torso partiját nézzük, Jeff és Lisa a lány férfiakkal kapcsolatos ízlését elemezgeti. A film konklúziók levonására ösztönzi a nézőt, majd egy kicsit késlelteti a verbális megerősítést, így jól megvilágítja a következtetések többé-kevésbé valószínűsítő természetét. Sőt, mivel a szereplők mindig egy közhelyszerű címkével összegzik a történeteket („zsémbes feleség”, „Park Avenue-modell”, „az élet örömeit habzsoló lány”) a film azt is biztosítja, hogy létrehozzuk a megfelelő sematikus prototípusokat.

A *Hátsó ablak* a legkülönbébb hipotézisek megalkotására szólítja fel a nézőt. Formálunk kíváncsiságból eredő hipotézist a múltból (Thorwald valóban megölte a feleségét), és várakozásból származó hipotéziseket a jövőre vonatkozólag (a nyomozás több gyilkosságra utaló jelre bukkan). Az első négy jelenet főleg a szerelmi történet bemutatására korlátozódik, és a nézőt a jövőre vonatkozólag bizonytalan hipotézisek alkotására készíti (Jeff és Lisa valószínűleg ezután is civakodni fognak). Miután Jeff megpillantja a kiáltást és a csattanást a negyedik jelenet végén, a kíváncsiságból eredő hipotézis már nagyobb szerepet kap: Jeff-fel együtt addig figyeljük Thorwald rejtélyes jövés-menését, ami végül készen állunk az eseményekre a „családi gyilkosság” címmel két ragasztani, és pontosabb kérdéseket feltenni. A feltételezése a valószínűség figyelembevételével módosulnak. A negyedik jelenet alapján Jeff és Lisa kapcsolatának folytatódása valószínűnek tűnik, de mivel a nyomozás újra összeköti őket, alkalmas szövegségük egyre biztosabbá válik. Thorwald gyilkossága a negyedik jelenet végén valószínűtlennek tűnik, valószínűbb lesz, ha miután Jeff összefoglalja a történeteket, valószínűtlen, amikor Doyle a férfi ártatlanságára bizonyítékokat szerez, ismét valószínűbb a szomszéd kutyája elpusztítása után, és lényegében biztos, amikor Jeff felfedezi, hogy valamit elástak a kertben.

Az a folyamat, ahogyan Jeff fokozatosan rájön a titok nyitjára, gyönyörűen illusztrálja a filmnéző tevékenységét. Úgy kezd, ahogyan az eseményre hangolódva bármelyikünk tenné: „Ha nem húztok ki az unalom mocsarából, valami iszonyú dolgot fogok tenni. (...) Most akármilyen szörnyűségnek is örülnék.” Jeff felkészült az észlelésre, de annyira ég a tenniakarás vágyától, hogy következtetéseinek kivetítését el is túlozhatja. A negyedik jelenetben, Lisa távozása után az ablakhoz fordul, és a sötét háttöm

böt fürkészi. Hirtelen két szenzoros jelzés követi egymást, egy kiáltás és egy csattanás. Tekintetével gyorsan oda-vissza végigfut a házon, de egyetlen vizuális jelzést sem észlel. Ezen a ponton csak egy nagyon laza műveleti sémát alkalmazhat: a megszokott tevékenységekre utaló jelek között valami eltérőt keres. Az éjszaka folyamán Thorwaldot figyelni: elhagyja a lakást, majd újra visszatér. Másnap reggel csak a legáltalánosabb hipotézissel rendelkeznek: „Sehogy sem értem. (...) Azt hiszem, valamit elvitt a lakásból.” Ápolónője, Stella rögtön sugall egy feltételezést: Thorwald összeveszett a feleségével. De ekkor Jeff hirtelen új információval gazdagodik. Thorwald feltűnően furcsán kémleli az udvart. „Éppen olyan arcot vág, mint aki attól fél, hogy valaki meglesheti.” Válaszul Jeff teleobjektívval felnagyítva kezdi szemlélni a lakást. A férfi kinyit egy bőröndöt, újságpapírba csomagol egy kést meg egy fűrészt. Mire Lisa aznap éjjel megérkezik, Jeff már meg van győződve arról, hogy Mrs. Thorwaldot megölték.

Vegyük azonban figyelembe, hogy Jeff következtetéseinek sora nem pontosan tükrözi a miénket. Egy korábbi jelenetben reggel hatkor láttuk Thorwaldot, amint egy fekete ruhás nővel távozik a lakásból. De Jeff éppen alszik. Így olyan információt szerzünk, amelynek ő nincs birtokában, és az ebből következő hipotézis versenyre kel a feltételezett gyilkosság gondolatával. Mindaz, amit Jeff lát és később látni fog, úgy is magyarázható, hogy a feleség elutazott. De ez nem jelenti azt, hogy teljesen elvetjük Jeff hipotézisét. A feltételezett gyilkosság bármennyire valószínűtlennek tűnik is a valóságban, egy Hitchcock-filmben szinte bizonyosnak látszik (transztextuális motiváció). Az a tény pedig, hogy a film elbizonytalanítja a nő kiléte felől, a várj-és-meglátod stratégia alkalmazására sarkallja a nézőt. Ez az új információ talán beilleszthető egy átfogóbb értelmezésbe. (Lisa mutatja meg majd később, hogyan.) Hitchcocknál a tudás megosztása a szereplők és a nézők között alapfeltétele a várakozás felkeltésének, amit ő maga így ír le: „a közönségnek olyan információval szolgálunk, amellyel a hősök nem rendelkeznek”³⁶. Ez azonban mégiscsak féligazság. A legtöbb filmjében ugyanis az ilyen információk nem nyersen érkeznek, hanem a narráció szűrőjén keresztül, ezáltal pedig a legfontosabb tényeket visszatartja. Hiába vagyunk okosabbak, mint a főhős, az elbeszélőnél akkor is kevesebbet tudunk, és a film lépten-nyomon beleveri az orrunkat információink részlegességébe és bizonytalanságába.

Jeff mindenesetre összegzi a történeteket (Thorwald későn éjszaka távozott, becsomagolta a kést meg a fűrészt), továbbá új adatokkal is kiegészíti: nem ment dolgozni, elkerülte felesége hálószobáját. Most Lisára hárul a feladat, hogy ellenálljon a Jeff által levont következtetéseknek. Felteszi, hogy Mrs. Thorwald meghalt, de semmi jele az orvos vagy a halotyszállító érkezésének. Talán alszik vagy nyugtatókat vett be – Jeff erre közbeveti, hogy a nő állandó ápolásra szorul. Na de meggyilkolná-e Thorwald a feleségét felhúzott redőnyök mögött? Jeff ezt a kérdést is megválaszolja: a férfi éppen nemtörődömségével kívánta azt a látszatot kelteni, hogy semmi rendellenes nem történt. Lise ekkor Stella álláspontjára utal – Thorwald most készül elhagyni a feleségét –, ilyen esetben igen kevés férj követne el gyilkosságot. Lisa ellenvetése éppen azért fontos, mert újra megvilágítja, mennyire bizonytalanok Jeff megoldási kísérletei. „Tulajdonképpen mi az, amit keresel?” – teszi fel a kérdést. Jeff jóval túllépte az ismert tények által megszabott határt. De amikor Thorwald felhúzza a hálószoba redőnyét, és meglátjuk, hogy az ágy üres, a nő elment, a férfi pedig egy vasúti hajókofferba csomagol, Lisa álláspontja megdől. Ismét az ablakhoz fordul: „Jeff, kezdjük újra ez elejétől! Mondj el mindent, amit láttál, és mindazt, amit gondolsz róla.” Ezzel a megjegyzéssel Lisa tömören felidézi a film stratégiáját: érzéki információkkal szolgál („mindent, amit láttál”), és azután arra készteti Jeffet (és minket is), hogy értelmezzük azokat („mindazt, amit gondolsz róla”).

Másnap reggel Stella, az ápolónő már meg van győződve Jeff igazáról, és könnyedén előrukkol néhány sajátos hipotézissel. („Már csak azt kellene megtudnunk, hol darabolta fel? Hát persze – a fürdőkádban.”) De Jeff barátja, Doyle továbbra is kételkedik, és emlékezteti rá, hogy sokféle alternatíva lehet, amelyek közül a gyilkosság a legvalószínűtlenebb. Felteszi, hogy a nő elutazott, és meg is szerzi az ehhez szükséges bizonyítékokat. Elmondja Jeffnek, hogy több tanú látta, amint előző reggel 6-kor a Thorwald házaspár a pályaudvarra ment. Ez éppen összhangban van a saját tapasztalatunkkal, hiszen mi is láttunk egy távozó párt. Sőt, Doyle egy képeslapot is talált Thorwald feleségétől a férfi levelei között. De Jeff nem éri be ennyivel: arról vár bizonyítékokat, hogy az asszony felszállt a vonatra, s hogy az útildában csak ruhák vannak. Doyle kelletlenül beleegyezik a nyomozás folytatásába. Az első, immár „teljesen kibontott követke-

etés”, habár kevésbé valószínű, mint Doyle-é, a központi helyre került, és további hipotéziseinket már ehhez viszonyítva alkotjuk meg.

Aznap este adáz harc kezdődik az egymást kölcsönösen kizáró hipotézisek között. Lisa újra elfogadja Jeff eredeti véleményét. Először, hogy egybehangolhassa az új bizonyítékokkal, módosítja a kiinduló hipotézist. Jeff ugyanis látta Thorwaldot, amint az kivette felesége táskáját egy fiókból, és végignézte ékszereit. Lisa (a fölöttébb ideológikus, „realisztikus” okfejtés alapján, „amit a nők többnyire tesznek”-alapon) kijelenti: egyetlen nő sem utazna el otthonról a kedvenc táskája és ékszerei nélkül. Ennél is fontosabb azonban, ahogy Lisa újabb változatban magyarázza a láttakat: „Az igaz lehet, hogy láttak egy nőt, csak hogy az nem Mrs. Thorwald volt.” Ezzel elhárítja az utolsó akadályt: egyetérthetünk Jeff következtetésével. (A film ezek szerint ravaszul eltitkolta előlünk, hogyan és mikor jött be a másik nő Thorwaldék lakásába.) Doyle azonban cáfolja ezt az ellenőrzött feltételezést. Lisa sémáját elveti: „női intuíciónak” minősíti, és előhozakodik egy megdönthetetlen bizonyítékkal arról, hogy Thorwaldék különköltöztek. Íme a közhelyszerű képlet: „Ezt szoktuk család perpatvarnak hívni.” Az útiládban ruhák voltak, és Mrs. Thorwald érte is ment a merittswille-i állomásra. Doyle most Jeffet saját gyanújával szembesíti. (*Neki van kése és fűrésze otthon? „Te elmondasz mindent a házmasternek?”*) De a legmeggyőzőbben mégis az hat, ahogyan Doyle bebizonyítja: egyik hipotézis sem lehet sziklaszilárd:

JEFF: *Úgy érted, neked megvan a magyarázatod mindarra, ami ott történt és most is történik?*

DOYLE: *Nem, én sem tudom megmagyarázni. Amit te megles-tél, az titok, magánügy, a saját világuk. Az emberek sok olyan dolgot tesznek otthon, amit valószínűleg maguk sem tudnának megmagyarázni másoknak.*

Doyle távozása után Jeff és Lisa végignézik Társtalan kisasszony csúnya és megalázó veszekedését egyik férfi vendégével. Doyle-nak igaza lehet abban – döbben rá hirtelen Jeff –, amit az emberek magánéletéről mondott. Lisa is egyetért vele: durván betolakodtak mások titkos világába. Ez az epizód Doyle hipotézisét erősíti meg, és ők el is ismerik kudarcukat.

A vereség azonban átmenetinek bizonyul. A következő jele-

netben Jeff és Lisa egy kiáltást hallanak, s lélekszakadva újra az ablakhoz rohannak. Az idős házaspár kutyáját valaki megölte. Az asszony sírva kiabál le a belső udvarra: a szomszédokat szidja szívtelenségük miatt. Kíváncsiskodók gyűlnek össze az ablakoknál és az erkélyeken, de Thorwald fel sem áll a zajra, a sötét lakásban ül, és csendesen cigarettázik. Jeff, azzal a feltételezéssel, hogy Thorwald ölte meg a kutyát, ezt is az előző magyarázathoz kapcsolja. „De miért? – kérdezi Lisa. – Mert túl sokat tudott?” Másnap Jeff a belső udvar régi fotóit veszi elő, hogy bebizonyítsa, valamit elástak a kertben. Ez összegyeztethető egy korábbi adattal: a kutya a virágágyásnál szaglászott, Thorwald pedig elkergette onnan. Ekkor a gyilkosságra való következtetés valóban elkerülhetetlen, hiszen ez több mindent megmagyaráz, mint bármely más tanúbizonyság. A későbbi jelenetek meg is erősítik e tényt – Thorwald válaszol egy zsaroló fenyegetésre, Lisa megtalálja Mrs. Thorwald jegygyűrűjét –, de most már a nézői tevékenység kíváncsiságból eredő szakasza nagyjából befejezettnek tekinthető. (Az egyetlen megoldatlan kérdés az maradt, hová tette Thorwald a holttestet.) Az új probléma: hogyan szerezzenek elégséges bizonyítékokat a hatóság meggyőzésére, mielőtt Thorwald elmenekül. Amíg Jeff zsarolónak adva ki magát telefonál, szinte olvas az áldozata gondolataiban: „Menj és vedd fel a kagylót, Thorwald. Tudom, hogy kíváncsi vagy. Most arra gondolsz, talán a barátnőd telefonál, a nő, akiért öltél.” Ez a tétpontja annak a történetserkesztésnek, amelyet elemibb formában láttunk korábban: a képi jelzéseket a szóbeli értelmezés erősíti meg.

Összevetve a kétféle cselekményt, megállapíthatjuk, hogy a rejtély történetében viszonylag pontosan nyomon követhetjük a szereplők nyílt megnyilvánulásait (azokkal a lényeges minősítésekkel, amelyeket kíválságos nézőpontunk teremt), míg a szerelmi történet inkább hallgatólagosan csábít ugyanezeknek a nézői tevékenységeknek az alkalmazására. A kezdő jelenetekben Jeff csak azt hajtogatja, mennyire lehetetlen bármiféle kapcsolat közte és Lisa között: kigúnyolja a házasságot, elutasítja Stella tanácsát, és ragaszkodik ahhoz a véleményéhez, hogy egyikük sem képes megváltozni. Részletesen elemzi mindazokat az ellentéteket (a táplálkozásra, a ruhaviseletre, a lakhelyre és a biztonságra formált igények különbözőségét), amelyek a két egymást kizáró világ közeledését lehetetlenné teszik. Durva megjegyzésével kifigurázza Lisa házhoz szállított vacsoráját, mígnem a lány

szakításra szánja magát. De Jeff visszatartja: „Nem folytathatnánk úgy, ahogyan eddig éltünk?” „Kilátások nélkül?” – kérdezi a lány. Végül mégis beleegyezik abba, hogy másnap is eljöjjön. A filmnek ez a része megfelel kanonikus történetünk „tényállás” fázisának: a szerelmi kapcsolat holtpontja rajzolódik ki benne. Ekkor hallja meg Jeff a gyilkosság cselekményszálának kezdetét jelentő kiáltást.

Jeff inkább olyan sémákat használ, amelyek szigorúan homogének: Thorwald megölte/nem ölte meg a feleségét; Lisa és Jeff pontosan egyformák/épp egymás ellentétei. A Doyle által kifejtett nézetek egyike a vélt gyilkosságról azt sugallja, hogy ő nem feketén-fehéren látja a világot: „Az emberek sok olyan dolgot tesznek otthon, amit valószínűleg maguk sem tudnának megmagyarázni másoknak.” Az ő sémáját inkább tekinthetjük heterogénnek. A szerelmi történetben a nézőre hárul a feladat, hogy éberrel vigyázzon az ilyen heterogén kategóriákra. A Jeff által kijelölt éles különbségek elhomályosulnak, amikor Lisáról kiderül, mennyire vonzza a veszély. Buzgón kutat a rejtélyes pár neve és címe után, még munka közben is a történeteken rágódik, ő kézbesíti a fenyegető levelet Thorwaldhoz, sőt ő tör be a lakásába is. Minden egyes lépése lelkesedést vált ki Jeffből. Miután fényt derít a Thorwaldal megjelenő nő kilétére, a férfi megcsókolja. Amikor lélekszakadva rohan vissza a betörés után, Jeff arcán büszke mosoly jelenik meg. A férfi telefonon dicsekszik Doyle-nak, milyen leleményesen védte meg magát a lány Thorwaldtól. Lisa bebizonyítja, hogy otthonosan mozog abban a kalandos világban, amelyről Jeff azt hitte, rendkívül távol állt tőle. A film struktúrája felől nézve a gyilkosság cselekménye oldja meg a szerelmi történetet azzal, hogy megsemmisíti a Jeff által képviselt szigorú kettősséget, és feltárja előttünk a Lisára jellemző ravaszságot és bátorságot.

Bármilyen jelzéseket alkalmaz is ez a film, elvárásainkat az egyéb művek által megalapozott hagyományok ismeretében alakítjuk ki; transztextuális motivációkat használunk. Ahogyan egyéb krimi-élményeink is közrejátszhatnak abban, hogy Jeff igazát a gyilkosságról valósnak hisszük, az elbeszélés konvencióiról szerzett tudásunk alapján ugyanúgy elvárjuk, hogy a film végére a szerelmi bonyodalmak megoldódjanak. Meg is oldódnak, de némiképp megőrzik többértelműségüket. A felvevőgép az első jelenethez hasonlóan végigpásztázza a belső udvart: Társtalan kisasszony és a zeneszerző egymásra találtak, Thorwaldék laká-

sában festők dolgoznak, az idős házaspár másik kutyát hozott, Miss Torso barátja/férje visszatért a hadseregéből, a fiatal házaspár pedig veszekszik. Aztán a kamera Jeff lakását fényképezi: a férfi a székben alszik, most már mindkét lába törött. A gép jobbra fordul, ahol Lisa fekszik a kanapén összekuporodva, blúzt és farmert visel, és *A magas Himaláján túl* című könyvet olvassa. A humor forrása itt részben az első jelenethez kapcsolódik: felsejlik a folyóirat címlapján látott elbűvölő nő, a fotómodell, aki most átváltozott hegymászóvá. De aztán felvesz egy divatlapot és lapozgatni kezd. A néző tehát kétféle következtetést vonhat le: Lisa vagy áthidalta a két világ közötti szakadékot, vagy felélesztette a köztük lévő régi ellentétet azzal, hogy a viharos életnek tett engedménye felületesnek és ideiglenesnek bizonyult. Ez azonban nem a film kétféle értelmezésének a kérdése. Az utolsó beállítás mellékesen odavetett természete feleleveníti az egész filmre jellemző játékot: a vizuális információk és az alternatív hipotézisek játékát. A film mindvégig arra készítette a nézőt, hogy a gyilkosságot és a szerelmi történetet illetően következtetéseket vonjon le, de végül olyan információval fejeződik be, amely egymást kizáró, de egyformán valószínű hipotéziseket hív elő a pár kapcsolatának stabilitását illetően – anélkül, hogy bármelyiket is erősebben támogatná.

A befejezés ilyenfajta megoldása a gondosan kialakított késleltetésen, vagy ahogyan Hitchcock szívesebben nevezte, a frusztráción alapszik. Jeff ultimátuma és a negyedik jelenet holtpontja függőben hagyja a szerelmi történetet. De a gyilkossági szálnak is megvan a maga késleltető szerkezete – Jeff gyilkosságról alkotott hipotézise bizonyításra szorul, így hát nyomokat keres. Az első az a lehetőség, hogy Mrs. Thorwald teste abban az útilábadában van, amelyről később kiderül: csak ruhákat tartalmaz. A második nyom a virágágyás, ahonnan Thorwald elzavarja a kutyát. Jeff következtetése szerint valamit eltemettek oda, de amikor Lisa és Stella felássák, semmit nem találnak. A döntő bizonyíték a harmadik nyom, a jegygyűrű, amelyet Jeff Thorwald kezében lát meg, és amely Lisa betörésének célja lesz. A jegygyűrű a legmeggyőzőbb bizonyíték: ezzel veszik rá Doyle-t a nyomozás folytatására, de szerkezeti szempontból lehetett volna az első nyom, amelyet Jeff észrevesz. Az útiláda és a virágágyás figyelemelterelő műveletek, tisztán késleltető eszközök. Ugyanezt a célt szolgálja – csak általánosabban – a mindennapi életüket élő szomszédok bemutatása. Eltekintve attól, hogy meglehetősen

érdekes a két főszereplő párral való párhuzamba állításuk, a szomszédok gyakran csak késleltetik a rejtély feltárásának kibontakozását, mivel elterelik Jeff, illetve a néző figyelmét a fő eseményekről. A film a késleltetést még a legapróbb részletekben is elvárásaink teljesítésének meghosszabbítására használja. Amikor Jeff a fenyegető levelet írja Thorwaldnak, a beállítást távolról, felső kameraállásból fényképezik, tehát nem látjuk, mit ír; majd a gép csak lassan közelít, hogy hosszú időbe teljen az egyszerű kérdés kibetűzése: „Mit tettél vele?” A *Hátsó ablak* tökéletesen illusztrálja Sternberg gondolatát: az elbeszélést tekinthetjük „egymással versenyre kelő és egymást akadályozva késleltető motívumok dinamikus rendszerének”.

Ez a kameramozgás a többihez hasonlóan mutat rá arra, hogyan vonhat le következtetéseket a néző az alkalmazott stilisztikai mintákról. Kiváló példa erre a kutya halálának bemutatása. Jeff és Lisa elfogadták Doyle magyarázatát Mrs. Thorwald elutazásáról. Egy kiáltás hallatán az ablakhoz ugranak. Eddig a pillanatig az összes beállítás Jeff lakását mutatta, vagy azt, ami onnan látható. Most viszont kívülről látjuk Jeffet és Lisát, amint az ablakon át az udvart figyelik. A többi lakásban is az udvart fürkésző emberek tűnnek fel, és így az előnyös kilátást nyújtó pontok térbeli szabadsága meghatványozódik. A felvevőgép sorban megmutatja a szomszédokat félközelben, alsó kameraállásból – világos, hogy most sem Jeff, sem Lisa nem láthatja így őket. Miután az asszony kiáltásával – „Melyikük tette ezt?” – a belső udvar figyelmét magára vonja, a kosárban felhúzza a halott kutyát az ablakukhoz. Aztán visszatérünk a főhősök képkivágatához. A kamera megállapodik rajtuk, s ekkor észreveszik, hogy egyedül a szobájában dohányzó Thorwald nem ment az ablakhoz, amiből arra következtetnek, hogy ő ölte meg a kutyát.

Ez a jelenet megsemmisíti a kezdetektől fogva élő hallgatóságos stilisztikai feltételezést: csak a Jeff ablakából látottakra kell szorítkoznunk. A váltás elég váratlanul történt (nevezhetjük ugyanúgy stilisztikai, mint narratív „meglepetésnek”), ugyanakkor betölti azt a narratív funkciót is, hogy a néző egy kis előnyre tegyen szert a főhősökkel szemben. A szomszédok döbbenetet tükröző reakcióját nem láthatnánk az ablakból; ám azzal, hogy megmutatja őket, a narráció azonnal elárulja: nem ők ölték meg a kutyát. Thorwald tehát a kirekesztés által válik bűnössé. A feladat, hogy a férfinak a kinti csödület iránti közömbösségéből megerősítő következtetést vonjon le, Jeffre és Lisára marad. Bi-

zonyos értelemben ez a jelenet összevethető azzal, amelyben Jeff alvása közben az elbeszélés megmutatja nekünk a nő távozását Thorwald lakásából. Itt is megszabadít bennünket a Jeff ismeretei által szabott korlátoktól. Bár abban a jelenetben az adott tér segített a narrációnak a néző félrevezetésében: mivel Jeff szobájába voltunk zárva, csak bizonytalan képet láthattunk. Itt viszont az elbeszélés irányította közelképek meg sem próbálnak bennünket elbolondítani. Ez után a jelenet után a felvevőgép nem hagyja el Jeff lakását egészen az utolsóig, a Thorwalddal folytatott küzdelemig, ahol is a film térkialakítási szabályainak megsértését megint csak az igazolja, hogy a nekünk nyújtott információval Jeff nem rendelkezik (megérkezik a rendőrség). Az ilyen jelenetekben a film stílusa nemcsak irányítja induktív folyamatainkat, hanem – bármennyire általánosan is – tárgyukká is válik.

Minden film fejleszti a néző képességeit. A *Hátsó ablak* utolsó jeleneteihez érkezve történet szerkesztő sémáinkat már kitűnően alkalmassá tettük a tetőpont fogadására. Felkészültünk arra, hogy az eseményeket a pontosan megrajzolt „végkifejlet” alakzatára illesszük. A film nyíltan arra bátorított bennünket, hogy bizonyos hipotéziseket szerkesszünk, egyeseket megerősítsünk, másokat megcáfoljunk. A film azt a képességünket is fejlesztette, hogy a narratív szituáció jeleiként tisztán vizuális jelzéseket értelmezzünk. A fekete ruhás nő és az őt kísérő Thorwald felvillanó képe mint áruló jel, továbbá a szerelmi történet egésze hozzászoktatott bennünket ahhoz, hogy eltérjünk a hősök tudásától, hipotéziseiket és sémáikat olyanok ellen játsszuk ki, amelyek összetettebb és árnyaltabb minőségekkel rendelkeznek. Arra is felkészít, hogy az eseményeket és a motívumokat a kompozíció szerint, realiztikusan és különösképpen transztextuálisan igazoljuk. Tudjuk, hogy a retardáció elvárásaink teljesítésének késleltetéséül szolgál. És íme, a legmagasabb feszültségű jelenetben a film maximálisan felhasználja mindazt, amire addig megtanított.

Stella és Jeff tekintetükkel követik, amint Lisa Thorwald lakásához viszi a fenyegető levelet, a férfi pedig majdnem rajtakapja. Ekkor Stella figyelme a Thorwaldék alatti szinten élő Társztalan kisasszony ablakára irányul: észreveszi, hogy a nő rengeteg altatót vett elő. Máris helyére kerül a megfelelő sémánk, és a következő (közhelyszerű) hipotézist diktálja: a nő öngyilkosságot akar elkövetni. Ennek a hosszú jelenetnek a két fázisa tehát két cselekményszál között (Thorwald és Társztalan kisasszony), valamint két hipotézis között fog váltakozni: a férfi a hívásnak en-

gedelmeskedve kimegy a céduláért, a nő öngyilkossági kísérletet tesz. A narráció ügyesen megoldja, hogy mi a nőt tüzetesebben megfigyelhessük, mint a szereplők. Lisa visszafut, a két nő elhatározza, hogy felássák a virágágyást, Jeff pedig egy telefonhívással kis időre kicsalja Thorwaldot a lakásból. Miközben elmélyülten hajolnak a telefonkönyv fölé, egy új beállítás újra a nőt mutatja, amint lehúzza a redőnyt, ám ők ezt már nem láthatják. Története tehát, amíg Jeff telefonál, függőben marad. Lisa és Stella átsása közben Jeff Thorwald lakását hívja és üzenetet hagy. Aztán figyelme újra a nőre irányul, aki az íróasztalnál ír valamit. Jeff azt dörmögi: „Stellának nem volt igaza.” De a néző számára, aki látta a maréknyi altatót és a redőny lehúzásának kétségbeesett mozdulatát, az újabb adat az öngyilkosság-hipotézis „realisztikus” megerősítését jelenti: ezt a képet a „búcsúlevél” címkével látjuk el. A kritikus pont eléréséig már olyan jól megedződünk, hogy képesek vagyunk legfőbb tanítónk, a főhős következtetésének ellentmondani.

Stella és Lisa semmit nem találnak a kertben, így a lány gondol egyet, és a tűzlépcsőn felmászik Thorwald lakásába. Jeff teleobjektívvel figyeli, amint megtalálja az asszony kezításkáját, de a jegygyűrű nincs benne. Amikor Stella visszatér, észreveszi, hogy Társtalan kisasszony éppen be akarja venni a tablettákat. A szereplők most érnek utol bennünket: észreveszik, hogy a cselekmény két szála párhuzamosan futott egymás mellett. (Ami számukra most meglepetést, az nekünk a *suspense*-t jelentette.) Jeff hívhatja a rendőrséget az öngyilkosság miatt, vagy Thorwald lakását, hogy Lisát figyelmeztesse. A háztömb totálképe kitűnően egybefogja a felmerült gondokat: Thorwald hazafelé tart a folyosón, Lisa a nappaliban áll és habozik, az öngyilkos pedig elalél a lenti lakásban. Mint később kiderül, Társtalan kisasszony csak késleltető eszköz volt, hiszen a zeneszerző dala megakadályozza az öngyilkosság végrehajtásában, de akkorra már Thorwald megtalálja Lisát. Jeff hívja a rendőrséget, s ezzel megelőlegezi, amit látni fogunk: „Egy férfi megtámadott egy nőt...” – mégis tehetetlenül kell végignéznie a tolószékből, amint Thorwald megragadja a lányt. Akárcsak Jeffnek és Stellának, a nézőnek is várnia kell a megoldásra. Miután a rendőrség megérkezik, és letartóztatja Lisát, a lány jelzi Jeffnek, hogy nála van a gyűrű. Thorwald követi a jelzés irányát, és egyenesen a teleobjektívra szegezi a tekintetét.

Thorwald viszonzozza Jeff pillantását, s ettől kezdve a fényképész az áldozat. Miután Jeff elküldi Stellát, majd Doyle-nak te-

lefonál, csak mi látjuk Thorwald távozását. Csörög a telefon. Jeff, mivel más hívást vár, gondolkodás nélkül beszélni kezd: „Tom, azt hiszem, Thorwald elment. Nem látom...”. Csend és kattanás. Most Jeff és nem Thorwald árulta el magát. Jeff felkészül a férfi érkezésére: eloltja a lámpát és rengeteg vakut vesz elő (realisztikus motiváció: milyen más fegyver lehetne természetesebb egy fényképésznél?). A film ekkor ügyes fordulatot vesz: Thorwald érkezésére most nem vizuális, hanem hangjelzésekből következtetünk – ajtócsapódás, súlyos léptek zaja a nappaliból. A néző a klasszikus *suspense* állapotába kerül, amelyet Noël Carroll kitűnően jellemzett: valószínűbbnek tűnik, hogy Thorwald megöli Jeffet, mi mégis a valószínűtlenebb alternatívát választjuk.³⁷ Realisztikus szinten Jeff bizonyára veszít, de a kompozícióból és a tranztextualitásból eredő elvek szerint fogadni mernénk a győzelmére. Természetesen így is történik – bár végül kibukfencezik a hátsó ablakon át a belső udvarra, éppen oda, ahová addig olyan mohón leselkedett.

Hitchcock hívta fel a figyelmet arra, hogy a film vágásának a tempója egyenletesen gyorsul.³⁸ Ha a részleteket vizsgáljuk, a megállapítás nem pontosan fedi a valóságot, de az biztos, hogy a kezdő jelenetekre inkább hosszabb beállítások (kb. 36 másodperc) és lassú kameramozgás jellemző, míg a tetőponthoz közelítő szekvenciákat (a kutya holttestének felfedezésétől kezdve) sokkal rövidebbre vágják, e beállítások átlagos hosszúsága 4 és 10 másodperc között ingadozik. Ne tekintsük ezt csupán üres statisztikának, mivel az ilyen gyors ritmus irányíthatja a nézői tevékenység iramát is. Egy film végére az elbeszélte események tempója és a vágás ritmusa is felgyorsulhat. A kezdet bizonytalan, szerteágazó, összetett feltevéseitől kevesebb alternatíva-együtteshez érkezünk: Thorwald elfogja Lisát vagy nem; a magányos nő megöli magát vagy nem; Jeff elkerüli Thorwald támadását vagy nem. Gyors képváltásokat látunk, mert ezen a ponton minden egyes beállítás csak háromféle információt hordozhat: „ez megerősíti az X alternatívát”, „ez megerősíti az Y alternatívát” vagy „még várnunk kell”. Amikor „belemerülünk” egy film legizgalmasabb pillanataiba, azért figyelünk fokozottabban, mert a perceptuális-kognitív tevékenység, amelyet addig a pontig a film logikája vezérelt, a fokozatosan csökkentett számú lehetséges végkifejletek alapján kezdi csoportosítani az információkat, aztán pedig (gyors együttműködésben a történet jelzés-áradatával) fogadást köt bizonyos megoldásokra.

„Mondj el mindent, amit láttál, és mindazt, amit gondolsz róla!” – kéri Lisa Jeffet, miután rájön arra, hogy Mrs. Thorwald valóban nincs ott. A *Hátó ablak* bebizonyítja, milyen erőteljes lehet az olyan film hatása, amely formai megoldásait nyilvánvalóan az észlelés és a megismerés folyamataira alapozza. Minden játékfilm azt teszi, amit a *Hátó ablak*: arra készítet bennünket, hogy szenzoros kapacitásunkat az adott információs hullámhosszra hangoljuk, és aztán bizonyos adatokból történetet formáljunk. Lisa kérését – burkoltabban ugyan – az elbeszélés megértésére szólító valamennyi film megfogalmazza. Természetesen nem mindegyik hangsúlyozza az ilyen konvencionális, ideológikus kategóriákat (zsémbes feleség, társadalom-modell, kalandvágyó fényké-

pész, buja ifjú pár, vénlány), és nem bízta rá magát ennyire a látás és a megértés közötti kapcsolatra. Egyes filmek – néhányat közelebbről is megvizsgálunk majd a későbbiekben – aláaknázzák az előhívott sémáinkba vetett szilárd meggyőződésünket, nyitottá tesznek bennünket valószínűtlen hipotézisek elfogadására, és becsapnak következtetéseink ellenőrzésénél. Egy film azonban bármennyire is csak azért kelt elvárásokat, hogy aztán megsemmisítse azokat, vagy hogy olyan valószínűtlen alternatívákat alkosson, amelyek később érvényesnek bizonyulnak, a nézőtől eleve egy alapvetően koherens hétköznapi világ felépítésére szolgáló feltételrendszert vár el.

4. fejezet

AZ ELBESZÉLÉS ALAPELVEI

Az előző fejezetben a *Hátsó 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 élvezet elsőbbséget; a szöveg hatásai regisztrálódhatnak, 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 tudatelőttesnek 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* szakaszaiban 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 elbeszélésről így gondolkodunk, akkor ezzel kijelölünk egy jelentékeny kutatási területet, amely mellett még mindig a film médiumának sajátos lehetőségein belül építközhetünk. A formaközpontú megközelítés mindemellett a narráció működését a film egészén belül kívánja értelmezni. A narrációs mintakialakítás folyamatában a filmeket többé-kevésbé koherens egészekként figyeljük meg.

A fabula, a szűzsé 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 konstrukciót a formalisták *fabulának* (egyres 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 detektívsztori végére a történet összes eseménye egyetlen tér-, idő- és oksági mintába illeszthető be.

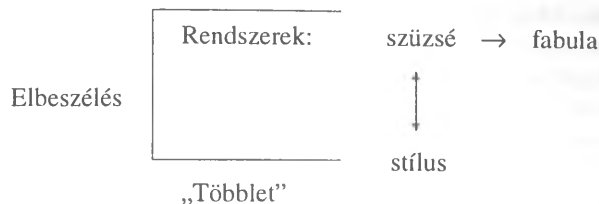
A fabula ennél fogva olyan minta, amelyet a befogadó feltételezések és következtetések által hoz létre: narratív jelzések vételeből, sémák alkalmazásából, hipotézisek alkotásából és ellenőrzéséből származó gyarapodó eredmények együttese. Ideális esetben a fabula egy verbális, a körülményektől függően hol általános, hol részletes szinopszisban 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 művelési sémák (az okság, az idő, a tér viszonyai, ezek esetleges motivációinak kutatása) alapján építi fel. Amennyire interszjektívek 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 hangszávon. 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 közölhatték 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 filmtechnikák a priori elismerését.

A fabulát – írja Tinyanov – „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 –, méghozzá 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 –, méghozzá 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 *Hátó ablak*ban a szűzsé olyan események hálójából áll (tettek, jelenetek, fordulópontok, a cselekmény fordulatái), 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 formái 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 hátramozdul, totálképre 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 elemzem 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

Ittúnik. Meir Sternberg megfogalmazása szerint valamennyi dium „egy nagyrészt extraverbális logikát” használ, amely ma-
 yan foglalja a cselekmény megkétszerezett fejlődését: egyrészt
 kezdettől a befejezésig tárgyyszerűen és egyenesen halad előre
 iktív világba (a fabulán belül), másrészt az olvasás során el-
 nkben az előrehaladó cselekmény formálódik és gazdagodik
 szűzsén belül).¹⁰ A szűzsé fogalma elkerüli a felszíni jelen-
 zekből adódó megkülönböztetéseket (úgy mint a személyt, az
 í, a metanyelvet), és narrációs ábrázolásában alapvetőbb, ár-
 altabb elveken nyugszik. Így néhány író gondolatával ellentét-
 n a fabula/szűzsé megkülönböztetés nem helyettesíthető a ki-
 entés-elméletek *histoire/discours* fogalomparájával.¹¹ A fabula
 m jelöletlen kijelentéstevő aktus. Semmiképpen sem beszéd-
 tus, hanem következtetések összessége.

Korábban felvetettem, hogy a szűzsé a történet szituációit és
 eményeit bizonyos elvek szerint hangolja össze. A 3. fejezetben
 dig azt mutattam meg, hogy egy elbeszélő szöveg befogadása
 megértése közben igyekszünk az események hálójából bizo-
 os mintákat konstruálni. Most azt vehetjük szemügyre, hogyan
 remt a film alapot ehhez a tevékenységhez. Háromféle elv kap-
 olja össze a szűzsét a fabulával.

1. *Narratív „logika”*. A fabula szerkesztése során a befogadó
 pcsolatot teremt egyes jelenségek között, s eseményekként ha-
 rozza meg őket. Elsődlegesen ezek oksági viszonyok. Egy ese-
 énynt általában egy másik esemény vagy a hős cselekedetének,
 etleg valamilyen általános törvénynek a következményeként ér-
 kelünk. A szűzsé azzal segítheti elő ezt a folyamatot, hogy
 ndszeresen egyenes vonalú, oksági következtetések levonására
 átorít. De úgy is elrendezheti az eseményeket, hogy akadályozza
 egy bonyolulttá teszi az oksági viszonyok megállapítását. Ezt a
 élt szolgálják a hamis jelzések a *Hátsó ablak*ban. A narratív
 oika magában foglalja a hasonlóság és a különbözőség abszt-
 aktabb elvét is, amelyet *párhuzamosságnak* nevezek. Az a tény,
 ogy Thorwald meggyilkolta a feleségét, nem befolyásolja külö-
 ösképpen a szomszédok életét; a belső udvar inkább elmosódó
 áttérül szolgál egy olyan párhuzam felállításához, amelyet a
 zező von Jeff és Lisa szerelme, továbbá más nő/férfi kapcsolat
 özött. Az mindig az egyes filmek összefüggérendszeréből kö-
 etkezik, hogy mi számít oknak, eseménynek, hasonlóságnak
 gy 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 jelez-
 heti, hányszor fordult elő az adott esemény (*gyakoriság*). Ezek
 az aspektusok segíthetik vagy akadályozhatják a fabula idejének
 meghatározását. A történeti konvencióktól és az egyes filmalko-
 tások kontextusától függően azonban különbözik a temporális áb-
 rázolás is.

3. *Tér*. A fabula eseményeit úgy kell ábrázolni, hogy – legyen
 az bármennyire bizonytalan vagy absztrakt – adott térbeli refe-
 rencia-rendszerben menjenek végbe. A szűzsé – azzal, hogy in-
 formálja a nézőt a meghatározó környezetről, valamint a történet
 elemeiből megállapított utakról és helyzetekről – elősegítheti a
 fabula terének a megszerkesztését. A *Hátsó ablak*ban az a tény,
 hogy Jeff a belső udvar kényszerű elszigeteltségében él, jól il-
 lusztrálja, 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 megghiúsításával.

A nézőt ért hatások majd attól függően alakulnak, hogyan je-
 leníti meg a szűzsé a fabulát. A különféle narrációs elvek és a
 szűzsé fabula-információk elferdítésére irányuló műveletei isme-
 retében kellőképpen felfegyverkeztünk bármely film konkrét el-
 beszélőtechnikájának vizsgálatára. A *Hátsó ablak* például nyil-
 vánvalóan adott fabula-információk visszatartásán alapszik: se-
 matizáló és hipotézisalkotó tevékenységeinket a szűzsé okságról,
 időről és térről kínált jelzései irányítják. A film kezdetének ala-
 pozó, 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, hi-
 szen a rendező nem mutatta ezt a nőt (aki nem Mrs. Thorwald)
 belépni a lakásba. A *Hátsó ablak* szűzséje a behatárolt tér kije-
 lölésével ismereteinket is korlátozza; a fabula szerkesztéséhez
 csak a belső udvar leszűkített nézőpontja áll rendelkezésünkre.
 A *Hátsó ablak* a korlátozások, a titkolózások és a feltárulkozások
 tekintetében nem számít kivételes műnek. Elméleti szempontból
 néha kényelmesnek tűnhet egy olyan ideális alapeset feltételezé-

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

Bizonyos esetekben a szűzsé rengeteg olyan elemet tartalmaz, amely akadályozza a fabula rekonstruálását, arra bátorítva a nézőt, hogy a szűzsét a fabula kommentárjának vagy értelmezésének tekintse. Az *Október* című filmben Kerenszkij és Kornyilov tábornok is az „Istenért és a hazáért” jelszóhoz folyamodik, majd hirtelen vágással különféle kultúrákból származó szobrok képsorozata tárul fel előttünk. Ezek a beállítások nem segítenek minket az események közötti térbeli, időbeli vagy logikai viszonyok megállapításában; a fabula szempontjából elkalandozásnak számítanak, miközben a szűzsé manipulációját szolgálják. A rövid értekezés istenről érzelmileg kiemeli a vallás kultúránkénti változatosságát, és a szentséghez folyamodás gyakran politikai oportunizmust leplező vonását sugallja. A meghatározott minták szerint formálódó közbevágott képanyag arra késztet, hogy transztextuálisan, a retorikus érvelés fajaként indokoljuk őket. A regényíró kommentárja, bármennyire elkalandozik is a tárgytól, a szűzsé lényegi részét alkotja, hasonlóképpen Eisenstein esszéisztikus közbeszúrásaihoz.

A szűzsé tehát a fikciós film dramaturgiája, olyan jelzészéslet, amely a történet információinak kikövetkeztetésére és összegyűjtésére késztet. Ahogy a 4.1. ábrán is látható, a film stílusa a szűzsével különböző módon léphet kölcsönhatásba. A filmi kifejezőmód szokás szerint a szűzsé feladatainak ellátását szolgálja – információt nyújt, feltételezéseket vált ki stb. A „hagyományos” filmben tehát a szűzsé rendszere ellenőrzés alatt tartja a stilisztikai rendszert – a formalisták kifejezésével élve a szűzsé a „domináns”. Például a történet információinak megjelenítése a szűzsében megféleltethető a stilisztikai mintázatnak – a film a *Hátsó ablak* esetében, amikor a végére jellemző kameramozgás a kezdő képsorhoz hasonló: a belső udvar lakóinak életében végbement változásokat hangsúlyozza.

Mégsem állíthatjuk azonban, hogy a filmes eljárások rendszeres alkalmazása – tehát a stílus – teljességgel a szűzsé eszkö-

ze. Amikor egy bizonyos szűzsé céljainak megfelelően többféle kifejezőmód létezik, a választás különféle megoldásokat eredményezhet. Például a szűzsé megkívánhatja, hogy két eseményre egymással egyidőben megjelenő jelzések utaljanak. Az egyidejűség kifejezhető párhuzamos vágással, mélységben komponált képekkel, osztott képmezővel vagy bizonyos tárgyakkal a díszletben történő elhelyezésével (például a televízió „élő” adásaiban). Bármire esik a stilisztikai választás, másképpen hat a néző perceptuális és kognitív tevékenységére. A stílus ennél fogva jelentékeny, teljes jogú tényező, még akkor is, amikor „csak” támogatja a szűzsét.

A film stílusa úgy is formát ölthet, hogy nem igazolható a történet információinak szűzsé-manipulációjaként. Ha a *Hátsó ablak*ban Hitchcock a Jeff tekintetében eső tárgyak után rendszeresen bevágná az olyan félrevezető és lényegtelen dolgok közelképeit, amelyeket ő nem láthat, akkor a stilisztikai eljárás versenyre kelhetne a szűzsé történetábrázoló feladatával. Igaz, ezt a stilisztikai vonást tekinthetnénk olyan szűzsé-manővernek is, amely összezavarhatja a nézőben az oksági és a térbeli viszonyokat. Amennyiben viszont ez az eszköz a film során rendszeresen ismétlődik, s nem kapcsolódik szorosan a szűzséhez vagy a fabulához, akkor a következő magyarázat lenne a célszerűbb: a stílus előtérbe került, hogy figyelmünket a szűzsé/fabula kapcsolatokról elvonja. A 12. fejezetből majd megtudhatjuk, miképpen megy ez végbe a legkülönbébb filmekben. Az elemzés érdekében, még ha ritkán is fordul elő, lehetőséget kell adnunk a stilisztika és a szűzsé rendszere közötti egyenlőtlenségre.

Nyilvánvaló, hogy mind a szűzsé, mind a stílus a 3. fejezetben tárgyalt motivációs indoklások alkalmazására késztetik a nézőt. Amikor Jeff és Stella visszahúzódnak az ablaktól, a néző a szűzsé szintjén az adott eseményt lélektanilag elfogadhatóként, és az utána következőket tekintve a kompozíció szempontjából szükségszerű mozzanatként értékeli. Amikor Jeff a háztömböt kémleli, majd a következő beállítás Thorwald ablakait mutatja, a stílus szintjén az utóbbit a kompozíció szempontjából ítéljük meghatározónak, egyfajta realizmussal ruházzuk fel (Jeff nézőpontja) és elfogadjuk műfaji konvenciónak (valószínűleg várakozást keltő szerkesztésmód). A hipotetikus példa szerint, amikor a felvevőgép lényegtelen tárgyak bemutatásával „elfordulások” rendszerét hozza létre, az okokat megpróbáljuk a kompozícióból kiindulva, realizisztikusan 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 befogadó 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 mozzanatként számít, mint a fontos dolgok megmutatása. A narráció dinamikus kölcsönhatást jelent a szüzsé sztoriinformációt közvetítő folyamata és a között a tevékenység között, amelyet Tinyanov „mozgásnak, a stilisztikai elemek kiemelkedésének és visszahúzóadásának” 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 húzódó „harmadik jelentéséről” beszélt; arról a birodalomról, amelyben az oksági láncok, a színek, a kifejezések és az alkotóelemek a történet „útítársaivá” válnak.¹³ Kristin Thompson ezeket az elemeket „többlletnek” 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 készítetik. A kanonikus történeteknél különösen fontos a történet világának uralgó jellege. Innen nézve mintha semmi más nem lenne fontos, csak a narráció. De a *Hátsó ablak* első beállításánál jogunkban áll választani: nem szerkesztjük meg a történet világát, hanem

helyette a ritka színeket, gesztusokat és hangokat ízelgetjük. Ezek a „többllet-elemek” teljességgel igazolatlanok, még esztétikai motivációval sem indokolhatóak. Nos, ezt az attitűdöt meg lehetne nehéz hosszú időn át megőrizni, mivel igen csekély perceptuális és kognitív eredménnyel szolgál. A *trouvaille*-ok soha nem összegezhetők. Mindemellett lehetnek a filmnek olyan aspektusai, amelyeket nem tulajdoníthatunk a narrációnak. Bizonyos esetekben, mint ahogyan azt Thompson a *Rettegett Ivánban* kimutatta, a „többllet” a film átfogó formavilágának feltárásánál válhat hasznossá. „A percepció, amely magában foglalja a többltetet, maga után vonja a filmben működő struktúrák tudatosítását (ideértve a konvenciókat is), mivel a többltet 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 többltet mint kritikai fogalom, kívüli esik jelenlegi problémánkon. E könyv nagy részét az elbeszélés folyamatának leírására szentelem. 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 ellenőrzi 1. az elérhető fabula-információk mennyiségét; 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 szavakkal egy „ritkított” és egy „túlterhelt” szüzséváltozatot.

Nos, egy közönséges elbeszélés bármely pontján az ideálisan feltételezettnél több vagy kevesebb információval szolgál. A detektívtörténet a nézőt a rejtély kulcsainak áradatával és az indítékok szűkre szabott mennyiségével árasztja el. Az átlagos szüzsé így tehát lecsökken egy olyan igényszintre, amely a műfaj vagy az elbeszélésmód hagyományainak megfelelő fabulakonstrukcióhoz elégséges információszt szint 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 elegendőnek” bizonyul. A rejtély-filmek egy-egy pillanatra túlterhelt vagy ritkított adatközlése valójában a műfajban normális szüzsészerkesztésnek 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 képessé tegye a rejtély megoldására (vagy akár az elkövetett bűn meghatározására). Ebből két dolog következik. Bizonyos részletekben 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 szüzsét. Ezzel szemben az ilyen konstrukciónak nem megfelelő információkészletben bővelkedő szüzsét is létrehozhatunk. Például Godard filmjeit gyakran fűszerezik olyan idézetek, elferdített utalások, közbevetések, amelyek nem kapcsolódnak szorosan a történethez. Ezeket általában elkalandozásnak tekintjük. Természetesen 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 megítélésénél egyaránt, az elemzőnek kell meghatároznia a műfaji és más transztextuális szükségszerűségeket. A fontosság feltétele nem ugyanaz a drámában és a farce-ban. Bizonyos filmekben pedig (pl. a *Tavalý Marienbadban* vagy a *Békétlenek* címűekben) nehéz megtalálni a fabula azon fő csapását, amelytől az eltéréseket 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 egyenlőtlenségek, összeférhetetlenségek, elcsúszások? Valamennyi szüzsé szelektálja, milyen fabulaeseményeket jelenítsen meg, és azokat bizonyos módon kombinálja. A szelekcióval hézagokat hoz létre, a kombinációval kompozíciót.

Egyetlen szüzsé sem jeleníti meg a fabula feltevéseink szerint összes megtörténő eseményét. A királylány megszületik; a következő jelenetben tizennyolc éves. A narráció azzal, hogy hézagot 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 elvárjuk, hogy valószínűleg hamarosan találkozik a királyfival.) Az időbeli hézag a leggyakoribb, de bármely rejtélyes vagy talányos elbeszélés tartalmazhat oksági űroket is. (Miért tűnt el Mrs. Thorwald?) A szüzsé kialakíthat továbbá térbeli hézagokat, például akkor, ha visszatartja a hősök hollétére utaló adatokat, vagy elmulasztja meghatározni a cselekmény színhelyeit. A nézői tevékenység felkeltésére irányuló jelzések közül a hézagok a legvilágosabbak, mivel a sémaformálás és a hipotézisalkotás teljes folyamatát 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 végérvényesen üresen lehet hagyni. A tündérmesékben az üresen hagyott 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. Thorvalddal? – sokkal tovább betöltetlenül marad, de alkalomadtán ez is megszűnik. Egyes elbeszélésekben azonban mindvégig ott tátong az űr. Jágó indítéka erre a klasszikus példa. A szüzsé folyamatait jellemezhetjük úgy, hogy azok a fabula-e-

ményekben keletkező hézagok megnyitására, fenntartására vagy lezárására irányulnak.

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

A szűzsé a fabulában lévő üroket *hangsúlyozhatja* vagy *leplezheti*. Akkor beszélünk hangsúlyozott úrról, amikor tudjuk, hogy ott valamiről tudnunk kellene. A tündérmese felhívja a figyelmünket a temporális hézagra, és megkívánja tőlünk, hogy a királylány életének a tizenennyolc évét konvencionális feltételezéseink segítségével töltsük ki. Figyelmünket a bűnügyi történet is az ürre irányítja: arra készlet, hogy a hiányzó adatokon rágódjunk. Más szűzsék nem figyelmeztetnek. Kirívó esete a leplezett úrnek, 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 ürok „fűrkésző” stratégiák alkalmazására, egyszerű epizódok közötti visszamenőleges válogatásra készletnek – miközben az elmulasztott információk után kutatunk. A koncentrált úr kétségtelesen inkább kizárólagos és egynemű feltételezések formálására készlet, míg a diffúz úr inkább a nyitott következtetéseknek hagy helyet. A hangsúlyozott úr 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 kicsiny. Ezek ugyancsak általános elgondolások, de utalnak mindazokra a hatásokra, amelyeket az „űrkialakító” taktika elérhet. Jegyezzük azonban meg, hogy a néző minden esetben az úr jelenlétét a kompozíciós, a realiztikus, a transztextuális és a művészi motiváció alapelveihez folyamodva próbálja majd igazolni.

A hézagokat úgy alakítják ki, hogy adott fabula-információkat kiválasztanak, míg másokat visszatartanak. A választott részleteket a legkülönbélebb 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 szűzsé-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 szűzsé 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 várat 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 cselekményének végkifejletét (hogyan végződik Kornijlov 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 beállítás, 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 helyzeteket képes feltárni jelentékeny 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 elbeszélésmód 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 filmművészetéhez”). 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 kereszteződési 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 *Hát-só 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 *Hát-só 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 megghiúsíthatja a fabula kulcsinformációinak 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 ismétél 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. Nevezzük 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* Kerecskij 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 díszével történő állandó összehasonlítás, valamint szatirikus mindentudásának megőrzése egészen a mű végéig.

3. A szűzsé és a fabula közötti kapcsolatok szintjén redundancia érhető el az eseménynek egynél 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 kiváltsák és irányítsák a néző narrációs tevékenységét.

Tudás, öntudatosság 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 akto-roknak 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 valószínűnek 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 alapján 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 viszonylag nagy tudásanyaggal szolgál, a szereplők lelkiállapotába nem hatol be olyan mélyen, mint mondjuk a főhős álmait ábrázoló *Egy lélek titkai* című film narrációja. Amikor a *Máltai sólyom* egy beállítást Spade szemével láttat, kevésbé szubjektív, mint a *Hátsó ablak* a sok optikai nézőpontú beállításával. Az ismeretek mélysége ismét kompozíciós, realisztikus és/vagy transztextuális alapon igazolható.

Az információ terjedelme és mélysége többféle módon hozható kapcsolatba. A korlátozott narráció nem biztosít nagyobb mélységet, az egyes pontokon elért mélység ugyanígy nem biztosítja a narráció állandó korlátozását. Hitchcock filmjeiben a nagyobb szubjektivitással bíró és a figyelmünket a narráció korlátlan ismereteire felhívó szekvenciák váltakoznak egymással. Az elbeszélő filmek általában folyamatosan módosítják a narrációs tudás nagyságát és mélységét. Az ilyen váltások erőteljesebben készítetnek különféle feltételezésekre.

Új kérdésköröket vet fel, hogy a narráció „retorikusan” is kapcsolódik a befogadóhoz. Milyen mértékben reflektál az elbeszélés arra, hogy a nézőközönséghez címzi üzenetét. Ezt nevezhetjük az *öntudatosság* fokának. Például Eisenstein filmjei gyakran erősítik fel az érzelmi tetőpontot azzal, hogy a szereplők a közönség felé néznek vagy gesztikulálnak. A retrospektív hangcommentár a narrációt hasonlóképpen fokozottabb öntudatosság felé tolhatja, különösen, ha a feladó nem egy másik fiktív szereplő. A redundancia taktikáival is gyakran találkozhatunk, például amikor a szűzsé az öntudatosság fokának bizonyágtételeként megismétli a fabula információit. (Kerenszkij és a szobrok ismétlődő közbeszűrése 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 előtérbe állítása, amelyet az 1.1. képen megfigyeltünk, kevésbé öntudatos, 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 narráció jobban vagy kevésbé adja tudtunkra: a mesét a befogadó számára jelenítik meg.

Az öntudatosság fogalma különféle előnyökkel szolgál a beszélő–hallgató viszonyok „enunciatív” tanainak, mint például Benveniste nyelvtani elméleteinek alkalmazásával szemben. Egyrészt az öntudatosság fokozatok, s nem abszolútumok kérdése (mint mondjuk az „első” és a „harmadik” személy). Az összes

film narráció öntudatos: az egyik kevésbé, a másik jobban. Ezenkívül az „öntudatosság” foka és szerepe az egyes filmes típusok és filmműfajok esetében különböző. Groucho Marx félreszólásai a közönséghez öntudatosabbak, mint Popeye csendes szitkozódásai, de Capra *Tudd meg végre, mi történt!* című filmjében a hazafias kommentárok mindkettőnél öntudatosabbak. A legtöbb hollywoodi beállítás megformálása mértékletes öntudatosságról árulkodik: a szereplőket a számunkra legáttekinthetőbb módon helyezi el (ld. 1.1.–1.3.). A musicalekben a hősök többnyire közvetlenül nekünk énekelnek – ez a műfaj által törvényesített erősebb narrációs öntudatosság mozzanata. Ezzel szemben Antoni úgy helyezi el a hőseit, hogy elforduljanak tőlünk; kifejezéseik és reakcióik nyilvánvaló leplezése azt jelzi, mennyire van a néző a narráció tudatában. A *Két-három dolog, amit tudok róla* benzinkút-ünneplő jelenetsorában Godard hangcommentátora hirtelen ráébred a nézőközönség jelenlétére; olyannyira, hogy nem tudja eldönteni, ezután mit mutasson. Az öntudatosság kritikai fogalma segít felmérnünk, milyen mértékben és milyen hatásokkal járul hozzá a film ahhoz, hogy a nézői jelenlét felismerése formálja a szűzsét.

Hitchcock *A gyanú árnyékában* című filmjének egyik jelenetében a gonosz Charlie bácsi leül újságot olvasni. A film előző részében ismereteink az ő tudására korlátozódtak (például az első jelenetben, amikor rájött, hogy két férfi követi). Sőt, az ő optikai nézőpontjából 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 ráncolva gondolataiba merül. Jobbra fordul. Vágás: az ő optikai nézőpontjából 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, összehajtja és a zsebébe csúsztatja.

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

író-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 újságcikket mégsem fedi fel előttünk. Nemcsak 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 megismerhettük volna a sértő tartalmú cikket. Így a film még kis ideig késlelteti a kérdés megválaszolását.

A közlékenység foka az alapján ítélt meg, 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 eltitkolná 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 tele-tűzdeli utalásokkal, a rejtély kulcsaival, hamis nyomokkal, amelyeket 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 szemeteszsűrő 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 pontatlan fogalom tisztázására. A „nézőpont” kifejezést a filmművészetben – különösen a mimetikus 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 *Hátsó 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 közlékenységet 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” szinonímája 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 szorítkozó 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 észrevesszük a narráció „megbízhatatlanságát”, vagy azután döbbenünk rá, miután ténnyé válik. 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 szereplőit, vagy semmibe veszi a közönséget, akkor pontatlanul bár, de mégis azt állítjuk, hogy a film narrációja az adott módon vagy a fabula, vagy a befogadó figyelembevételével formálja beállítódását. Az *Október* „Istenért és a hazáért” szekvenciája jól illusztrálja a kemény ítéletet hozó szűzsérészetet. Ezekről a beállítódásokról nem készíthetünk kimerítő felsorolást, sok narrációs mozzanat valószínűleg nélkülözi is ezeket, de hogy vizsgáljunk 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 beállítódását. Az *Amerika hőskorában* a cím egy öregembert a „Cameron Hall kedves mesterének” titulál. A zene is ilyen közvetlen módon jelezheti az elbeszélői beállítódást: sajnálatot kelt (a „Diane” dallama a *Hetedik mennyországban*), ironikus (a „mi még találkozunk 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 könyörületos, tárgyilagos beállítódást jelöl. Adott stílusokon és konvenciókon belül a történet cselekményére vonatkozólag sokféle eszköz foglalhat magában ítéleteket.

Általában gyümölcsözőbb, ha a narráció beállítódása 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 szókinszünk 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 kijelentéstevővel, 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 hábjátékos: 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 „narrátoltakról” és az „odaértett olvasókról”. Ezeket az entitásokat, különösen a két utóbbit, 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 befogadóját 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 talán elejt olyan jeleket, amelyek egy narrátorra vagy egy „narrátoltra” 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 prológussal kezdődik, amely kifejti, hogy a „szerző” a képeket és a hangokat a történet magyarázatának szánta. Ahogyan azt majd a 12. fejezetben látni fogjuk, e módszerrel lehet kijelölni a szűzsével nyílt, dinamikus viszonyban álló stilisztikai tényezőket. A legtöbb film azonban nem teremt semmilyen meghatározható narrátorfélét, és okunk sincs arra, hogy ezt

elvárjuk. Abból az alapelvből kiindulva, hogy az elméleti entitásokat nem kell feleslegesen szaporítanunk, a kommunikációt is értelmetlen csak azért az összes narráció alapfolyamatának tekintnünk, hogy a legtöbb filmben aztán kimutathassuk róla: „eltörli” vagy „eltitkolja” ezt a folyamatot. Úgy hiszem, sokkal jobban tesszük, ha a narrációs folyamatot felruházzuk azzal a hatalommal, amellyel adott körülmények között jelzi: a nézőnek létre kellene hoznia egy narrátort. Amikor ezzel szembesülünk, emlékeznünk kell arra, hogy a narrátor sajátos szervezési elvek, történeti tényezők és a néző szellemi tartalékainak a terméke. A kommunikációs modellből következőkkel ellentétben az ilyen narrátor nem teremt narrációt; a befogadás történeti normáihoz folyamodva a narráció teremti a narrátort. A harmadik részben majd megfigyeljük, hogyan is történik mindez. Egyelőre csak azt szükséges jelezni, hogy nem kell a narrátort elméletünk alapjaiba beépíteni. Semmilyen célt nem szolgál, ha minden filmet egy *deus absconditis*-nak tulajdonítunk.

5. fejezet

BÜNTÉNYEK, GYILKOSSÁGOK ÉS AZ ELBESZÉLÉS

A 4. fejezetben feltárt fogalmak és alapelvek segítségével filmek teljes körű elemzését végezhethjük 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 megmutatják, hogyan manipulálja a szűzsé a fabula információit a teljes elbeszélésen keresztül. Valójában a szűzsétaktikák sajátos fajai e műfaj *differentia specifica*. 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 bűntett 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 kérdésfeltevések 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 szétszórtnak 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 detektívstoriira jellemző módon késlelteti azzal, hogy komikumot (pl. a hozzá nem értő rendőrség epizódjait), szerelmi szálát (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, mint ha 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 láncollal előállni, ez azonban biztosan meg-

szerkeszthető.² A *nagy álom* olyan detektívfilm, amelyben a nyomozás fabulájának összerakása érdekesebb, továbbá elsőbbséget 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 szűzsé 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 figyel 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 őzet. Mindkét filmre jellemző, hogy akkor érkezünk valahová vagy akkor távozzunk egy helyről, amikor Marlowe. A legtöbb, ha nem az összes szubjektív beállítás 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 észre

be a megoldás egyik kulcsa; Max Steiner dallamai A *nagy álomban* pedig azt érzékeltetik, hogy Marlowe az adott jelenetet fenygetőnek, 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 előttünk is feltárja ezt az információt (*Gyilkosság, édesem*). Vagy amikor hazaérkezik és Carment a karosszékekben találja, a felvételgép panorámázva követi, amint kalapját a székre dobja – s közben észrevesszük a látogatót (A *nagy álom*). Az utolsó jelenet mindkét filmbe arra szorítkozik, amit Marlowe a gyilkossal egy szobában észlelhet; a film soha nem ábrázolja a házon kívül történeteket, ha ő nem látja azokat. „Azonosulásunkat” a főhőssel a film igen nagy mértékben ezzel a rendszeres információkorlátozással teremti meg.

Ismereteink korlátozásában a legkülönbébb 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 hallottakra, semmint a látottakra irányítsuk, és ezáltal korlátozott információval rendelkező képeket vegyünk igénybe. Például amikor Marlowe Geiger háza felé közeledik, a vágás utáni beállítás egy elsiető 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 valójában egy mindentudó narráció alakítja, amely „szándékosan” korlátozott marad bizonyos célok érdekében (pl. adott eseményeket el kell titkolnia), 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 lépéslőnyt; ilyenkor futólag bepillantást nyerünk a mindentudó narráció működésébe. Marlowe mindkét filmbe elfordul egy pillanatra, s ekkor olyan gesztust vagy arckifejezést kémlelhetünk 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, tudástöbbletünkről gyakran kiderül, hogy csak pillanatokra marad kizárólag a mienk, rögtön utána a detektív is megkapja az üzenetet. A cél azonban végig az, hogy a mindentudó narráció a nyomozó tudásmezőjét kissé nagyobb kiterjedésű ismeretanyag keretein belül alakítsa ki, s hogy módja legyen 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 mindentudás forrásai gyakran retorikus díszítőelemek. Canino rálő például az autóra, amelyről azt hiszi, Marlowe rejtkehelyűül szolgál. A képkivágat megformálása az autó nemlétező utasának „nézőpontjába” helyez bennünket; majd Marlowe rálő Caninora, de ezt már más szögből fényképezi a kamera. A Marlowe tudása által motivált kameraállások csak egy mindentudó vagy legalábbis „mindenütt jelenlévő” narrációtól származhatnak.

Máshol is szemügyre vehetjük e mindentudás hatásának kifejtését. A főcím alatti szekvenciákban rendkívül fontosak a narrációs gesztusok. Ezek az extrafikciós részletek az információt többnyire végtelenül öntudatos és mindentudó módon tárják elénk. Rendszerint a jelenetek közötti átmenetek is olyan ismereteket 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 érdekünkben viszonylag öntudatosan állítja össze a képeket. Amikor a későbbi 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 mindentudást akkor tanulmányozhatjuk a legjobban, amikor az expozíciós 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 öntudatosságát és mindentudását is fel lehet tární. Félközelen látunk egy pompásan díszített ajtót, rajta „Sternwood” nevével; a felvevőgép jobbra panorámázik: egy kéz megnyomja a csengőt. A kéz gazdáját 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 komornyik betessékeli a férfit; a kamera kocsizással követi, amint körülnéz az előszobában és Carmennel találkozik. A vizuális mindenütt jelenvalóság (kintről be, Marlowe belépésének előrevetítésével) a film egészének megismerési határait jelöli ki. Az első két beállítás a narrációt kezdetben öntudatosnak is mutatta; nemcsak arról tájékoztattott, hol vagyunk (a névtábla segítségével), hanem késleltette a főhős kilétének felfedését, és ezzel egy rövid előrevetítő mozzanatot is beiktatott. Amint azonban Marlowe belép, a kamera alárendeli magát az ő mozgásának, így amikor a narráció a Carmennel és a tábornokkal folytatott beszélgetésen át szűri meg a fontos tényeket, az öntudatosság foka lecsökken. A két beállításon belül a narráció fokozatosan eltörlődik egy korlátozott, viszonylag közlékeny, nem öntudatos ábrázolásmód felé.

A *Gyilkosság, édesem* ugyanazon elvek alapján, de sokkal látványosabban kezdődik. A főcím alatt a felvevőgép daruzással egy asztalhoz közelít, amelyenél férfiak ülnek. Mellesleg mindaz, amit látunk, csak vakító fényfolt az asztal felszínén. Átúszással változik a kép: a kamera a mennyezeti lámpát mutatva hátrafelé kocsizik, miközben meghatározatlan forrásból, képkivágaton kívüli hangok szellemes bemondásait halljuk – a célpont Marlowe. Hamarosan feltárul előttünk a kép: az asztal körül Marlowe-t rendőrök faggatják, szemeit kötés takarja. A kameramozgások, a férfiak geometriai elhelyezése, az egyenletes átmenetek (a fényfolttól a fényforrásig) a közönségnek címzett narrációs folyamat kijelölését szolgálják – a hézagok a kíváncsiság és a komor hangulat 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 amikor Marlowe belekezd történetébe, és a kamera az ablakhoz kocsizik – mintegy átmenetet képezve a múlt felidézéséhez –, akkor közelíti meg ismereteink terjedelme az övét. Az átmenet végén ugyanolyan korlátozott narráció felé tolódunk el, mint amilyet A *nagy álm*ban évezhattünk.

Mindkét film tehát azzal motiválja bizonyos történeti információk visszatartását, hogy a narrációt a nyomozó megismeréseire

korlátozza. Ezt a korlátozott narrációt olyan mindentudó narráció keretezi és szakítja félbe, amely főleg az expozíciós szakaszokban és a helyi feszültség pillanataiban mutatkozik meg. A korlátozottság és a mindentudás váltakozása, valamint az öntudatosság fokozatainak variálása mindenekelőtt a klasszikus elbeszélő filmre jellemző, de a korlátozottság foka elsősorban a rejtélyműfaj 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 *mélyiségében* létrehozott különféle szintekkel kell játszodozni. 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 prózaírodalom és a film közötti szoros analógiák hiánya ellenére a szűzség/fabula 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 tapogatózik, 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” teremti 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 akarod mindezt megtudni.” Vivian félbeszakítja: „Folytatni tudnád a végtelenségig, ugye? No nem baj, legalább lesz miről beszélünk, ha legközelebb találkozunk.”

A *Gyilkosság, édesem* ennél összetettebb. A *nagy álom*tól eltérően a film a szűzsét 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 szűzsének most nem egy, hanem két narráció leplezettségét kell motiválnia: Marlowe elbe-

5.1. Gyilkosság, édesem

szélését 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 lezajló 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 kilétére 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 cselekményt átfogó tolmácsolását illeti, ennek is lavíroznia 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 álmainak legszédítőbb pillanataiban a vizuális és verbális tolmácsolás révén a narráció a mentális folyamatok szélsőségei felé tolódik el. De a *Gyilkosság, édesem* gondosan különbséget tesz a puszta szubjektivitás (álmok), a megrongált 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 álmom* egészét.) Így a szubjektív alámerülés foka fordítottan arányos Marlowe magyarázó képességének mértékével. Nem áll közel a kérdés megoldásához, amikor delíriumos állapotban szenved, így azon 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 álmom*hoz, 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 hátborzongató 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 férfialakot 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 ájulásai esetén. Kommentárjában a képzelete előtt feltárolt „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 megnyugtatta, 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 beszállnak a taxiba. Marlowe csak ekkor érzi meg a lány parfümjének illatát, s dőbben 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 korlátozólól a korlátlan ismeretekre való váltást. A *nagy álm*hoz hasonlóan a felhasznált eszközöket itt is egy beszélgetés leplezi le. Amikor Marlowe azt mondja: „Sehogyssem 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 feltárujanak előttünk. Ez a konvenció valószínűleg leginkább a „velejük bűnügyi” történet sajátja, amelyben megkérdőjeleződhet a nyomozó önzetlenségének, tisztességességének, őszinteségének stb. mértéke. Mindkét tárgyalt filmben a detektív mellelleg kifejti, hogy alapvető indítéka a professzionalizmus: az ügyfelével szemben azt a kötelezettséget vállalta, hogy megvilágítsa a bűntényt. Míg a film tovább pereg, a szerelmi kaland válik új tényezővé. Vonzódik a nőkhöz, még ha csalás, 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 álm*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 benső dolgok felé), a nyomozó személyiségéről alkotott ítéleteinket nagyban befolyásolja a szűzsé 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 motivál ettől különböző megközelítést.

A melodráma

A kritikákban közhelynek számít: a filmmelodráma műfaja valójában 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 közlékeny a fabula információit illetően – különös tekintettel a hősök érzelmi állapotának leírására. A narráció terjedelmét tekintve is elég korlátlan, közelebb áll a mindentudáshoz, így tehát előidézhethet szálnalmat, iróniát és más „távolságtartó” érzelmeket. Míg a bűnügyi történet hangsúlyozza a már megtörtént dolgok felfedésének aktusát, a melodráma jellegzetes módon szilárd elsődleges reakción alapszik, háttérbe szorítja a múltra vonatkozó kíváncsiságot, és legjobban azt a vágyat erősíti fel bennünk, hogy megismerjük a későbbi eseményeket – különösképpen bizonyos szereplők reakcióit. A néző érdeklődését késleltetés élénkíti, továbbá gondosan időzíti a meglepetést kiváltó véletlen egybeeséseket. Mindezeknek a narrációs stratégiáknak a működését megfigyelhetjük az *Ebben az életünkben* című filmben.

A film fabulájának ok-okozati láncolata Stanley Timberlake, egy hanyatló déli családból származó, heves és önző fiatal nő köré épül. Elcsábítja, alkoholizmusba, majd öngyilkosságba kergeti Petert, nővérének, Roy-nak a férjét; aztán játékot űz Craig-gel, akit előzőleg azért kezdett mellőzni, hogy elszökhessen Peterrel. 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 szenteskedő, 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 férfinévvel visel.) Mivel Stanley cselekedetei mozgatják előre a fabulát (arról nem is beszélve, hogy szerepét Bette Davis játssza), különösnek tűnhet, 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 *Ebben az életünkben* című film szereplőtől szereplőig ingázik; kevésbé „azonosulunk” egyetlen hősével, 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: „Semmiben nem hiszek.” Később Roy érzelmi ridegségére figyelünk fel: „Nem akarok halani vagy érezni semmit.” Miután Peter megöli magát, Stanley-t annyira gyöttri a lelkiismeretfurdalás, hogy összeroppanása a hisztéria határát súrolja. A melodráma lelkiiző 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 kivetítését szolgálják. Stanley kihívó ruhában kijelenti, nem fog özvegyként feketét viselni, türelmetlenül dobant a lábával, kihúzza 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 fellobbanásához 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 központosására 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 benyomások meghatározóak lesznek: Stanley összes következő cselekedetét itt megvilágított vonásaival vetjük majd össze. Stanley hazamegy, s hamarosan Peter is követi. Tudunk valami lényegeset, amit a család nem tud, a narráció pedig kicsit elidőz Roy tudatlanságánál (így annál nagyobb szálnalmat ébreszthet iránta) és a valós tényállások összezavarásán. Amikor Craig Stanley-t hívja, tudjuk, miért próbál „fejfájás” ürügyével otthon maradni: el akar szökni Peterrel. Úgy tűnhet, tudásunk – mindenki viselkedésével összefüggésben – Stanley-ére korlátozódik (Roy vonzalmára Craig iránt, William bácsi döntésére, miszerint pénze ha-

talmával fogja irányítani Stanley-t és így tovább); azonban min-
dennek csak mi leszünk a tanúi, ő nem. Ezáltal a film első jele-
nete olyan terjedelmű ismeretanyaggal szolgál, amely messze túl-
mutat a szereplők számára elérhető tudáson.

Van ennek egy érdekes következménye: a következő jelenetek
gyakran kevéssel többet tartalmaznak, mint amennyit a különbö-
ző szereplők az általunk már ismert eseményekből megtudnak.
Miután például Peter és Stanley elszöktek, a következő jelenet-
ben 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 sze-
mébe mondja saját hazugságait? Ez a jelenet erről szól. (Az a
konvenció, hogy a jelenetek többsége különböző reakciók kibon-
tása, bizonyára nemcsak a melodráma, hanem a televíziós szap-
panopera sajátja is.)

A korlátlan tudást tehát többféle módon lehet megteremteni.
Vágás egy közeli eseményre, a különböző történetszakak párhü-
zamos szerkesztése, a hősök egyik helyről a másikra való köve-
tése – mind az ismeretek terjedelmét növelik az *Ebben az éle-
tünkben* 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 aláfestéseként
az *Itt jön a menyasszony* dallama kíséri. A film egésze pedig
váltogathatja a cselekmény szálait: s így egy Stanley vagy Peter
tudására korlátozott jelenetről átválthat a Roy vagy Craig ismereteire
szorítkozó jelenetre. Mindkét sajátosan filmes eljárás, valamint a
szűzsé ábrázolásának lehetőségei a néző ismereteit szaporítják.

A mindent-közlésre és a mindentudásra helyezett hangsúly
nem jelenti azt, hogy a film nem irányítja az ismereteket ugyan-
olyan összetett módon, mint ahogyan a *Gyilkosság, édesem* és
A nagy álom teszi. Az igaz, hogy a kezdő jelenetek után az elő-
zetes 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
arra a kérdésre irányul, mi fog történni ezután. Már láthattuk,

hogy e tekintetben a szereplők viselkedését bemutató jelenetek
fontosak. Az érdeklődést a szűzsé is manipulálja a sűrítetten idő-
beli hézagokkal. A melodráma szűzsége rendszerint egy cselek-
ménylánc kezdetéről tudósít bennünket, majd átugrik egy idősza-
kaszti 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 kö-
vetkező 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 he-
vesen vitatkoznak. 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 cselekményszá-
lakkal késleltetik a fabula információinak feltárását, s ezzel arra
kényszerítenek, hogy az egyik szál eseményeinek előrehaladását il-
lető kérdéseinket addig felfüggesztjük, míg a másik leköti a fi-
gyelmünket.

A detektívfilm arra törekszik, hogy előfeltételezzon egy szí-
lárd, de rejtett érzelmi összefüggést („A” gyűlöli és megöli „B”-t,
de úgy tesz, mintha nem gyűlölte és ölte volna meg). A melo-
dráma ezzel szemben az érzelmi attitűdök heves és nyílt válto-
zásait 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
váll, de Roy szerelme felébreszti benne régi idealizmusát. Még
az egyébként megtörhetetlen Stanley-t is láthatóan összetöri Peter
öngyilkossága. A melodramára jellemző szűzséminta másik for-
rása tehát a szereplők megváltozása: megpróbáljuk előrevelíteni,
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 melo-
dráma hősei állhatatlanok, és ezt a narráció hüen rögzíti. Sokkal
inkább arról, hogy ha a nézőnek a műfaj konvencióinak megfe-
lelő következtetéseket kell levonnia, a hős viselkedése érzelmi
cikkcakkokat kell hogy leírjon. Retorikus nézőpontból megfogal-
mazva: a hős állhatatlansága a műfaj narrációs folyamataiból és
hatásaiból eredő strukturális szükségszerűség.

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

5.2. Ebben az életünkben

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 (szűzsé) 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 szűzsé 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 történésük 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 történéseket, 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 korlátatlansággal 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. Megérkezik, és ekkor velünk együtt látja, hogy a lány megelőzte, és már selyemkötösben 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 gyengítenék 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 melodrámaiban 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 szükségszerűség – 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 amellett, 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 melodrámaival 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 álomban*), az időrend megszervezését (pl. a múlt felidézése a *Gyilkosság, édesemben*). 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 egyenlenséget, de az egyes műfajok különböző módon teszik ezt. Nem kellene elvárunk, 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 váltakozások *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 elbeszélésmódokról 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.

6. fejezet

AZ ELBESZÉLÉS ÉS AZ IDŐ

Filmnézés közben a néző egy megszabott időbeli formának engedelmeskedik. 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 kezdetjük 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 készített (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



6.3. Szent Pétervár végnapjai
6.4. 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 felejtkezünk az olyan szerkesztési módról,

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. Halott a Beethoven utcán
6.6. Halott a Beethoven utcán



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 filmnézés 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 érkeznek, 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 montázs szilárd viszonyítási keretként szolgál – a Klán vágat a bajban lévők megmentésére –, és ezzel lehetővé teszi, hogy minden szüzsé-darabot nagy egységekbe rendszerezzünk (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” függnek, 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 jegyei, 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	SZÜZSÉ
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 mélységélességgel szerkesztett kompozíció ennek a legtisztább esete. Ezt a típust azonban meg lehet jeleníteni osztott képernyővel, képkivágoton 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 kronológus 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 elcsúszhat: 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 eszközzel megjeleníti (írás, beszéd, pantomim, magnószalag, filmrészletek stb.), *mesélésről* van szó. Amikor a szűzsé az előző eseményeket úgy ábrázolja, mint-ha épp akkor történnének, *megelevenítésről* beszélhetünk. (A kettő keveredhet a „megelevenített mesélés” konvenciójában: a hős a múlt szűzsé által flashbackben ábrázolt eseményeit idézi fel.) E különbségtétel alapvető eszköz egy olyan médium hatásainak a leírásában, amely a fabula információit „beszámolószerűen” vagy „közvetlen ábrázolással” közölheti.⁸

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

A fabula rendjének módosítása egyértelmű narrációs eljárásokat szolgál. Ha mereven ragaszkodunk a fabula sorrendjéhez, a néző figyelmét az elkövetkezendő eseményekre lehet irányítani – így kelthető fel a legtöbb elbeszélő filmre jellemző *suspense*. Ez segíti a befogadót abban, hogy a jövőre vonatkozóan világosan megfogalmazott feltételezéseket alkosson. A *Virradatban* például a farmer képzelődése felesége meggyilkolásáról pontosítja a lehetségesen bekövetkező eseményekre vonatkozó elképzeléseinket. A fabula sorrendjének követése az elsődleges reakció hatását is erősítheti, mivel minden esemény a legelsőként látotthoz képest változásként értékelhető. Vagy épp ellenkezőleg, a fabula sorrendjének átalakítását arra is fel lehet használni, hogy megszakítsa vagy átminősítse az elsődleges reakció hatását azáltal, hogy a nézőt – az előző eseményekről kapott új információk fényében – a korábbi anyag ártértelezésére készíti (mint Bertolucci *A megalkuvó* című filmjében). A fabula egyes eseményeinek későbbre 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 hézagokat is teremt, amelyek lehetnek ideiglenesek (*Virradat*); állandóak (erre néhányan az *Aranypolgárt* hoznák példának); koncentráltak (lehet, hogy szeretnénk megtudni, mi történt egy adott pillanatban); szórványosak (olyan érzésünk támad, mintha az eseményeket nem sorban látnánk); hangsúlyozottak (ilyenek a múlt felidézésének legváltozatosabb jelei); vagy leplezettek (pl. ha ezek a jelek hiányoznak). A sorrend változtatása szolgálhat a késleltetés eszközeként és megfelelhet a narrációs tudás követelményeinek 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 indokolható 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 „nyilvánvalóvá tételében”, amelyet a férj vagy a feleség visszaemlékezéseivel nem érhetett volna el.

A különféle narrációs stratégiák hatásait két jellegzetes eljárással, a múlt felidézésével és a jövőbe pillantással mérhetjük fel. Bár logikailag párhuzamba állíthatók, meglehetősen különböző narrációs megoldásokat foglalnak magukba. A szűzsében ábrázolt flashback a fabulában való elhelyezkedéséhez képest egy későbbi ponton ábrázolja az eseményeket. Megjeleníthet olyan cselekményt, amely a szűzsében elsőként bemutatott rész előtt történt: 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 mutatja 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 szerető elmondja a rendőrségnek, mi történt előzőleg, beszámolójaként a múltat idéző képek igazolják. Mindkét eljárást – a külső és a

belső flashbacket is – pszichológiailag, a hősök visszaemlékezéseiként lehet indokolni. Ha ilyen módon alkalmazzák, akkor viszonylag közlékeny narrációt teremt, amely az öntudatosság alacsony fokával rendelkezik. Az elbeszélés realizisztikusan 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 realizisztikusan indokolni. Gondoljunk *A lovakat lelövik, ugye?* című filmre. A maratoni táncverseny cselekményét a főhős letartóztatását és a tárgyalást ábrázoló rövid képekkel központosozzák. 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 előreugrásokat azonban nem lehet szereplői szubjektivitásnak tulajdonítani, inkább az öntudatos narráció nézőhöz intézett félreszólásait képezik. Ezáltal a jövőbe pillantás közlékeny válik, de gyakran igen hosszantó módon, hiszen mielőtt az összes ehhez vezető kauzális láncot megvizsgálhattuk volna, felvillantja előttünk a végkifejletet.

Megfontolandó az a vélemény, miszerint egy film valószínűsítheti a szubjektív jövőbe pillantást, ha a hőst prófétikus tulajdonságokkal ruhazza 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 igaza 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. Összegzésképpen 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 elmesélnek, anélkül, hogy valamikor is megelevenítenék (D vagy G esetek). Ez különösen az expozíciós 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 családot 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

szobrának ledöntését az *Októberben* –, beszélhetünk a *C* esetről. Ezenkívül egy eseményt a szereplők elmesélhetnek egyszer vagy többször, és még így is meglevenedhet előttünk néhányszor (*F* és *I* esetek). Az *Üldözött* című filmben a szubjektív képzelet részeként 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 irányuló képessége a történet eseményeire vonatkozó, ismétlődő utalásoktól függ. Ahhoz, hogy a cselekmény fő körvonalai tisztán kirajzolódjanak, 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 nézőt a legvalószínűbb vagy a legvalószínűtlenebb hipotézisekhez, késleltetheti a végkifejletek feltárását, és ügyelhet arra, hogy az új fabulainformációk mennyisége ne növekedjen túl nagyra.

Az uralkodó filmirányzatokban mégis csak egy bizonyos ismétléstípus gyakori. Egy eseményt akárhányszor elmesélhetnek, de általában csak egyszer elevenítenek meg (*H* eset). Ezzel azt kívánom mondani, hogy az ismétlés főleg a szűzsé által közvetített *fabula világán belüli* ismétlésként fordul elő (a hősök újra megbeszélnek vagy szóba hozzák az adott eseményt). Ha az eseményt „újrajátsszák”, az ismétlés szigorú narrációs szabályok szerint történik. Valóságosan kell indokolni – többnyire a szereplők szubjektivitása által, emlékként. Ezzel az eljárással találoztunk az *Amerika hőskorában*, a Cameron-fió halálának megismétlődésekor. Bizonyos esetekben az ismételt dramatizációt indokolni lehet azzal, hogy a korábbi ábrázolásokban jelentéktelennek feltüntetett vagy leplezett információt kívánják megvilágítani, mint Donophon visszaemlékezésében az *Aki megölte Liberty Valance-t* című filmben. Ha realisztikus motiváció nélkül újradramatizálnak egy eseményt, ezzel egy rendkívül szabad, öntudatos narrációt teremtenek, amely hatálytalanítja a fabula világának törvényeit, és a cselekmény adott részét önkényesen megismétli. Természetesen ezt alkalmazták az 1920-as évek szovjet montázsfilmjében (a 11. fejezetben majd meg fogjuk látni, a kompozíció térszerű felfogása hogyan tette a narráció számára lehetővé, hogy a történet eseményeit azonnal vagy kis szünetekkel megismételje).

Időtartam

Hasonlóan a sorrendhez és az ismétlődéshez, az időtartamot is szigorúan megszabja a filmnézés megszokott módja. Mint ahogyan 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 feltételezett tíz évéből a szűzsé esetleg csak néhány hónapot vagy hetet jeleníthet meg. Ezt a különbséget pontosan illusztrálja a *Délidő*. Ahelyett, hogy ábrázolná Marshal Kane és Frank Miller küzdelmének fázisait, vagy Kane udvarlásának pillanatait, a szűzsé ezeknek a viszonyoknak csak a tetőpontjait dramatizálja, ugyanazon nap néhány órája alatt. A fabula időtartamának összes többi részét elmeséli nekünk.

A szűzsé és a fabula időtartama közötti kapcsolatok konvencionális jelzései lehetnek faliórák, 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 dramaturgiára vagy a 20. századi novellákra emlékeztető módon világították meg. Amikor azonban a szűzsé időtartama felöleli a fabula időtartamának több vagy hosszabb szakaszait, a cselekményszerkesztés 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 megfelelő jelzések hiányában (ld. a *Zsebtolvaj* elemzését, 298. o.), vagy azért, hogy radikálisan megtagadják a „normális” időtartamról való tájékoztatást (például Dreyer *Szent Johannájában*).

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

lejátszódhat tíz év alatt, a szüzsé ezt ábrázolhatja az utolsó év márciustól májusig terjedő szakaszában, de a film mindezeket az időtartamokat a mindenkori 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 időlefolyás – részeként kezeltem. De fontos az is, amilyen szerepet az időtartam a kisebb egységekben – a szüzsé részeiben (tettek, 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 tekintetbe véve a fabula időtartama várhatóan hosszabb, mint a szüzsé, 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 stilisztikai tényezők itt döntő hatást fejtenek ki. Normális körülmények között egy beállítás hosszúsága feltételezhetően megegyezik a bemutatott cselekmény időtartamával. Egy férfi beszáll egy autóba: a beállítás olyan hosszúságú vetítési időt teremt, amely egyenlő a szüzsé és a fabula időtartamával is. A tér/idő folytonosságban ábrázolt jeleneteket valószínűleg úgy értelmezi a befogadó, hogy azok a fabula és a szüzsé 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 megszerkesztését az adott rész természete formálja.

Igyekszem 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 szüzsé-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 hangsáv szintén jól felhasználható a szokásos

előfeltevések lerombolásában: a dialógus vagy a hangkommentár a vásznon percekig tartó cselekmény hosszabb vagy (ritkábban) rövidebb voltát sugallhatja. A stilisztikai 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 szüzsé és a stílus közötti lehetséges kilencféle viszony készletét. Szerencsére ezeket egyszerűen össze lehet foglalni. Akkor beszélhetünk *egyenlőségről*, amikor a fabula időtartama megegyezik a szüzsé és a vetítés időtartamával. *Tömöritésnek* azt az eljárást fogom nevezni, amely során a fabula időtartamát lerövidítéssel vagy sűrítéssel beszélük 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 szüzsé, 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 szüzsé nem készlet előző fabulaesemények konstruálására, így a fabula és a szüzsé időtartama azonos. De az ilyen helyzetek nagyon ritkák. A fabula rendszerint több eseményből áll, mint az ábrázolt cselekmény: a történet eseményeinek egész láncolatából. A *Délidő* fabulája nemcsak Marshal Kane életének két órányi eseményét foglalja magában, hanem az összes ideillő előzményt – Frank Miller börtönbe juttatását, a seriff ígéretét a menyasszonyának, hogy felhagy ezzel a munkával és így tovább. Ezáltal a szüzsé időtartama szinte az azonosságig megközelítheti a vetítési idő hosszúságát, de az egész fabula időtartama mindkettőnél hosszabb.

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

ságúnak ábrázolt esemény feltételezhetően a szüzsében 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 szüzsé 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 szüzsé között megfelelést hoznak létre, ezt az időtartamot egy rövidebb vetítési időre korlátozzák. Egy jelenet a kontextus jelzései szerint tarthat öt percre a történetben és a szüzsében, de a párhuzamos vágással vagy egyéb szerkesztésmóddal a vásznon bemutatathatják 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 szüzsé 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 szüzsében kimaradnak a fabula idejének különálló szegmenstumai. Ez megszokott feldolgozási mód. A *B* jelenethez jutva a narráció többnyire megsemmisíti az *A* jelenetet követő cselekményrész tartalmazó időközt. Így a vetítési idő megegyezik a szüzsé időtartamával, és a stilisztikai vonások (áttűnés, zene stb.) az ellipszis konvencionális jelzéseiként szolgálnak. Egy másik példa erre a hollywoodi montázsszekvencia, amikor is a folyamat szakaszait áttűnésekkel vagy egyéb központoszási formákkal összekötött emblemikus képekkel rendezik el. A néző ezáltal egy hosszabb eseményláncolat rövid összefoglalásának tekinti, 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 szüzsé 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 *sűrítésnek* 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 szüzsé-időtartamot felgyorsítva ábrázolják. Ennél is virtuózabb esetet láthatunk Tati *Play Time* című filmjében, a (minden értelemben) pusztító éttermi jelenetben. Az estétől hajnalig tartó mulatozást az idő előtt megnyitott Royal Gardenben negyvenöt perces vetítési idő alatt jeleníti meg. De nincsenek olyan pontok, amelyeknél el tudnánk különíteni nemhogy órákat, de akár pillanatokat is, amelyeket a szüzsé ellipszissel kihagyott volna. Majdnem minden beállítás-váltás folytonos vágással történik (a nézésirányok és a cselekmények illesztésével, vagy bármi más szerint), amely biztosít bennünket afelől, hogy a fabula és a szüzsé időtartamai egyenlőek. 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 szüzsé 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 szüzsé 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 időszakon, hogy a következő jelentős pillanathoz érkezzünk –, így tehát egy erősen elliptikus narráció – annak érdekében, hogy késleltesse a cselekményt – bonyolult történetszálakat követel. (Jó példa erre Lang *Kémek* című filmje.) Ha a hiányzó időtartam fontos információkat tartalmaz, az ellipszis a hipotézisalkotó tevékenységünket átformáló leplezett narrációt teremthet.

Nézzük meg közelebbről a hollywoodi filmművészet egyik legkirívóbb ellipszisét. A *titok a kapun túl* című filmben Celia Lamphere gyilkosnak hiszi a férjét. Egyik éjjel elmenekül otthonról, és Mark valóban üldözőbe veszi. A nő feltűnik az előtérben. Mögötte egy ember árnyéka látszik. A vászon elsötétül, 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 percre 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 férfihöz, amint folytatja a mozdulatot, akkor a cselekményt közbeékeléssel hosszabbítottam meg. A *Bagoly folyó* című filmben találunk erre egy híres példát. A történet cselekményének néhány másodpercét – az akasztás előtti pillanatokat – az elnyújtott szubjektív szekvencia közbeékelése által félórányi vetítési idővel hosszabbítják meg. A szovjet némafilmekben gyakran szakították félbe a történet adott cselekményét képközi feliratokkal, aztán onnan folytatták, ahol előzőleg abbahagyták. Példáimban 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 kocsiázása 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 pénztáraknál 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 cselekményt nyújt el. Itt a fabula és a szüzsé időtartama azonos, csak a vetítési idő hosszabb. A bővítés leggyakoribb módja a lassítás. A *Hét szamuráj* lassított haláljelenetei az elbeszélés részéről az események öntudatos elnyújtásai, amely során a fabula és a szüzsé is rövidebb ideig kell hogy tartson. Az átfedésszerű 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.

6.7. A pénteki barát

E megkülönböztetések két olyan meghatározó filmstílus elemzéséhez segítenek hozzá, amelyek sokkal összetettebbek, mint ahogyan azt többnyire gondolják. Továbbá ezeknek az alakzatoknak a megvilágítása a filmidő kreatív felhasználásának leggyakrabban 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 elkülönülő 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 lerágott csontnak számít, időkonstrukcióját mégsem elemezték eléggé 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 városban kívüli házban ostromolják; a Klan pedig vágat, hogy megmentse őket. A narráció szempontjából minden egyes vágás egy másik cselekményszálra erőteljes késleltető hatással van. Mindemelllett az eseményeket egyidejűnek tekintjük: a család harcol, miközben a Klan hozzájuk igyekszik. Egy még ennél is mikroszkopikusabb szinten az időtartamot illetően azonban a folytonosság hiánya a szerkesztésben különös hatást eredményez, amelyre – tudomásom szerint – még senki nem mutatott rá. A párhuzamos vágás a cselekmény bizonyos szálaiban *ellipszist* teremt, máshol viszont *hosszabbítást* hoz létre. Például a kis házban tartózkodó társaságot már csak pillanatok választják el a teljes megsemmisüléstől, ám a Klannak még mérőföldröket 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 vágatájának igen hosszú szakaszait hagyja ki (ellipszis). Ez a példa a rendkívüliségén túl a következőre is rámutat: a párhuzamos vágás okozta feszültség részben abból a tényből ered, hogy a szüzsé és a stílus a cselekmény minden egyes szálát különböző időtartammal látja el.

A filmidő kezelésének másik kanonikus esete az átfedéses vágás: annak érdekében, hogy meghosszabbítsák a vetítési időtartamot, ugyanannak a cselekménynek a beállításeit vágják egymás mellé. Ezt az eljárást gyakran valaminek a hangsúlyozására használják. A *pénteki barát*ban Molly Malloy lehordja az érzéket-



len újságírókat, mire Hildy Johnson kivezeti. A megfegyverezett férfiak ezután feszengve csendben maradnak. Hildy visszatér, lassan kitarja az ajtót (6.7. kép). Vágás után amerikai plánban (félközeli) látjuk, miközben még mindig a nyitás ívének ugyanazon a pontján himbálja az ajtót (6.8. kép). Hildy az ajtóval egyensúlyozgatva áll, és közben halkán azt mondja: „A Sajtóurak”, majd lassan visszamegy az asztalához. A szünetet és Hildy csendes vádját az átfedéses vágás hangsúlyozza. E példa rámutat arra, hogy az időtartam kezelése a szerkesztésben gyakran megkívánja a szüzsésemény gyakoriságának ellenőrzését – vagyis annak eldöntését, hogy egy adott eseményt szükséges vagy szükségtelen megismételni. (Bár a legtöbb esemény szerinti egymáshoz illesztés során nem játszanak újra hosszú mozgásszakaszokat, néha megismétlik a mozdulat három-négy képkockáját. Ez a finom átfedés a vágást a szem számára gördülékenyebbé teszi.)

Az idő meghosszabbításának bizonyos esetei azonban nem ilyen egyszerűek. Gyakran idézik egyszerű időnyújtásként *A partyonkin páncélos* tényértörő jelenetét, noha a szekvenciák elemzése 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):

6.8. A pénteki barát



239. Felső kameraállású félközeli: A tányér, miközben felemelik, kikerül a képkivágatból.

240. Félközeli: Három matróz mosogat. A matróz a tányért a képkivágatba hozza és felemeli.

241. Közeli: A matróz meglendíti a tányért a mellkasa előtt a bal válla irányában.

242. Félközeli: A matróz tovább lendíti a tányért, majd egy pillanatig a levegőben tartja. Aztán lefelé-hátrafelé lendíti, míg az ív folytatása épphogy túlér a képkivágat alsó vonalán.

243. Félközeli: A férfi most a karját a jobb oldalához emeli: a tányér magasra, a képkivágat felső részén túlra kerül.

244. Nagyközeli: A matróz dühös arca a felvevőgép felé mozdul, majd eltávolodik.

245. Félközeli (mint a 242.): A matróz jobb karja a képkivágatnál magasabbra lendül (mint a 243.-ban), majd a tányérral lefelé suhint.

246. Felső kameraállású félközeli (mint a 239.): A kar teljesen lehozza a tányért, és összetöri az asztalon.

247. Félközeli (mint a 243.): A matróz háta, válla és a bal karja megvonaglik, a feje pedig egészen kimozdul a képből.

248. Felső kameraállású félközeli (mint a 246.): Az asztal; – a matrózok teste elmozdul. A kép elsötétül.

6.9. A Patyomkin páncélos, 239. beállítás
6.10. A Patyomkin páncélos, 240. beállítás



Az átfedésses vágás megkívánja az események bizonyos számú ismétlését, de itt szinte egyáltalán nem találunk ilyet. Az ilyen-fajta jelzés egyetlen lehetséges változata a 244. beállításban található, amikor az arcmozgás mintha a test előrelendülését su-

6.11. A Patyomkin páncélos, 241. beállítás
6.12. A Patyomkin páncélos, 242. beállítás



gallná: a tányért már abba a mozdulatba hozza le, amely újra fog kezdődni a következő beállításban. Egészében véve a szerkesztés átmenetei gördülékenyek, a folyamatos események szerinti illesztések gyakran „keretezik a vágásokat” (a 239-től a 242-ig, és a 245. illetve a 246. között).¹⁰

6.13. A Patyomkin páncélos, 243. beállítás
6.14. A Patyomkin páncélos, 244. beállítás



A fabula eseményeivel kapcsolatos két feltevésünk közül egyet választhatunk. Először tegyük fel, hogy a matróz a kezével *egyetlen* gesztust tesz: fellendíti a tányért (239–242. beállítás), átlendíti a mellkasán, aztán a jobb válla felé emeli (243–245. beállítás), majd összetöri (245–248. beállítás). Ebben az esetben

6.15. A Patyomkin páncélos, 245. beállítás

6.16. A Patyomkin páncélos, 246. beállítás



csak a 244. beállítás hosszabbítja meg a fabula időtartamát. A 247. beállításról, amely az izomzat összehúzódását mutatja, nem lehet azt mondani, hogy meghosszabbítja az időt, mivel a tányér összetörése már megtörtént. Ez csak egyfajta kiteljesedése az eseményeknek. Valójában ha a fabula cselekménye egyetlen moz-

6.17. A Patyomkin páncélos, 247. beállítás

6.18. A Patyomkin páncélos, 248. beállítás



dulatból áll, ez a rész ellipszis. A vágás a 242. beállítástól a 243. beállításhoz elmulasztja megmutatni, ahogyan a tányér átsuhan a matróz teste előtt. Itt egy-két másodperc kimaradt, tehát nem hosszabbításról volt szó.

Másrészt azt is feltételezhetjük, hogy a szüzsé sérti az ellentmondásmentesség kanonikus fabula-elvét azzal, hogy a matróz tányértörő mozdulatát két *különböző* gesztussal mutatja be: a tányért először felfelé a háta mögé lendíti (239–242.), majd lefelé maga előtt (243., 245.). A szüzsé így tehát nem elég egyértelműen mutatja meg, hogyan is tört össze a tányér „valójában”. Az összetörő tányér beállításával (246.) vagy a hátrafelé, vagy az előre lendülő ütést lehet illeszkedéssel összevágni. Ezt figyelembe véve a vetítési időtartamot a választható gesztus közbeékelése meghosszabbítaná.

Ha szigorúan a szekvencia nyilvánvaló jegyeire hagyatkozunk, a két elképzelés nem fér meg egymással. A *Patyomkin* tányértörő jelenete nem világos esete az időtartam meghosszabbításának, mivel a szüzsé egymással ütköző lehetőségeket idéz fel azt illetően, hogy a fabulaesemény mit tartalmaz (egy összetett gesztust vagy két egyszerűt). Mindenesetre érdekes, hogy a legtöbb néző és kritikus inkább egy extenzív hosszabbításnak tekinti a szekvenciát. Ezt a tényt két, már korábban kifejtett alapelvvel magyarázhatjuk. Először is az egész képsor olyan gyorsan fut le előttünk, hogy a befogadási helyzet nyomása a nézőt a leghétköznapi magyarázatra készíti: egy egyszerű gesztus meghosszabbítása logikai szempontból gazdaságosabb, mint bármilyen egyéb feltételezés. Másodszor a film kontextusa is arra készítet, hogy a testmozgáson belüli, bármely időtartambeli folytonosság megszüntetését hosszabbításként értelmezzük. A *Patyomkin* legtöbb vágása vagy simán illeszkedik (a fabula és a szüzsé időtartamának azonosságával), vagy zökkenéssel átfedett vágásokból áll. A legjobban ez a szekvenciával illusztrálható, amelyben

- 6.19. A Pátyomkin páncélos,
141. beállítás vége
6.20. A Pátyomkin páncélos,
142. beállítás kezdete



- 6.21. A Pátyomkin páncélos,
142. beállítás vége
6.22. A Pátyomkin páncélos,
143. beállítás kezdete



a ministránsok előkészítik az asztalt (6.19.–6.22. képek). A vágásokkal itt hol tökéletesen megvalósítják az események szerinti illeszkedést (141–142., 143–144. beállítás), hol diszharmonikus hosszabbításokat hoznak létre (142–143., 144–145. beállítás). A néző ezután már a film saját konvenciójaként a fabula idejének ideges, vibráló kezelési módját várja el, így a mozgást tartalmazó összezavart beállítások főképp a „legvalószínűbb” kategóriába kerülnek.

Az időkezelés cselei és fogásai

Amint azt majd a 10. fejezetben megvizsgáljuk, a háború utáni, „komoly” európai filmművészet azzal a törekvéssel jellemezhető, hogy a filmet igen öntudatos narráció köré szervezze. A filmek narrációs működését (ahogyan ennek minden esetben történnie kell) adott külső normák figyelembevételével határozzák meg, ám azzal, hogy olyan eszközöket és/vagy rendszereket használnak, amelyek a narratív szerkezetet többértelmű, játékos folyamattá változtatják, egyedülálló belső normák megteremtésére is töreksenek. Bertolucci *A pókstratégia* című filmjének példáján keresztül meg szeretném mutatni, hogyan használhatók e játéknyomon követésére a narráció és az időkezelés általam körvonalozott teoretikus alapelvei.

Egy bizonyos pontig *A pókstratégia* detektívtörténetnek is tekinthető. Athos Magnani elmegy a Pó völgyében fekvő kis faluba, Tarába. Apját, akit szintén Athos Magnaninak hívtak, itt gyilkolták meg 1936-ban a *Rigoletto* egyik előadásán, ahol azóta antifasiszta hősnek tekintik. Az apja hajdani szeretője, Draifa Athost a gyilkos felkutatására unszolja. Miután beszél apja régi bajtársaival és a rejtélyes gazdával, Beccacciával, Athos megtudja, hogy Magnani valójában a fasisztáknak dolgozó áruló volt. Mivel azonban egy halott hős politikailag hasznosabb, mint egy élő áruló, ezért halálát a fasiszták merényleteként rendezte meg. Bár Athos felfedi az igazságot, legalább részben mégis megőrzi a titkát, mivel rájön, hogy ő is „része Athos Magnani történetének”.

A film a bűnügyi történetek jellegzetes kettős fabuláját hozza létre: felépítjük Athos előttünk zajló nyomozásának történetét, és (vele együtt) megszerkesztjük magának a bűnygynek a sztoriját, miközben kitöljük az oksági hézagokat. Eddig a pontig a film a *suspense* és a kíváncsiság felkeltésének eszközeihez folyamodik. Végül a rejtély egy része megoldódik, de a film két olyan nehézség elé állít bennünket, amellyel *A nagy álmom* és a *Gyilkosság, édesem* című filmekben még nem szembesültünk. Az egyik egy állandó oksági hézag. Arra nem kapunk magyarázatot, miért árulta el az idős Magnani az ügyet és a barátait. Hasonlóan az *Aranypolgár*hoz, ez a film is az emberi tettek alapvetően kifürkészhetetlen voltát sugallja. Az ennél is nyomasztóbb nehézség – amely az *Aranypolgár*ban sem merül fel – a nyomozás és a bűn ábrázolásából származik. Ebben a filmben maga a narráció többértelműbb bármely eddig szóba hozott hollywoodi filmnél. Különbéle állandó, méghozzá igen hangsúlyozott hézagokat találunk benne; kénytelenek vagyunk egymással versenyző és egymást nem kizáró hipotéziseket kialakítani; a jelzések inkább esetlegesek, mint redundánsak. *A pókstratégia* olyan kétértelmű narrációval él, amely magára az elbeszélés működésére vonatkozó hipotézisek formálására késztet bennünket, továbbá arra, hogy együtt éljünk az elhallgatott fabulainformációk disszonanciájával és a nem kielégítő jelzésekkel.

Az elbeszélés egyáltalán nem jelöl ki világos határvonalakat a szereplők szubjektivitása, az objektív események és a narrációs „kommentár” között, hiszen a klasszikus filmek ezeket többnyire egyértelműen jelzik. A *Hátsó ablak*ban a narráció a nyíló redőny képével kezdődik. Ezt az alkotó teljes mértékben nekünk címezi,

6.23
6.24.

6.25.



mindenféle diegetikus motiváció nélkül – míg a többi képnél jelzi, hogy azok Jeff optikai nézőpontjából láthatók, megint más eseményeket pedig úgy ábrázol, mintha objektív módon, Jeff tudtán kívül jelennének meg. A *pókstratégia* azonban az európai művészfilmre jellemző elbeszélésmód szerint épül fel. Anélkül, hogy egy később kifejtendő tárgyba belebonyolódna, már itt elmondhatom, hogy ez a narrációs eljárás gyakran arra készlet minket, hogy a szűzsét a szubjektivitás és az objektivitás keverékének tekintsük, a kettő közötti végleges választás ígérete nélkül. Ezt a stratégiát a film stílusa is támogatja azzal, hogy nem tökéletes és nem teljes jelzésekkel szolgál. Ennek következtében hipotéziseinket nyitottabbá kell formálnunk, mint a klasszikus hollywoodi elbeszélésben.

Két gyors példával szeretném ezt illusztrálni. Athos az érkezése utáni reggelen arra ébred, hogy kopognak az ajtaján. Kinyitja (6.23. kép). Vágás után egy férfit látunk, ökölbe szorított kézzel (6.24. kép), aki a kamera felé csap (6.25. kép). Egy csattanás után a kép elsötétül. Athost feltehetően leütötték. A szubjektív beállítás stilisztikai jelzéseit a férfi által felvett póz, a tekintete, valamint a kamera felé lendülő ökle képezik. Egy jelzést azonban nem következetesen alkalmaztak: amikor a hangsávon a csattanás hallható, az ököl egyáltalán nem ütközik bele semmibe. Ezáltal a beállítás *nem*-szubjektív konstrukciónak, a támadás narráció által stilizált megjelenítésének is tekinthető – hasonlóan a *Patom-*

kin említett részletéhez, amelyben megtagadják annak közlését, hogyan is tört össze a tányér valójában.

Van itt még egy ennél is összetettebb szekvencia. Tara főterén áll az idősebb Magnani fehér kőszobra. Az egyik jelenetben Athos e körül kószál, és a szoborról készült beállításokat mi az ő optikai nézőpontjából látjuk. A jelzések azonban mégis problémákat okoznak. A mellszobor már nem tiszta fehér, a kendője és a szemei színesek. A felvevőgép egy adott ívben megkerüli a szobrot, ezzel jelzi nekünk Athos mozgását, de a szobor, úgy tűnik, a *kamerával együtt* forog, ugyanis mindvégig szemből látjuk. Amikor pedig Athos megáll, megfordul és az ellenkező irányba sétál, a szobor és a háttér tovább mozognak, mintha a férfi ezután is ugyanonnan szemlélődne. Később a mellszoborról készült beállítás, amely „megfelelő” kísérete lett volna Athos irányváltoztatásának, tömeghez intézett beszédébe ékelődik. Így tehát egyszeri jelzésekre és beigazolatlan hipotézisekre hagyatkozhatunk. A szobrot Athos érkezése után átfestették (a fabula világának „objektív” megváltoztatásáról van szó)? Vagy a szobor festése egy olyan jelzéssel szolgál, hogy a beállítás Athos lelkiállapotát ábrázolja (azaz szubjektív kép)? A szobor valóságnak nem megfelelő forgása azt sugallhatná, hogy vagy gondolati szubjektivitással állunk szemben, vagy egy külső narráció áthágja a diegetikus világ törvényeit. Ha ez a rész szubjektív, miért nem változik a szobor forgásának iránya Athos fordulásával együtt? Továbbá a szobor utolsó feltűnése szubjektív visszaemlékezés (Athos felidézi, amit látott), vagy olyan narrációs félreszólás, amely figyelmünket a fiatal és az idős Magnani egymás mellé helyezésére hívja fel? Ezekre a kérdésekre nem lehet következetes válaszokat találni. Még ha a büntény fabulájáról egymást kizáró és egyidejű feltételezéseket alkotunk is (Beccaccia vagy valaki más ölte meg Magnanit?), *magáról a narrációs folyamatról* tágabb, inkább egymásra következő, „kifejlődő” és nehezebben igazolható hipotéziseket kell formálnunk. Miért ezt vagy azt a jelenetet látjuk? Az adott jelenet objektív, szubjektív vagy valami más?

Athos nyomozása négy napig tart, de ezt a sűrített szűzséidő-tartamot kilenc külső flashbackből álló sorozat tárja fel, amely az idős Magnani halálához vezető eseményeket dramatizálja.

1. Az idős Magnani és három barátja éjszaka kószálnak, a férfi a kakaskukorékolást utánozza.

2. A falubeli ünnepségen Magnani provokálja a feketeingese-
ket: táncolni kezd egy hazafias dalra.

3. Magnani és társai azt tárgyalják, hogyan hajtsanak végre merényletet Mussolini ellen.

4. Elhatározzák, hogy a *Rigoletto* előadása alatt bombát hajítanak Mussolini felé.

5. Draifa utoljára látja élve Magnanit: mialatt cirkuszi állat-idomárok egy elszabadult oroszlánt üldöznek, ők veszekednek.

6. Magnanit társai kitömött oroszlánként viszik a színpadra.

7. Magnani keresztülfut egy erdőn.

8. Magnani bevallja árulását, és a barátaival együtt kitervelik saját halálát.

9. Ezek közül néhányból rövid részleteket látunk, amikor Athos megszenteli az apja emlékének szánt tarai emlékművet.

Hasonlóan a többi, visszaemlékezéseket használó elbeszélő-filmhez, *A pókstratégia* is arra indítja a nézőt, hogy az emlékeket átfogó kronológiába illessze. Ez igazából nem jelent túl nagy nehézséget, hiszen a legtöbb jelenetet időrendi és ok-okozati szekvenciában látjuk. Van néhány nyilvánvaló oksági űr: az oroszlános díszebédet (6) és Magnani futását (7) nehéz összekötni, és talán nem is flashbackek. De ezeknek a visszaemlékezéseknek a valódi ambivalenciájuk abból ered, hogy a szűzsé és a stílus időbeli jelzéseit nem a megszokott módon alkalmazzák.

Először is felmerül az a gond, hogy nem megfelelően jelölik a flashbackbe való átmenetet, és az onnan való visszatérést. Az *Aranypolgárban* – hogy egy ellenpéldára utaljunk – minden visszaemlékezést gondosan „keretez” egyfajta narrációs helyzet. A jelen mesélője útjára engedi a múltban történt dramatizált jeleneteket, és amikor ezek véget érnek, bármilyen rövid időre is, de visszatérünk az elbeszélés jelenéhez. Ez a 91. oldalon tárgyalt „megelevenített mesélés”. Nos, *A pókstratégia* első visszaemlékezése még tartja magát ehhez a konvencióhoz. Draifa elmondja Athosnak, hogy az apja jókedélyű ember volt: ekkor látjuk a kaskukorékolást utánozó Magnanit a barátaival – aztán a narráció visszatér ahhoz a szituációhoz, amely a visszaemlékezést bevezette. De amint beljebb hatolunk a filmbe, az ilyen állandósult jelzések eltűnnek. A 2. visszaemlékezésben Gaibazzi mesél Athosnak az ünnepségről – a vágás után ott is vagyunk, és látjuk a feketeingesekkel való összetűzést. De a jelenet végén nem térünk vissza az előző narrációs helyzethez – egyszerűen újabb baráthoz, Rasorihoz kerülünk, aki a múltnak egy másik pillanatát idézi fel. Az elbeszélés által teremtett hézagot a következőképpen kell be-

töltenünk: miután Gaibazzi befejezte a történetét, Athos elment meglátogatni Rasorit.

Ezen a ponton egy még zavaróbb problémával állunk szemben. A hagyományos visszaemlékezések, mint amilyeneket az *Aranypolgárban* látunk, olyan egyértelmű jelzésekkel szolgálnak, amelyek elkülönítik a két korszakot: a jelenben élőket a flashbackben fiatalabbnak ábrázolják. *A pókstratégia*ban azonban a dolgok bonyolultabbak ennél. Az első és a második visszaemlékezésben Magnanit ugyanaz a színész játssza, mint a fiát. Ezt lehet realizistikusan, családi hasonlósággal indokolni. De Gaibazzit és a társait nemcsak hogy ugyanazok a színészek játsszák, hanem *pontosan ugyanolyan korúnak néznek is ki* az 1936-os jelenetekben, mint a harmincöt évvel későbbiekben. (Ez még nem annyira feltűnő az első visszaemlékezésben, mivel éjszakai jelenetről van szó, továbbá ezeket az embereket még nem láttuk a jelenben.) A 2. flashback aztán új feltételezésekre készítet – az elbeszélés jelene talán nem tér vissza a visszaemlékezés végén, a többi társ ugyanúgy fog kinézni a jelenben és a múltban –, s ezek ugyanannyira tartoznak magához a narrációhoz, mint a fabulaesemények kauzális láncolatához.

Hipotéziseink rövidesen be is igazolódnak. A 3. flashback azal kezdődik, hogy Rasori a kérdéses időszakról beszél Athosnak. Aztán megelevenedik a múlt – amelyben Rasori nem néz ki fiatalabbnak, mint a jelenben –, s ahelyett, hogy befejezőként visszatérhetné a narrációs kerethez, a kép elsötétül. Athost a harmadik társal, Costával látjuk, ő folytatja a történetet. A három férfi elbeszélésének közelsége miatt a néző elbátoztalanodik: nem gondol összeférhetlenségre. (Az *Aranypolgár* ebben a tekintetben is ellenpélda.) Ha ezek után azonban ezt szabályként várjuk el – nincsenek visszatérések a narrációs jelenhez –, elvárásunk meghíúsul. Costa visszaemlékezését, a többitől eltérően, épp az a jelenet zárja, amelyben Athosszal az elmondottakról beszélget. A narráció játékos: négy flashbackből kettő visszatér a narrációs helyzethez, kettő viszont nem. A néző nem lehet biztos abban a feltevésében, hogy a narráció a visszaemlékezést bármilyen meghatározott módon zárja – s ez egyben azt is jelenti, hogy nem tudja pontosan megmondani, mikor fog egy flashback elkezdődni. (A Rasorihoz való vágás és a Costához vezető elsötétülés miatt a központozás sem tekinthető megbízható jelzésnek.)

6.26.



6.27.



A többértelműséget még jobban kibővíti a négy visszaemlékezésnek tulajdonítható ismeretek mélysége. A hollywoodi filmekben a flashback alapvetően az adott pillanatokban jellemző fabulainformációk eltitkolását vagy felfedését igazolja. A múlt felidézése legtöbbször nem következetesen „szubjektív”, gyakran olyan dolgokat mond el nekünk, amelyekről az elbeszélő vagy a visszaemlékező hős nem is tudhat. A *pókstratégiában* az ábrázolás anomáliái könnyen felvethetik a következő kérdést: a visszaemlékezések vajon nem lehetnek-e sokkal radikálisabban szubjektívek, mint a hollywoodi tradícióban? Az első, Draifa elbeszélése keretezte flashback tehát neki vagy Athosnak tulajdonítható. Nincsenek olyan jelzések azonban, amelyek nyomán ebben biztosak lehetnénk. Ha a jelenet Draifa emlékeiből áll, akkor nincs arra magyarázat, hogy a három társ miért a jelenlegi életkorukban jelenik meg. Ha a jelenet Athos képzelődése, hogyan is gondolhatná el őket, mielőtt még találkozott volna velük? A legszerencsésebb, ha azt feltételezzük, hogy a visszaemlékezéseket személytelen, hollywoodi típusú narráció hozza létre. A visszaemlékezéseket később, mivel a nyomozás Athos tudására korlátozódik, tekinthetjük szubjektívnek, de az első kettő akkor is olyan férfiak megformálását tartalmazza, akikkel Athos soha nem találkozott. Ha azonban mindezek a visszaemlékezések személytelenek, az 5. megüti mindazokat a sémákat, amelyeket eddig életre hívtunk.

Miközben Draifa és Athos a nő otthona felé sétálnak, a fiú az apjáról kérdegeti: „Milyen volt a magánéletben?” Draifa elfordul, s velünk szemben áll a kép előterében, Athos pedig kísétál a látóterünkben (6.26. kép). Vágás után Draifát látjuk, amint Athos apjának a karját köti be. A pár veszekedni kezd. A nő gyávanak nevezi, és kijelenti, hogy nem akarja látni többé. Vágás után újra a jelenben vagyunk, nagytotálban látjuk Draifát és Athost, amint az erdő szélén sétálnak. Újabb vágás: az előbb látott múltbeli jelenet folytatódik. Draifa kinéz az ablakon és odahívja Mag-

nanit. Vágás, újra a jelen: Draifa és Athos megállnak egy kucoricatáblánál, a nő hátraesik, mintha elájulna. Athos föléhajol, a nő kinyitja a szemét. Vágás a múltba: Magnani is kinéz az ablakon, talán a szökött oroszánt figyeli. Néhány beállítás után, amely felváltva mutatja az oroszánt és Magnanit, a kamera visszakocsizik az ablaktól Draifához, aki ugyanúgy áll az előtérben (6.27. kép), ahogyan azt a jelenben láttuk (6.26. kép). A következőt mondja: „Talán a félelem okozta, vagy hogy háttal állt nekem, és nem láthattam az arcát, de rádöbentem, hogy minden elmúlt. Ekkor láttam őt élve utoljára.” Elfordul tőlünk, a kamera befelé indul, elhalad a nő mellett, egészen az ablaknál álló Magnaniig. Vágás után újra jelen, a nő még mindig a fölé hajoló fiatal Athost nézi.

Ez az első olyan visszaemlékezés, amelyben nem teremtették meg a narrációs helyzetet. Nincs rá bizonyíték, hogy Draifa mesél ezekről az eseményekről Athosnak. Mindemellett a flashback nem jelenítheti meg Athos szubjektív gondolatait sem. Ez a jelenet tartalmazza azonban az első négy visszaemlékezésben megfigyelt anomáliát: Draifát a múltban és a jelenben ugyanolyan korúnak ábrázolja, tehát ezt többé már nem tekinthetjük Athos képzelgésére utaló következetes jelzésnek. Ezenfelül – bár nincs semmilyen narrációs kerethelyzet – Draifa végső monológja sérti a fikciós világ belső egységét: Magnani akkori viselkedéséről múlt időben beszél, továbbá nem egy meghatározott címzethez szól. Vagyis az utolsó szavai csak akkor lennének pontosak, ha az 1., a 2. és a 3. flashbackhez hasonló keretező helyzetben hangzanának el. Így azonban az elhangzottak egy olyan narráció nyílt beavatkozására utalnak, amely az információ öntudatos közvetítése kedvéért szakít a filmezendő esemény megformálásának valószínűségével. Ez a szekvencia jól példázza, hogyan válnak a konvencionális jelek többértelművé, ha az egymással való redundáns viszonyaikból kiszakítják őket. A többértelműség kiegészítésképpen Draifa visszaemlékezésének egyik beállítása feltűnik majd az utolsó flashbackben (9.) is, amelyet egyébként hajlamosak lennénk Athosnak tulajdonítani, pedig a nő még semmit nem mondott neki ezekről az eseményekről. Valóságosan ugyanis semmi sem indokolja a korábbi eseményekre történő visszaemlékezést. Egyes jelzések ismét a szereplői szubjektivitásra, mások a mindentudó narráció kommentárjaira utalnak.

Az első öt flashback olyan következetes játékszabályt hoz létre, amely a film narrációs eljárásaira vonatkozó bármiféle szilárd

elképzelést lehetetlenné tesz. Ha feltételezzük, hogy a narráció Athosra korlátozódik, Draifa flashbackje megghiúsítja elgondolá-sunkat. Ha ezt a jelenetet a nő személyes elkalandozásaként értelmezzük, akkor később nem találunk majd magyarázatot arra, hogyan bukkan fel Athos emlékeiben, valamint azt sem tudjuk megmagyarázni, hogyan ábrázolhatják a hősoket a múltban ugyanolyan korúnak. Vagy inkább egy átfogó hipotézist állítunk fel: igen öntudatos, többértelműen közlékeny narrációval van dolgunk, amely bizonyos korlátok között – annak érdekében, hogy kijátszhassa felkészültségünket – állandóan változtatja jelzéseit. Csak egy játékos narráció képes arra, hogy folyton kihúzza a lábunk alól a talajt.

A többi visszaemlékezés is ehhez hasonló módon előre kiszámíthatatlan marad. Athos egy nyugágyon ülve Draifa teraszáról nézi a három régi barátot, amint rátámadnak az áruló Beccacci-ára. Amikor megemlítik az oroszánt, áttűnéssel változik a helyszín: az álmetetésen vagyunk. A nagy macskát a porondon kinyújtva az idősebb Magnani előtt helyezték el. Itt nincs semmiféle nyílt keret, senki nem beszél Athosnak erről az eseményről, egyszerűen véletlenül meghall egy homályos beszélgetést. A szekvencia a pusztán felszíni információk valóságosságát is kikezdi: miféle lakoma ez egy oroszántetem mellett? Így a jelenet lehet flashback vagy a képzelet szülötte, de bármely esetben egyaránt tulajdonítható a bajtársaknak, Athosnak vagy a mindentudó narrációnak. Ez a képsor gondolati helyét illetően sokkal kérdésesebbé válik, mint a korábbi, szilárdabban megalapozott visszaemlékezések.

Ehhez hasonló dolog tünik fel a hetedik flashbackben. Itt Athosnak a folyópartra kell mennie, ahol a három férfi fenyegetően várakozik rá. Megrémül és elmenekül. Futása az erdőn keresztül a montázs segítségével párhuzamba kerül apjának ugyanezen a helyen megesett futásával. Ez a jelenet szubjektív? Athos az apjának képzele magát? Vagy a múltnak a jelenbe való „objektív” közbeékelése, amelyben Athos megismétli apja évekkal ezelőtti tetteit? Esetleg a narrációs kommentár állít fel analógiát, és az apa és fia közötti erősödő hasonlóságra hívja fel a figyelmünket? Magnani futása soha nem kerül a fabula szintjén megfelelő kontextusba, tehát itt, akárcsak az oroszántos lakomán, bizonytalanok maradnak a feltételezéseink. A jelzések szükössége soha nem teszi lehetővé, hogy egy adott konstrukciónál megállapodjunk.

Ezek után az ingadozások után a szubjektivitás, az objektivitás

és a narrációs közbeavatkozás között, az utolsó előtti visszaemlékezés meglehetősen hagyományosnak tünik. Athos rájön, hogy apja megrendezte saját halálát. A három férfi ezt egy flashbackben meg is erősíti, amely részletesen beszámol Magnani vallo-másáról és a gyilkossági terv javaslatáról. A visszaemlékezést tehát teljesen bekeretezi a narráció. Ha a bűnügy hézagait igyekszünk kipótolni, a tisztánlátás itt szükségszerű: más tekintetben bármennyire ellentmondásos a narráció, legalább néhány pontos választ engedélyez számunkra, s ezzel a rövidke visszaemlékezéssel az igazság elérésének kellemes érzetét kelti a nézőben. Mindemellett Athos elidőzik egy oksági hézagnál. Miért vált az apja árulóvá? „Mi volt hát Athos Magnani története?” Ez indítja el az utolsó flashback jelenetet.

A főtéren Athos megemlékezik apjáról. Miközben a szavakat keresgéli, a narráció újabb jelzéssel, szereplői hangkommentárral lát el bennünket. A zenekar rázendít. Athos premier plánja alatt halljuk, amint azt kérdezi: „Ki hát Athos Magnani, csaló vagy hős?” A hangkommentár kérdései keverednek a már látott képekkel: Magnani futása az erdőben; Draifa, amint gyávanak nevezi a férfit; Magnani, miközben megrendezi saját halálát; a for-gó szobor. Sőt még abba a beszédbe is bekerülnek a már korábban elhangzottak, amelyet Athos a falubelieknek mond. Az ismétlődéssel, a szűzsé korábbi pillanataiban dramatizált elemek újrafelhasználásával való játék a konvenciók szerint szereplői emlékezősként olvasható, de már láthattuk, hogy e képek közül néhány többértelmű: Athos nem ismerheti Draifa visszaemlékezéseit, és a szoborjelenet megmagyarázhatatlan. Ha azonban ezeket az ismétléseket Athos emlékeitől eltérő narrációs kommentárnak tekintjük, a hangkommentár-monológ a szubjektivitás erőteljesen kódolt jelzése marad. A problémát rövid kép súlyosbítja: kisfiúk menetelnek Tara utcáin. Ez lehet flashback vagy egy szimultán esemény párhuzamos bevágása. Végül is az utolsó jelenet nem kevésbé többértelmű, mint a korábbi részek.

A film sorrenddel való játéka tehát a kíváncsiság és a *suspense* állapotában tart bennünket, s ez magában foglalja nemcsak a fabula szűzsé általi manipulációját, hanem magának a szűzsének a kidolgozását is. Mégpedig úgy, hogy az össze nem illő és elégtelen jelzések miatt a fabula egyszerűen elérhetetlenné válik. Amit Hitchcock Charlie bácsi újságjával *A gyanú árnyékában* című filmjében egyetlen jelenettel valószínűsített meg, azt Bertolucci *A pókstratégiában* mindvégig alkalmazza. A narráció nyíltan

6.28.
6.29.

6.30.
6.31.
6.32.



mindentudóvá, felváltva közlékeny és leplezővé, s nagy mértékben öntudatosá válik.

Ez a folyamat a film stilisztikai jellegzetességeit is érinti. A *mise en scène*-t és a kameramozgást a rendező gyakran az öntudatosság és a mindentudás jelzésére használja, valamint arra, hogy fenntartsa a hipotézis-ellenőrzés játékát. Amikor Athos visszafelé megy az operaházhoz, olyan távolikkal követjük, amelyek közül néhány a mozgásának irányát „bevési” a kompozícióba, a többi azonban becsap bennünket: mindig rossz helyen várjuk felbukkanását. A filmben alkalmazott kameramozgások abban a tekintetben különlegesek, hogy a filmezett eseményhez viszonyítva a fellevegőgépet mindig különálló egységként igyekeznek feltüntetni. A szereplő sétáját követve folyton lemaradozik, elidőzik egy-egy díszletrészleten. A film vége felé Draifa beleszokolja Athost a szomszédos szobába, így a kamera szem elől

veszíti. Mire utoléri, addigra Draifa már ráadta apja egyik zakóját. A Draifa tervének felfedésére irányuló (meglehetősen hitchcockos) késleltetés a narráció öntudatosságát hangsúlyozza. A fellevegőgép korábban szobáról szobára követte Draifát és Athost, és bár a nő elájul, a kamera szigorúan „oldalra néz”, nyilvánvalóan azért, hogy eltitkolja a helyzet részleteit. A legkirívóbb azonban talán az a mindentudó kameramozgás, amely szem elől veszíti Athost (6.28. kép), hogy egy nevét viselő jelzésen elidőzhessen (6.29.), aztán elindul, és épp akkor éri utol, amikor pontosan eltakarja az apja mellszobrát (6.30.). Tovább megy az utcán (6.31.), és ekkor az apja szobra takarja el őt (6.32.). A követő kocsizás és a kompozíciók a narráció prófétikus hatalmát hangsúlyozzák, mindemellett előrevetítik az apa és a fiú között vont, később kialakuló többértelmű párhuzamot.

Az idő perspektívájából nézve a legfontosabb eljárás a vágás, amely – például a visszaemlékezésekben – nemcsak a szüzsé megjelenítésének rendjét irányítja, hanem az időtartammal való játékot is meghatározza. Egyetlen részletben hosszabbítja meg a film a fabula időtartamát, és csak egy másikban él a sűrítés lehetőségével. A többi esetben vagy egyenlő a szüzsé és a fabula időtartama, vagy ellipszist iktat be, vagy nem egyértelmű, melyik esetről van szó. Az ellipszis egyszerű példája az a jelenet, amikor Draifa és Athos mennek az utcán, majd a vágás után egy hegyen látjuk őket (6.33. – 6.34. képek). Az alakok és a díszlet diszkontinuitása jelzi a fabula időtartamából kihagyott részt. A film egyik kezdeti pillanatában többértelmű helyzetre találunk. A vasútállomás előtt egy matróz mutat valamit, és azt mondja: „Tara”. Athos megfordul és jobbra néz (6.35.). Vágás után a falu távoliját látjuk (6.35.). Hajlamosak lennénk ezt Athos optikai nézőpontjának tekinteni, azonban a 6.36. képen nem volt semmilyen jelzése a szubjektív beállításnak, a következő beállítás pedig már azt mutatja, amint Athos Tara egyik utcáján gyalogol (6.37.). Ezáltal a tájkép olyan „objektív” kiinduló beállítás is lehetne, amely átvezet bennünket ahhoz a beállításhoz, amely Athost a városban ábrázolja. A tér megszerkesztése befolyásolja az időtartamot: ha a 6.36. kép nézőpont-beállítás, akkor a vágás a folyamatos fabulaidőtartam megjelenítése; ha azonban nem, akkor az Athos városba vezető útjába iktatott ellipszis. Természetesen nem mindig tudjuk rögtön megtélni, hogy egyenlőségről, ellipszistről vagy többértelműségről van-e szó; gyakran a beállítás előrehaladása során tárul fel a vágásnak az időtartamra tett hatása.

6.33.
6.34.



6.35.
6.36.



6.37.



(137-et). Néhány ellipsis természetesen olyan beállításváltásként szolgál, amely szekvenciákat köt össze (vágás, elsötétülés, átúszás), de a legtöbb vágás szokatlan játékot űz az időtartammal. Lefordítva ezt a nézői tevékenység fogalmaira, elmondhatjuk, hogy sok olyan vágás, amely nyilvánvalóan vagy *valószínűleg* átugrik bizonyos időszakon, olyan feltételezéseket vált ki az időtartamról, amelyek ugyanúgy a kontextus irányítása alatt állnak és ugyanolyan lezáratlanok, mint a fabula rendjéről alkotott feltételezések. Továbbá a visszaemlékezések elvárásokkal űzött játéka is ott bújkálnak végig a filmben az időtartam jelzései mögött.

A film korai részei, amelyek Athos nyomozásának előzményeit mutatják be, rendkívül sűrűn használnak elliptikus és többértelmű jelzéseket. Athosnak az állomásra, majd Tarába való érkezése (pl. a 6.35.–6.37. képek), látogatása Draifához, a kávéházban töltött este, aztán amikor bezárkózik az istállóba, a másnap reggeli támadás (6.23.–6.25.) – minden egyes jelenetben szinte minden vágás egyformán teszi valószínűvé az időtartam folyamatosságának és az ellipsisnek/többértelműségnek a megjelenítését. Ezekben a jelenetekben a film létrehoz valamit, amit én később belső narrációs normának fogok nevezni: olyan elsődleges hatást, amely nem a fabula eseményeire vonatkozik (pl. milyennek tűnik egy szereplő a kezdetben), hanem a narráció által alkalmazandó sémákra. A támadás után Athos a fogadós fiával

De ebben az esetben soha nem tudunk teljes bizonyossággal válaszolni, a vágás maradandóan többértelmű.

Érdemes megjegyeznünk, hogy *A pókstratégia* majdnem pontosan annyi elliptikus vagy többértelmű beállításváltást tartalmaz (számításaim szerint 138-at), mint amennyi folytonos vágást

6.38.
6.39.



beszélget. Itt a narráció első alkalommal készítt minket a konvencionálisan folytonos idő megszerkesztésére. A pontos kép/ellenkép vágások a szüzsé és a fabula időtartamának egyenlőségét sugallják (6.38.–6.39.). A legtöbb filmben evidensnek vett fogást ebben a filmben egyedülálló stilisztikai eljárásokkal *érik el*.

Athos második látogatása Draifához újrendezi a film időjelzéseit. Ez az első olyan jelenet, amelyben visszaemlékezés szerepel, így feltételezéseinket annak a lehetőségnek a fenntartásával kell kitágítanunk, hogy egy beállításváltás ugyanúgy manipulálhatja a sorrendet, mint az időtartamot. Amint azonban azt korábban megfigyeltük, az első flashbacket megszokott módon keretezték, s ezért nem okozott gondot a fabula megszerkesztésében. De miután a visszaemlékezés véget ért, a narráció a többértelmű időbeli (és térbeli) jelzések áradatával bonyolulttá teszi a helyzetet. Itt nincs kiinduló beállítás, csak Athos és Draifa félközeli képeinek sorozata (6.40.–6.49.). A nő virágokat rendezget, miközben Magnani régi barátairól és ellenségeiről beszélgetnek. Ez a szekvencia ellentétben áll a kisfiúval folytatott (kép/ellenkép) beszélgetéssel, mert a szereplők nézésirányai nem következetesek, és a díszletek képről képre változnak. Ezenfelül Draifa mindig másféle virágcsokrokat rendezget, ugyanazon (vagy több) szoba különféle pontjain. Ezeket a diszkontinuitásokat ellipszisnek is tulajdoníthatjuk, de a hangsávon a beszélgetés látszólag kimaradások nélkül folytatódik. Semmilyen diegetikus hang nem kerül azonban a szekvenciába, így nem lehetünk benne biztosak, hogy folytonosságról vagy sűrítésről van szó. A 6.43.–6.45. képek kivételével a narráció nem szolgál elégséges jelzésekkel a fabula időtartamának hajszálpontos felméréséhez.

A vágás ezáltal határozatlan ellipszist hoz létre, a narráció pedig hamarosan irányt vált. Miközben Athos Gaibazzit kérdezzeti, az idős férfi a füstölőben felakasztott sertéscsülköket szagolgatja. Az elsötétülés/kivilágosodás általában egész szekvenciákat köt össze, az idő múlását jelzi. Itt azonban ezzel az eljárással rövid képek kapcsolódnak egymáshoz, az átugrott időtartam pedig jelentéktelen – nem több talán egyetlen percnél, sőt esetleg néhány másodpercnél sem. Ezáltal nemcsak új összefüggésbe hoznak eddig önállóan használt jelzéseket, hanem megnehezítik a néző számára a szekvencia végének előrevetítését is. Így a narráció különböző cselekkel újítja meg a nézővel űzött játékát.

Az időtartam többértelműségének játéka a visszaemlékezések elbeszélésével párhuzamosan általában elhalványul és a sorrend módosításának lesz nagyobb jelentősége. Miközben a régi bajtársak elmondják történeteiket, a narráció jelene, valamint a flashbackek is egyértelműen folytonos vagy elliptikus vágásokat alkalmaznak. A vágások rövidege miatt még Draifa többértelmű visszaemlékezései is problematikusak. A flashbackek után pedig

6.40.
6.41.
6.42.
6.43.



6.44.
6.45.
6.46.
6.47.



6.48.



6.49.



a film kis ideig konvencionális megközelítésekkel él, szinte teljesen a szüzsé- és a fabulaidőtartam egyenlőségére támaszkodik, még ellipsziseket is csak elszórtan alkalmaz. A szüzsé azonban eddigre már megtanított bennünket arra, hogy semmilyen stabilitás nem tart örökké. Az egyik legfontosabb, Athos és Beccaccia színházi beszélgetését bemutató jelenetben az ellipszis és folytonosság váltakozása óvatosságra int. A film csúcspontján és a két utolsó jelenetben az időtartammal való játék megújult erővel tér vissza.

Athos a vasútállomáson várakozva épp elhagyni készül a várost, amikor a hangszórókon keresztül meghallja a az operaházból sugárzott *Rigoletto* nyitányát. Mire az előadás megkezdődik, visszatér a városba. A színház előtt kocsin ülő öregasszonyokat kérdezget, majd bemegy. Az állomás elhagyásának pillanatától kezdve a narráció a sűrítés konvencióját használja: a képek alatt folyamatosan diegetikus hangokat hallunk, míg maguk a képek a beállítások között ellipsziseket teremtenek. (Korábban a *Play Time*-t említettük erre a módszerre példaként.) Athos útját, beszélgetését az asszonyokkal és a színházba való belépését elliptikusan vágják, de a képkivágaton kívüli zene jelzi az időtartam folytonosságát. Amikor azonban belép a színházba, a hangsávon is van vágás, amely által a dallam egy része kimarad. Miközben a páholyban apja régi bajtársait figyeli, a zene újra megszólal, majd felhangzik a kritikus részlet („Ah! Maledizione!”), amelynél apját lelőtték. A narráció ezzel a felépítéssel virtuóz vágásorozatot teremt: a folyamatosan hallható zene alatt látjuk, hogyan hagyják el egymás után a régi társak páholyaikat. Az ilyen, a képen hangsúlyozottan elhelyezett hézagok igen hatásosan teszik a sémákat működésképtelenné. Két különböző időtartammal kell számolnunk, egy folytonossal a hangsávon és egy nem folytonossal képek vonatkozásában. A flashback-jelenetekhez hasonlóan ez a szekvencia is a kontextus sémák és a jelzések „elidegenítő” hatalmát jelzi.

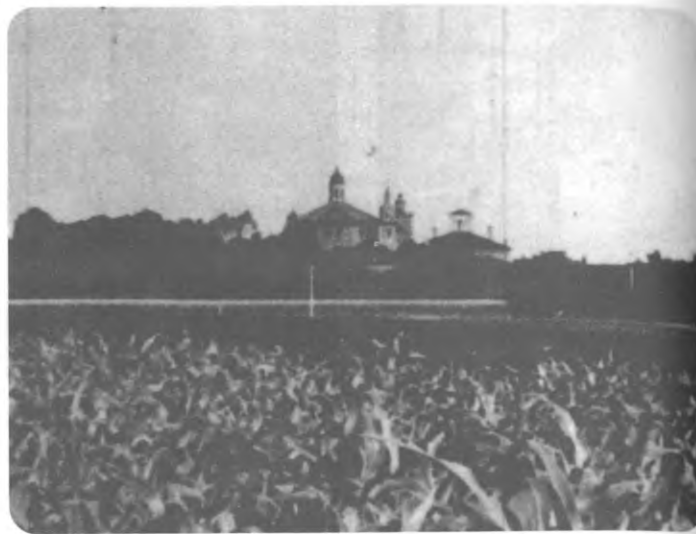
6.50.



Most pedig a jelen beállításait bevezető többértelműség teljesen a múltba kerül. Az egyik flashback Magnanit mutatja, amint barátai bosszankodása közepette bevallja árulását. Kiabálni kezd, mire a narráció gyors vágásokkal ugrál a verekedés és Tara lát képe között – hasonlóan az Athos érkezésénél alkalmazott megoldáshoz (6.36.). A látképek két vonatkozásban is többértelműek. Készülhettek a jelenben (mint az Athos érkezésénél látottak), vagy a múltban (távolodás a verekedés helyszínétől). Másodsorban a látképek készülhettek időtartamukat tekintve folytonosan (jelzés: Magnani képkivágaton kívüli kiáltásai) vagy közbeékező hosszabbításként, megnyújtva az erőszak pillanatait (jelzés: vágások vissza a verekedés hasonló helyzeteihez). Ez az utolsó teljes skálájú flashback a „jelenidejű” szekvenciákhoz hasonló időtartami problémákat vet fel.

A film utolsó jelenete az időtartam manipulációjának a narráció átfogó céljain belül betöltött fontos szerepét szentesíti. Athos a vágányok mellett várakozik. A hangosbemondón közlik, hogy a pármái vonat húsz percet késik. Leül egy padra, majd egy újabb közlemény szerint a késés harmincöt perc lesz. Venni akar egy aznapi *Oggit*, de még nem érkezett meg: „Néha még azt is elfelejtik, hogy létezőnk.” Athos tétlenül figyel az arra járó rakodómunkásokat. Vágás után olyan beállítást látunk, amely az operajelenetben elhelyezett hang/kép törést idézi fel. Athos most már

6.51.



a vágány szélén ül (vizuális ellipszis), miközben az elhaladó targoncák hangját még mindig hallani (szonikus folytonosság). A kamera, amint a férfi lenéz, jobbra kocsizik, aztán daruzással lefelé halad, egészen a gyommal benőtt sínekig. Következtetés: ezalatt valószínűleg hosszú idő telt el, egy vonat sem érkezett. Athos újra a képkivágatba kerül, letérdel a sínekhez, majd felnéz (6.50. kép). Vágás után az első jelenetben sokat látott Tara-tátlékép (6.51.) következik (6.36.) – ahhoz hasonló többértelműséggel. Vágás; újra a sínek, a kamera jobbra kocsizik, míg a gyom teljesen be nem borít mindent. Ezzel a három utolsó vágással a szerkesztés bebizonyította, hogy jogosan tette határozatlanul többértelművé az időtartamokat. Tekinthejtük őket időben folytonosnak, vagy olyanoknak, amelyek tetszőleges hosszúságú ellipsziseket tartalmaznak. Továbbá az utolsó kameramozgás – hogy egyre több és több gyomos vágányt mutathasson – elfedi előlünk Athost, mintha a beállítás időtartama a kúszó gyomok növekedését rögzítené. Mi történik Athossal? Vajon Tarában ragad örökre? A klasszikus hollywoodi filmek tetőpontját és epilógusát jellemző egymást kizáró feltételezések helyett a művész-film „nyitott” befejezése igazolhatatlan hipotézisek heterogén keverékét nyújtja. A *pókstratégiának* az időtartam többértelműségét hangsúlyozó utolsó beállítása ezáltal az idővel való játékot kiterjeszti a film befejezésén túlra.

Az időkezelés szempontjából *A pókstratégia* olyan filmnek tekinthető, amely annak érdekében, hogy meglazítsa a szűzsé, a stílus és a fabula közötti klasszikus köteléket, együttműködik a domináns sémákkal, illetve ellenük dolgozik. A kritikus feladata tehát abban áll, hogy az elbeszélés ambivalens denotációját értelmezze: a film nem teszi hozzáférhetővé az ok/okozati láncot, részleges és következtetlen jelzéseket alkalmaz, s magát a narráció folyamatát a tudatos kíváncsiság- és feszültségkeltés tárgyává teszi. A 10. fejezetben lesz majd szó arról, hogyan válik ez a

megközelítés egy elbeszélésmód konvenciójává. Egyelőre csak a film provokatív analógiaként szolgáló címére hívjuk fel a figyelmet. Konnotációs szinten olvashatjuk Draifa csapdájaként, amellyel Athost Tarában marasztalhatja, vagy Magnani saját halálához írt forgatókönyvként – az én értelmezésemben azonban itt a „pókstratégia” szó pontosan azt a fajta narrációt jellemzi, amely egy érthető fabula ígéretével hiteget, aztán pedig kibogozható, de állhatatos kitartást igénylő formális műveletek kelepccéjébe csal bennünket.

7. fejezet

AZ ELBESZÉLÉS ÉS A TÉR

A filmtérről alkotott nézetekben egyetlen fogalom vált uralkodóvá: a pozíció. A fontosabb mimetikus elméletek szerint minden egyes kép a felvevőgépben megtestesülő láthatatlan tekintet tulajdonosához rendelhető: ez a megfigyelő egyszerre elbeszélő és néző. A szerkesztéssel felépített teljes tér tehát eszményi, láthatatlan szemtanúnak tulajdonítható, aki az abszolút pozíció birtokosa, azaz megegyezik Pudovkin „térben és időben korlátlanul mozgó, ideális nézőjével”. A diegetikus elméletek sem különböznek ebben a tekintetben. Itt a teret a film úgy mond „kijelenti”, mivel azonban senki nem képes „teret beszélni”, az elméletírók többnyire a mimetikus feltevésekhez fordulnak segítségért. A beszédmód olyan látványsorozattá válik, amelynek forrása a nézői pozícióban lelhető fel.

Csak hogy mivel a narráció sem kizárólag a kameramunkából áll, a kinematografikus tér is több pozíció keltette hatásoknál. Ahelyett, hogy a nézőt a látvány szó szerinti vagy metaforikus piramisának tetőpontjára helyeznénk, a tér szerkezetét dinamikusan is kezelhetjük. Az információ szűzsé általi megjelenítését elősegítheti vagy akadályozhatja a tér stilisztikai ábrázolása. Egyetlen elbeszéléselem sem mellőzheti nagyvonalúan a pozíció kérdését, de ezt be kell építenünk annak vizsgálatába, hogyan mozgósítja a film a tér érzékelését és felfogását a történetmesélés céljaira.

A térszerkesztés

Az általam javasolt elmélet különbözik a vizuális ábrázolás pszichológiájában elterjedt két alapvető irányzattól.¹ Az egyiket, amely igen közel áll a narráció hagyományos megközelítéseihez, „perspektivista” elméletnek nevezték el. Legjelentősebb képviselője, James J. Gibson mutatott rá arra, hogy a nézőnél a vizuális mező megértését kizárólag a geometrikus optika törvényei határozzák vagy „szabják” meg. Normális körülmények között a pszichofizikai inger elegendő a pontos percepció kiváltásához, nem szükséges mentális folyamatokkal is számolni. E szerint az elmélet szerint egy olyan kép, amely a vonalperspektíva elvei szerint készült, pontosan ábrázolja a szemlélő optikai rendjének invariáns struktúráját. A film túlléphet ezen a meghatározott képen, és *megszabhatja* saját törvényszerűségeit. Ezzel olyan új összefüggést teremt, amely „hasonló a természetes környezetben szemlélődő ember számára adott ideiglenes látómezőhöz”².

A másik elmélet a Rudolf Arnheim nevével fémjelezett alaklélektan irányzata, amely szerint a mentális műveletek sokkal nagyobb szerepet játszanak. Feltételezése alapján az elme a látványt a *Gestaltok* – vagy Arnheim kifejezésével a „vizuális fogalmak” – által szerkeszti meg. Az egyszerűség, a helyes sorrend és egyéb törvények irányítják a világból „kiolvasott” szerkezetet. Ennek következtében egyetlen kép sem másolja olyan hűen a természetet, ahogyan azt a perspektivizmus feltételezi. Arnheim szerint minden kép egyformán mesterséges, mivel csak a médium két-dimenziós lehetőségeire támaszkodva adhatja át, fejezheti ki jelentését. A perspektíva nem hívebb a köznapi érzékeléshez, mint bármely más rendszer. „Bár a középpontos távlat szabályai alapján olyan képek alkothatók, amelyek nagyon hasonlítanak a szemlencse és a fényképezőgép lencséje által létrehozott gépies vetületre, jelentékeny különbség van köztük. A térábrázolásnak ebben a legrealistább módjában is uralkodik a szabály, hogy a vizuális kép egyetlen vonása sem torzul el, ha ezt a mélység ábrázolása nem követeli meg.”³ Egy nagy hatású kép létrehozásánál az expresszivitás és a formai világosság élvez előnyt, a perspektíva matematikai pontossága e követelményeknek járulékos megfelelője. Mint tudjuk, Arnheim ezeket a feltevéseket azért alkalmazta a filmre, hogy megmutassa: „a művészet ott kezdődik, ahol a mechanikus reprodukció véget ér”⁴.

A perspektivista és az alaklélektani nézetek bizonyos mértékig

összebékíthetők, legalábbis ami a képi percepciót illeti. Gibson és Arnheim többnyire különböző dolgok magyarázatára törekszenek. Gibson a hasonlóságokat kedveli, Arnheim pedig az életszerűséget. Gibson az ábrázolóművészet elkötelezettje, legyen az jó vagy rossz, míg Arnheim az absztrakt és a minőségi alkotásoké. Mindkét nézet bőségesen kínál olyan elképzeléseket, amelyek jól felhasználhatók a tér filmi ábrázolásának elemzésében – könyvünk teoretikus álláspontjáról a térérzékelés legmegfelelőbb elméletét mégis a „konstruktivista” irányzat nyújtja.

Ahogy azt már a 3. fejezetben felvetettem, a konstruktivista elmélet megmagyarázza a nézői tevékenység legfontosabb aspektusait. A film olyan jelzéseket nyújt, amelyek alapján a néző adott tudáskötegek, úgynevezett sémák alkalmazásával dolgozik. A sémák irányításával előfeltevéseket alkot, következtetéseket von le és hipotéziseket vet el a történet eseményeiről. Ezeket az előfeltevéseket, következtetéseket és hipotéziseket a látható anyaggal összevetve ellenőrzi. A 4. és az 5. fejezetben arról volt szó, hogy ez az anyag a szüzsében jön létre, amely a nézőt a logika, az idő és a tér sémáinak megfelelően készíti a fabula megszerkesztésére. A film stílusa többnyire a fabula megszerkesztésében segít, mivel alapvetően a kompozíció motiválja. A konstruktivista megközelítés szerint a néző állandóan aktív – prototípusokat alkalmaz, a kialakuló elemeket a sablonszerű makrostruktúrákba illesztgeti, ellenőrzi és módosítja műveleteit, hogy értelmezhesse a látottakat. A folyamat legkritikusabb pontjai a fabula-információk hézagainak a szüzsé által történő megjelenítései. Az előző fejezetben számba vettük az elbeszélő film néhány alapvető idősémáját, mint például az 1-2-3 sorrendet, valamint a szüzsé és a fabula időtartamának konvencionális kapcsolatait. A teret is vizsgálhatjuk konstruktivista álláspontból kiindulva, és így olyan nagyszerű előzményekre támaszkodhatunk, mint E. H. Gombrich, R. L. Gregory és Julian Hochberg munkái.

A perspektivista tudósok ragaszkodnak ahhoz a nézethez, hogy az inger megszabja az érzetet, a konstruktivisták azonban úgy gondolják, hogy az inger nem elegendő a perceptuális tapasztalat meghatározásához.⁵ A perspektivista elmélet úgy kezeli az érzékelést, mint lényegéből adódóan az elérhető ingerek skálájából való állandó tényezők szűrt szelekcióját; a konstruktivisták szerint az érzékelés olyan következtetés, amely újra feldolgozza az ingereket. Az alaklélektan felfogásában a percepció a mentális rend kivetítése a világra, de ezek a *Gestaltok* statikus,

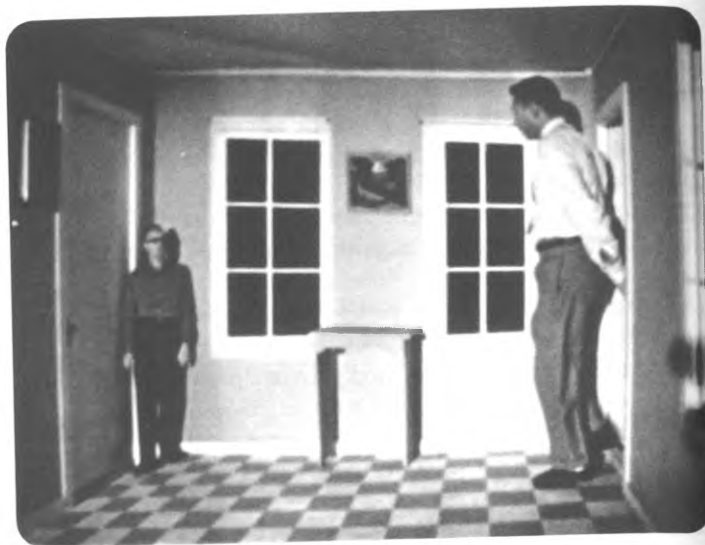
abszolút módon működnek. A konstruktivista elméletben az érzékelés az érzet felépítésének valószínű időbeli folyamata.

Ez nem jelenti azt, hogy a térérzékelés teljességgel „fölről lefelé játszódó” folyamat lenne (ld. a 3. fejezetet). Nyilvánvalónak tűnik, hogy mégha a vizuális inger nem is elegendő az érzet meghatározásához, egyes perceptuális következtetéseket akaratlanul, látszólag pillanatok alatt vonunk le.⁶ Ez azonban mégsem érvényteleníti a műveletek kísérletező, próba-hiba természetét. A vizuális percepció például „automatikusan” háromdimenziós térben rendezi el a tárgyakat. A befogadó ugyan tévedhet, az mégis a szervezet evolúciós érdeme, hogy inkább az ilyen hibák, s nem az ellenkezőjük felé hajlik.

A művészet, amint azt a 3. fejezetben kifejtettem, magában foglal fölről lefelé és letről felfelé lejátszódó érzékelési folyamatokat is. Addig a pontig, amíg egy festmény vagy egy film képe a valóságos világ ingereivel megegyező jelzéseket képes létrehozni, a szenzoros rendszer a tényállásokra „automatikusan” következtet. Például a kontúrok vagy a színerősségek változtatásai megbízható jelzések a tárgyak széleinek megállapításához. Ugyanakkor az elvárások, az emlékezet, a felismerés, a figyelem és egyéb fölről lefelé játszódó folyamatok szintén rendkívül fontosak a képtér vizsgálatánál. A kép céljának, a médiumnak és stilisztikai hagyományainak előzetes ismerete formálja a térérzet szerkesztési módját.

A térábrázolás elemzésénél kiindulhatunk abból a feltevésből, hogy a néző a médium által nyújtott jelzések és a stilisztikai konvenciók alapján dolgozik. A festészet médiuma például nem rendelkezik bizonyos mélységre utaló jelzésekkel, többek között a mozgás parallaxiséval (a néző mozgása megfelelő változásokat okoz az optikai elrendezés elemeinek belső viszonyaiban). A festészet történetének különböző korszakaiban különféle jelzésekkel tették lehetővé a médiumon belül a mélység érzetének felkeltését: egymást átfedő kontúrok alkalmazásával, eltérő perspektíva-rendszerekkel, fény/árnyék hatásokkal és így tovább. A „jelzés” fogalmában az a legfontosabb, hogy minden képi ábrázolás természetéből adódóan tökéletlen és potenciálisan többértelmű. A kép önmagában nem határozza meg egyértelműen az ábrázolt tárgyak fajtáit vagy a közöttük lévő mélységi kapcsolatokat.

Ezt dramatizálják Adelbert Ames sokat emlegetett kísérletei. Rendkívüli leleményességgel olyan „peepshow-látványokat” szerkesztett, amelyekben látszólag szilárd korlátok ugyanolyan



szilárd trapézokat szelnek keresztül, a nézőtől eltávolodó tárgyak nagyobbak tűnnek, huzalok és kötelek összevisszaságából egy szék látszik formálódni, a legközismertebb részben pedig egy átlagos nagyságú személy óriássá vagy törpévé változik a látszólag normális szobában (7.1. kép). Ames kísérletei két olyan pontot érintettek, amelyek fontosak a konstruktivista elmélet számára. Először is, megmutatták, hogy korlátlan számú tárggyal ugyanazt az érzetet lehet teremteni.⁷ Az Ames-féle szék csak a leselkedőlyukon át vált láthatóvá; bármely más helyzetből egy Tatlin-féle assemblage-nak tűnt. Ez a tény azonban azt is maga után vonja, hogy huzalok és kötelek végtelen számú, eltérő kombinációi alapvetően ugyanazt az érzetet kelthetnék. Nos, sok elméletíró tagadná, hogy ennek a felfedezésnek valami köze is lenne a mindennapi tapasztalatokhoz; Gibson például ragaszkodott a valóságos érzékelés binokuláris természetéhez. Ames kísérletei mégis érdekes módon majdnem pontosan megközelítik a képélmény körülmenyeit. Minden kép – amint arra Gombrich rámutatott – természetesen többértelmű, ahogyan Ames illúziói is azok. Bármilyen méretű, formájú vagy egymástól tetszőleges távolságban elhelyezkedő tárgyak igen nagyszámú elrendezését lehet elképzelni a képsík „mögött”. Az egyforma négyzetalakú csempék rövidülő alakzata helyett lehetne ott egy szabálytalan kövekből álló szétfolyó lejtő. Egy felöltözött férfi helyett ábrázolhatna a kép a

levegőben szétszórta feldobott és megdermedt ruhákat, tőlük több mérföldnyi távolságban egy óriási fejet, amely a mi nézőpontunkból véletlenül éppen egybeesik egy gallér felső szélével. Ám mégsem ilyen szokatlan módon értelmezzük a képeket, s ez azt sugallja, hogy a „valószínű világokra” nem csupán percepció, hanem kognitív alapokon is következtetünk.

Ames kísérletei arra is felhívják a figyelmünket, milyen könnyen ragaszkodunk a világunkról alkotott megszokott feltevéseinkhez: a szabályos formákhoz, a helyes szögekhez és a következetes mélységérzethez. A szoba illúziója például részben azért bolondít el bennünket, mert elvárjuk, hogy a sarkok a megfelelő szögeket alakítsák ki; amikor a falak távoli vonalainak hossza csökken, számítunk a perspektivikus rövidülésre. Ezek miatt a feltevések miatt óriások és törpék világát képzeljük a képre. Valójában a szobát átgondolt szerkesztéssel torzították el – ez a tény más, előnyösebb nézőpontokból válik láthatóvá. Ames kísérletei tehát az ismerős méretekre, az átfedésre, a perspektivikus viszonyokra és az általunk birtokolt „megácsolt” világra vonatkozó elvárásaink fontosságát bizonyítják. Érdekes módon nehézségeink akkor is fennállnak, ha rájövünk a csalásra; úgy tűnik, nem tudunk a tanultaktól radikálisan eltérő tereket érzékelni.

A képek által nyújtott tökéletlen és többértelmű jelzéseket egy sémával irányított folyamat győzi le. Amikor képekkel szembe-sülünk, feltételezéseket alkotunk a médium ábrázolta tárgyról és a jelzések értelmezéséről. Az ábrázolóművészetekben az alapvető térsémák elrendezése szerkeszti meg az adott környezetben lévő tárgyak képét. A konstruktivista pszichológia mindennapi világunkban a tárgyak érzékelésének elsőbbségét hangsúlyozza. „Az észlelés annyit jelent – írja R. L. Gregory –, hogy mintegy »fogadunk« az érzékszervi adatoknak a tárgyi világ viszonylatában legvalószínűbb értelmezésére. Az észlelés során az érzékelt adatokból valami módon következtetünk a tárgyi valóságra.”⁸ A méret, a forma és a távolság jellemzői – amint azt Ames kísérlete nagyszerűen demonstrálta – a tárgyakról alkotott hipotézisektől függenek. Gombrich ezt helyesen így fogalmazta meg: „Egyszerűen vakok vagyunk minden más lehetséges konfigurációra, mert a szó szoros értelmében képtelenek vagyunk akármi másra gondolni, amikor ezeket a semmire sem hasonlító tárgyakat látjuk. Ezeknek a dolgoknak nincs nevük és nincs helyük tapasztalatunk birodalmában.”⁹ A kép nem a teret mint olyat jeleníti meg, hanem felismerhető tárgyakat ábrázol felismerhető helyzetekben.¹⁰

A vizuális művészetek történetében a művészek konvenciókat, képi sémákat teremtenek, amelyeket a szemlélők megtanulnak egyeztetni a tárgyak felismerését szolgáló közönséges sémákkal.

A tárgyak percepciójának elsőbbsége nem jelenti azt, hogy a kép „mint kép” nem fontos. A médium korlátai például arra készítetnek bennünket, hogy észrevegyük a különbséget mondjuk az olajfestmény és az akvarell textúrája között, továbbá a befogadó a figyelmét az ábrázolt tárgyról bármely pillanatban magára a képsíkra irányíthatja át. A kép stílusa ilyen váltásra készíthet a mélység ábrázolásával, a kompozícióval, a színekkel és a felület sajátosságával. Ezenkívül a szemlélőnek más képekről alkotott tudása olyan hagyományos sémák raktárának tekinthető, amelyeket összevethet az adott alkotással. Gombrich hangsúlyozza, hogy a sztereotípiák és az újdonságok közötti kölcsönhatás a művészi alkotófolyamatot és a képi érzékelést is irányítja. Minden egyes séma olyan, akár egy jelzésrendszer: bizonyos információk közlését elmulasztja, ezért a nézőtől többnyire elvárható, hogy a hiányzó elemeket odaképzelve. Röviden ezt úgy fogalmazhatjuk meg, hogy van egy folyamatos adok-veszek kapcsolat az ábrázolt térről és a vizuális stílusról alkotott tudás között.

A konstruktivista megközelítés az érzékelés dinamikus természetét hangsúlyozza. A néző felfegyverzi magát az ábrázoltak értelmezésére vonatkozó feltételezésekkel, és ezeket folyamatosan ellenőrzi. Például a képek szemlélése közben az emberek a kognitív elméletnek megfelelően cselekszenek. Az érzékelés mozzanata nem az egész kép valamiféle pillanatfelvétele. A nézők vizsgálják a képet, rövid időre, de többször is visszatérnek ugyanarra a részletre: az éles kontúrokra, a kereszteződési pontokra, a szögekre vagy a sötét foltokra. Ezek a területek a legtöbbet árulják el a tárgyak mibenlétéről és a mélységi viszonyokról, továbbá ezek a részletek cáfolhatják meg a leggyorsabban az ábrázolt térről formált feltételezéseket, s végül mivel a néző szemlélődésének ösvényei bizonyosfajta információk kutatása alapján formálódnak, ezt egy megelőző „mentális készlet” irányíthatja – a kép címe vagy az ábrázolt cselekményről alkotott feltételezés.

Julian Hochberg szerint a vizuális befogadás a legjellemzőbb példája annak, ahogyan az érzékelés egyesíti magában az ismereteket, az előzetes feltételezéseket és a döntéseket. Szerinte egy kép szemlélése magában foglalja azt az elképzelést, hogy az ábrázolt felületeknek milyen vizuális határai vannak, s ezt olyan folyamatosan ugráló szemmozgás ellenőrzi, amelyeket a perife-

7.2.
7.3.

kus látás irányít. Amikor egy képet meglátok, megfigyelésemet érdecsfeltevésekre késztető (ez egy macska?) és a vizuális min-
avételt irányító (ha ez egy macska, itt egy fülnek kell lennie)
émák fogják irányítani, s az eredményeket elraktározzák az em-
éskezetben.¹¹ Ezek a sémák többnyire a világ legvalószínűbb jel-
emzőin és a „Gestalt-törvényekhez” hasonló általános hipotézi-
eken alapulnak. Így az alak/képtér viszony valószínűleg nem az
egyba vésődött forma, amint azt az alaklélektan képviselői gon-
dolták, hanem a szemmozgás valószínű következményeire vonat-
kozó tanult elvárás.¹² A kép érzékelése tehát olyan folyamat,
amely során a sémát hozzáigazítjuk az egyes pillantásokkal alá-
támasztott adatokhoz.¹³ Hogyan alakul ki azonban bennünk vé-
gül az egész kép? Hochberg szerint a figyelemfelkeltést megelő-
ző folyamatoknak (pl. ha tudjuk, mit várunk el) és annak a tény-
nek köszönhetően, hogy minden pillantás az összefüggések el-
lenőrzése, azaz a szemlélő létrehozza az emlékezetében a kép
sematikus „térképét”. Ez a térkép nem szükségszerűen passzív
vagy képszerű, mivel a néző a térre vonatkozó információkat se-
matikus vagy vázlatos formában is elraktározhatja.¹⁴

A kép érzékelésének konstruktivista elméletét még napjaink-
ban is vizsgálják és módosítják, de a filmtér tanulmányozása szá-
mára már az eddig elért eredmények is ígéretesek. Ebben a fel-
fogásban a filmi ábrázolás a tárgyak, a mélységillúzió és az érint-
kezés térbeli jelzéseinek egész skáláját nyújtja. A jelzéseket a
médiium sajátos kifejezőmódja „kódolja”. Ha összehasonlítjuk a
festészettel és a fotográfiával, a film úgy tűnik, több jelzést al-
kalmaz és ezáltal „realisztikusabb” térábrázolásra képes. Azonban
még a film sem lehet mentes az összes képi ábrázolás többértelmű-
ségétől és tökéletlenségétől. A látszólagos mozgás „fölről lefelé”
lejátszódó, kötelező érvényű folyamat. Senki nem képes választása
szerint *nem* látni a mozgást a filmben – bár ezek a hatások még
mindig a szervezet következtető tevékenységének eredményei, eb-
ben az esetben pszichofizikai szinten. S az Ames-féle illúziók is
ugyanúgy működnek filmen, mint állóképen. Ha két, eltorzított szo-
bában mozgó embert nézünk, az illúzió megmarad (7.2.–7.3. képek).
Az is nyilvánvaló, hogy egy film térformálása az elvárásokat, a dön-
téseket és a megelőző ismereteket a konstruktivista forgatókönyvvel
összhangban használja fel. Gyakran „feledkezünk el” a vászon fel-
ületéről, mert mögötte a felismerhető tárgyak világa után kutatunk.¹⁵
A képet aprólékosan is megfigyeljük, és megállapodunk a valószí-
nűleg információkkal rendelkező foltokon – az arcokon, a sze-



meken, a kezeken. Arnheim ezeket nevezi a kompozíciós vekto-
rok által teremtett vizuális „csomópontoknak”.¹⁶ A film szerkesz-
tése, amint azzal már Hochberg is foglalkozni kezdett, beilleszt-
hető abba a „kognitív térkép” elméletbe, amely a totális tér meg-
szerkesztésének módját írja le. A mi céljainknak az felel meg a

legjobban, ha figyelembe vesszük az elbeszélő film sajátosságát, miszerint a látottak és a hallottak alapján egy összefüggő fabula megszerkesztésére késztet, így adott térbeli jelzéseket keresünk, adott térbeli sémákra támaszkodunk.

Ezen a ponton hasznunkra válik, ha visszatérünk a mimetikus és a diegetikus elméletek kedvelt térbeli „pozíciójának” kérdéseihez. Hogyan szembesíthető az általam felvázolt elmélet azzal az értelmezéssel, amely a kép „perspektivikus pozíciókialakításán” nyugszik? Hogyan fér össze arra az „ideális nézőre” alapozott megközelítéssel, akinek alakja beállításról beállításra formálódik?

A perspektíva és a néző

A „perspektíva” nem egységes jelenség. Ahogyan azt az első fejezetben kifejtettem, a reneszánsz művészei és gondolkodói két alapvető „tudományos” rendszert dolgoztak ki. Az egyik a vonalperspektíva, amelynek a leghíresebb változata a *centrális* vagy „Alberti-féle” perspektíva. Itt a párhuzamosok egyetlen, középen elhelyezkedő enyészpontban futnak össze (7.4. kép). A vonalperspektívához tartozik a *szögletes* vagy ferde perspektíva, amely két egymással megférő enyészpontot használ; továbbá a három állandó enyészponttal dolgozó *lejtős* perspektíva, amelyben a tárgyak egyetlen oldala sem párhuzamos a képsíkkal. A vonalperspektíva e változatain kívül Leonardo da Vinci létrehozott egy másik, azóta *szintetikus* perspektíva néven ismert rendszert. Ez a párhuzamos széleket – hogy tekintettel lehessen a szem görbületére – a képsíkon görbéként ábrázolja. Mindkét „tudományos” rendszer matematikailag mérhető szcenikus térrel szolgál.

A többi perspektivikus rendszer is képes a kép fiktív terének megszervezésére, de ezt a fény természetéről alkotott elmélet előnyei nélkül éri el. Az ázsiai művészetekben elterjedt *párhuzamos* perspektívában a mélybe futó párhuzamos vonalakat a képsíkon is így rendezik el (7.5. kép). Itt a párhuzamosok soha nem találkoznak. Az úgynevezett *fordított* perspektívában a három dimenziós tér párhuzamos vonalai a képsík előterében találkoznak (7.6.). Az *enyészteres* perspektívában a párhuzamosok találkoznak a mélyben, de csak a kép egy jellemző részén. A *tengelyes* vagy „enyész-tengelyű” perspektívában a párhuzamosok a függőleges tengelyen futnak össze, és így halszálla-mintázatot hoznak létre. Mindkét eljárással találkozhatunk a középkori és a gó-

7.4. Centrális perspektíva Defendente Ferrari képén: A szentek és az angyalok megkoronázása a Madonnát és gyermekét (1525 körül). Elvehjem Museum of Art, University of Wisconsin-Madison; Samuel H. Kress Trust adománya.



tikus művészetekben. B. A. Carter megkülönböztet még egy módszert a kora-reneszánsz idejéből: a *két fókuszos* perspektívát, amelyben a különféle tárgyak párhuzamos szélei két összeegyeztethetetlen enyészpontban futnak össze.¹⁷

Bármelyik perspektíváról legyen is szó, nem ez az egyetlen módja annak, ahogyan a kép a mélység érzetét keltheti. Sokféle mélységjelzés létezik: átfedés, ismert méretek és mások, ame-

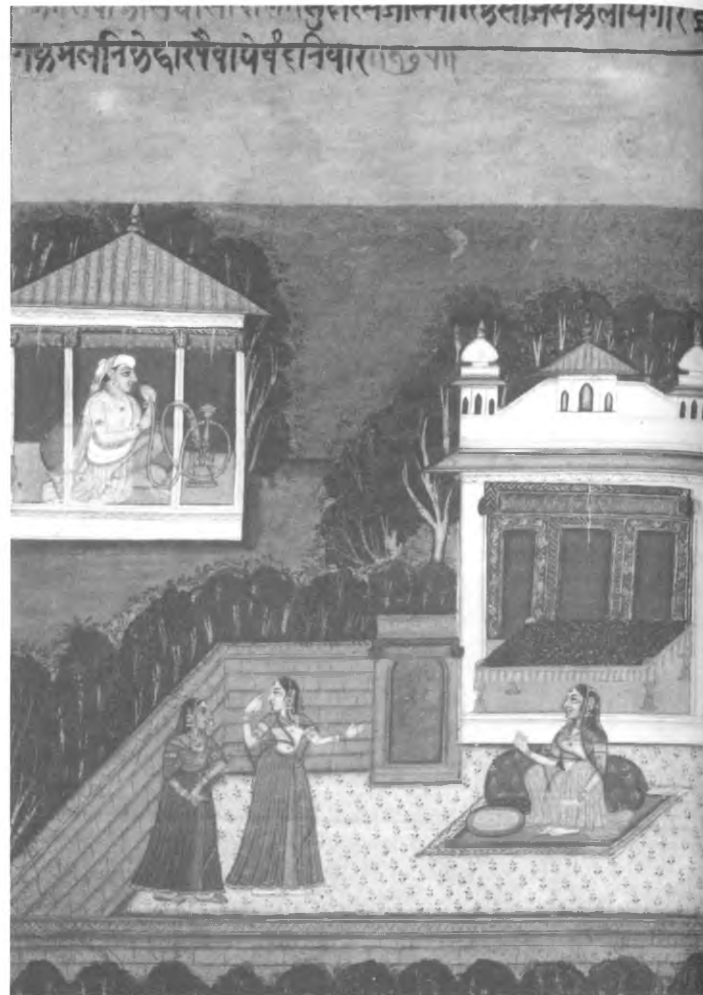
7.5. Párhuzamos perspektíva a mérőlesek használatában. A színész Szanogava Icsimacu Csúsó táncost játssza az Imajó dódzsódzsiban, Icsimura Színház (1769). Elvehjem Museum of Art, University of Wisconsin-Madison: John Hasbrouck van Vleck hagyatéka.



lyekre még később kitérünk. A néző tehát igen sok adatból következtethet a tárgyak és a tér viszonyaira, ezek pedig nem vonják mind maguk után az euklidészi enyészpont képen történő elhelyezését.

Mindazonáltal a tudományos perspektíva nagyon erős és következetes mélységjelzéseket alkalmaz, különösen ami a párhuzamosoknak a mélységben való sajátos megformálását illeti. De ebből nem következik, hogy a szemlélők úgy tekintik a tudo-

7.6. Fordított perspektíva egy indiai miniatúrán. A kedvesére váró hölgy (18. század vége). Elvehjem Museum of Art, University of Wisconsin-Madison Mrs. Earnest C. Watson tulajdona.



mányos perspektívával készített képet, mint amely a tényleges valóság illúzióját teremti meg. Az Alberti- vagy a Leonardo-féle elvekkel megszerkesztett kép csak akkor ruházható fel ilyen abszolút realizmussal, ha monokulárisan, egy meghatározott és a legjobb kilátást nyújtó pontból szemléljük. Ha mozgunk a kép előtt, a látvány rendszerint eltorzul, és a képfelület is világosabb formát ölt. Hiszen már a reneszánsz korában felismerték, hogy a tudományos perspektívát nem úgy kell érteni, mint egyfajta *trompe*

l'oeil-t. Sok szakember tudta, hogy a vonalperspektíva nem rövidíti meg tökéletesen a vertikális dimenziókat, és a művészek bizonyos hatások elérése érdekében gyakran megszegték a matematikai törvényeket. A képeket olyan építészeti terekben helyezték el, amelyek lehetetlenné tették a szemlélőknek, hogy a „megfelelő” helyre álljanak.¹⁸ Azt is számos példa bizonyítja, hogy a reneszánsz kori néző számára az optikai valószerűség csak egyike volt azon kritériumoknak, amelyek alapján a festményt megítélték. Michael Baxandall szerint a műértők nem arra törekedtek, hogy elvesszenek az illuzórikus helyszínen, hanem hogy elismerjék a festőnek a szemlélő emlékezetét, képzelőerejét és következtető képességét megmozgató virtuozitását. Brunelleschi életrajzírója jegyzi fel a művészről, hogy a tükrökből és kucskálókából álló kompozícióiban szándékosan került a tökéletes illúziókeltést: „A többi festőhöz hasonlóan a néző döntésére bízta magát.”¹⁹

Valójában a perspektíva illuzionista felfogása elfeledkezik arról, hogy az igazi *trompe l'oeil* csak akkor éri el hatását, amikor a festmény felületének a helyét egyáltalán nem tudjuk megállapítani. Pozzo e hatást a St. Ignazio mennyezetén valósította meg, amely olyan távol van a nézőtől, hogy sem a binokularitás, sem a mozgás nem irányítja a figyelmet a festmény felületére. Vagy amikor a művész nagyon vékony tárgyakat ábrázol, pl. táblára erősített bélyegeket, leveleket, kiterített papírszakokat. Az ilyen motívumok előtt bárhogy mozgunk, bármennyire próbáljuk mindkét szemünket használni, nehéz a látottakat festménynek tekinteni. Normális befogadási körülmények között minél nagyobb a kép perspektivikus mélysége, annál kevésbé valószínű, hogy elbolondít bennünket.

Leszögezhetjük, hogy bár a tudományos perspektíva nem terem optikai illúziót, mégis ideális látványt nyújt. Stephen Heath ezt „egy szilárd és központi mester-szemlélőnek” tulajdonítja, aki „biztos és a középpontból mindent felölölő látással” bír; „önálló, megcsalhatatlan tekintet, amely a testtől szabadon, a képen kívül, pusztán szemlélődik”.²⁰ De ezzel a folyamat túl általános leírását adja. A tudományos perspektíva nem egyedülálló módon rendelkezik egyesített alanyi pozícióval. Az olyan képek, amelyek nem ezzel az eljárással készültek, mint például a 7.5.–7.6. képeken látottak, ugyanilyen önálló, csalogatatlant látványt nyújtanak. Pozícióikat nem lehet meghatározni az euklideszi koordinátákkal, s legkevésbé „a csendesen »jelenlévő« mester-szemlélőével”²¹.

Így tehát a látható ideológiája és az én egysége, amely – úgy vélik – állandóan fejlődik, több más ábrázolásmódban is jelen van. A tudományos perspektíva sajátosabb ideológiai követelményeknek felel meg. Alberti és követői találmányukat arra használták, hogy demonstrálják a tér racionális természetét, a mérés és az előre kiszámíthatóság hatalmát és a részek közötti harmónikus viszony szépségét. A vonalperspektíva, amint arról Panofsky írt, „a tér szerkesztésének olyan matematikai módszere, amelynek célja egyszerre teljesíteni a »pontosság« és a »harmónia« kívánalmait, és ezáltal alapvetően közel áll ahhoz a diszciplínához, amely az emberi és az állati testek figyelembevételével pontosan ugyanannak a dolognak az elérésére törekedett: az arányok elméletének kidolgozására”²². A perspektíva mester-szemlélője a világban rejlő szépséget és rendszert felismerő és hangsúlyozó tudományos elme. A vonaltávlat ebben az értelemben a tudományos alapelvek egyfajta kísérleti demonstrációja volt – vagy ahogyan Samuel Edgerton megfogalmazta: „annak a törekvésnek lett az eszköze, amely szerint az empirikusan látottakat – szó szerint – hozzáidomították ahhoz a hagyományos középkori hiedelemhez, miszerint Isten a geometriai optika törvényei szerint gyakorolja kegyeit az univerzumon.”²³

Mivel a tudományos perspektíva a dolgokat olyannak ábrázolta, amilyenek gondolták őket, kialakult az a tendencia, miszerint nem kevésbé „konvencionális” és „önkényes”, mint más képi ábrázolásmódok. Ezt a relativista álláspontot különféle feltételezések figyelembevételével támasztották alá. A tudományos perspektíva nem felel meg az igazságnak, mert (1) kialakulását történelmi körülmények határozták meg; (2) a művészeknek és a befogadóknak el kellett sajátítaniuk a rendszer összetevőit; és (3) a tényleges valóság tökéletes megismétlésének feltételeit sem elégti ki maradéktalanul. Az ellentmondás vizsgálatára vonatkozó irodalom óriási; itt csak jelzésszerűen sorolom fel, hogyan cáfolhatók ezek az állítások konstruktivista nézőpontból.

I. A tudományos perspektíva felfedezésének természetesen vannak történelmi okai, ideértve az elkoptatott „reneszánsz humanizmus” fogalmát csakúgy, mint konkrét eljárásokat: a kartográfíát, a terepfelvételt, az építészeti és retorikai elméleteket, valamint a teraszos mezőgazdaságot. Mindezek azonban nem érvénytelenítik a tudományos perspektíva igényét a legtökéletesebb pontosság elérésére. A teleszkópot és a mikroszkópot is társadalmi kíváncsiság hatására alkották meg, mégsem kételkedünk az

eszköz objektív hatalmában, amellyel az aszteroidákat és a mikrókat vizsgálja.

2. Ami a perspektíva elsajátítását illeti, Gombrich szerint van egyfajta folyamatosság a velünk született és a tanult képességek között. Nyilvánvalónak tűnik, hogy a „tudományosan” perspektivikus képek megértésének képessége sokkal könnyebben megszerezhető, mint mondjuk az olvasás készsége. Talán a perspektíva jelzései éppen a velünk született képességekre épülnek, például olyanokra, amelyekkel a felületeket és a széleket fel tudjuk ismerni.²⁴

3. Egyetlen képi ábrázolásmód sem képes az empirikus tér tökéletes másolására. A konstruktivista elmélet azt hangsúlyozza, hogy minden képi ábrázoló rendszer adott funkciók betöltésére törekszik. A vonalperspektívával semmi többletet nem lehetne az olyan plakáthoz adni, amely egy harapós kutya veszélyére hívja fel a figyelmünket; ebben az esetben karikatúrára van szükség, amely feltűnő, kifejező elemeket tartalmaz. De ha olyan képet kívánunk készíteni, amely egy pontból látott, mérhető térben elhelyezett tárgyak dimenzióiról, a helyek viszonyáról, méretekről tudósít, akkor a tudományos perspektíva nem annyira „önkéntes”, mint az egyéb rendszerek. Ha erre a célra használják, a tudományos perspektíva a lehető legpontosabb információkat közli arról, amit látni lehet; és ami ugyanilyen fontos: nem szolgál helytelen adatokkal. Ha a geometrikus perspektíva nem így működne, akkor a térképészek és az építészek kedvük szerint alkalmazhatnák bármely ábrázolási módot, mindannyiunk bánatára.

A felvevőgépet úgy szerkesztették meg, hogy a fénysugarak középpontos kivetítéséből adódóan hozza létre a képet. Sok elméletíró ezt úgy értelmezte, hogy a filmkép az egyszerű térséma ismétlésére és ezáltal az Alberti-féle vonaltávlat „pozíció-kialakítására” ítéltetett. Ez a következtetés teljesen jogtalan. A fényképészhez hasonlóan a filmkészítő is transzformálja a felvevőgépbe jutó fényt. Ennek egyik módja a filmezendő tárgyak elrendezése, amivel éppen a perspektivikus hatás ellenkezője érhető el. Bár a kamera a fénysugarakat centrálisan vetíti ki, a jelenet kompozíciója két vagy három enyészpontot is tartalmazhat (mint a 7.7. és a 7.8. képeken). A filmkészítő akár tovább is mehet, mint a 7.9. képen. Ha a vonalperspektívát az enyészpontok és a síkok távoli szabályos rövidülése határozza meg, akkor a 7.9. kép nem ezzel az ábrázolásmóddal készült. Ez nem jelenti azt, hogy az ilyen beállításból hiányoznak a mélység jelzései, de az itt áb-

rázolt mélység nem tartalmaz semmit a tudományos perspektíva sémáiból. Ugyanez érvényes a 7.10. képen ábrázolt expresszionista tájra. A német expresszionista filmek hamis perspektívái az „Ames-szobák” sokaságával láttak el bennünket. Azok az elméletírók, akik a felvevőgépet a centrális perspektíva másolására kárhoztatják, rendszerint félresöprik az objektív méreteinek variációit, pedig ezekkel is lehet hatálytalanítani az Alberti-féle sémákat. A 7.11. képen a fényképész teleobjektívje kilapította a színpadi teret, és ezzel különös hatást ért el a felfelé fordított felületeken. A pad és az asztal közelebbi szélei rövidebbnek látszanak, mint a távolabbiak, és ezzel a fordított (az asztal) és a párhuzamos perspektíva (a pad) keverékét hozták létre. Brecht (jobbról a második alak) valószínűleg kedvelte, hogy a többnyire ázsiai művészetekhez kötött perspektivikus rendszerekben fényképezik. Mérésekkel igazolható, hogy valójában a közelebbi szélek a hosszabbak, és a párhuzamosok ténylegesen összefutnak egy enyészpontban. Az illúzió akkor is megmarad, ha ezt tudjuk: a tárgyak mégsem úgy néznek ki, ahogy kellene. A nagy gyűjtőtávolságú objektív ugyanis csökkenti a mélységet, és bizonyos döntött, rövidített felületeket inkább párhuzamosabbá tesz, miközben csökkenti a távoli rövidüléseket (ld. a 7.12. képet). A teleobjektívvel a vonalperspektíva egyéb törvényeit is megsérthetik, például a méretek matematikai kicsinyülését; nagyon nagy gyűjtőtávolságú objektívvel pedig két ugyanakkora tárgy közül a távolabbi tűnhet nagyobbak – ezt a hatást Kuroszava alkalmazza gyakran a *Rótszakállúban*²⁵ (ld. a 7.13. képet). Ha az objektív gyűjtőtávolságának a nagyságával képesek a „nem tudományos” perspektívák hatásainak elérésére, akkor nem érdekes, hogy a felvevőgép az Alberti-féle modell alapján készült. A perspektíva reneszánsz mesterei tudták, hogy a fénysugarak mechanikus kivetítése teljesen más, mint a kép kiváltotta perceptuális élmény.

Ideális pozíció-kialakítás: beállítás–ellenbeállítás

A legfrissebb filmelméleti írásokban a néző szemével formált teljes körű látásra irányuló kérdést legmarkánsabban a beállítás/ellenbeállítás néven ismert stilisztikai alakzat veti föl. Számos filmben tűnnek fel a tér kiegészítő részeit ábrázoló képpárok. Ennek a legvilágosabb esete a következő:

1. A szereplő a képkivágaton kívülre néz.

7.7. A szögperspektíva két enyészpontot alakít ki ebben a beállításban a Bántalmazás c. filmben: az alakokat úgy helyezték el, hogy méretük az ajtó irányában csökkenjen, de az építészeti vonalak jobb oldalt másik enyészpontot hoznak létre.



7.9. The Goldwyn Follies
7.10. Raszkolnyikov



7.8. A fasorok vonalaival a beállítás nyomán három enyészpont jön létre – egy középen, egy-egy mindkét oldalon – A pókstratégia c. filmben.



7.11. Bertolt Brecht próbáján a Berliner Ensemble-lel.



7.12. Teleobjektívvel hoznak létre párhuzamos perspektívát a Halott a Beethoven utcán c. filmben; vedd össze a 7.5. képpel.



7.13. A fiatal férfi a nő csípőjénél áll, de a teleobjektívvel majdnem olyan közel kerül, mint a nő feje; részlet a Rőt szakállból.

2. Egy másik szereplő is a képkivágaton kívülre néz, de az ellenkező irányba.

Ebből a beállítás párból a néző többnyire arra következtet, hogy a két terület többé-kevésbé érintkezik, a szereplők egymást nézik. Mivel magyarázhatjuk ezeket a következtetéseket? Mielőtt megvizsgálánánk Jean-Pierre Oudart „varratok”-ról szóló elméletét, gyorsan el kell távolítanunk az útból gondolatainak helytelen olvasatait.

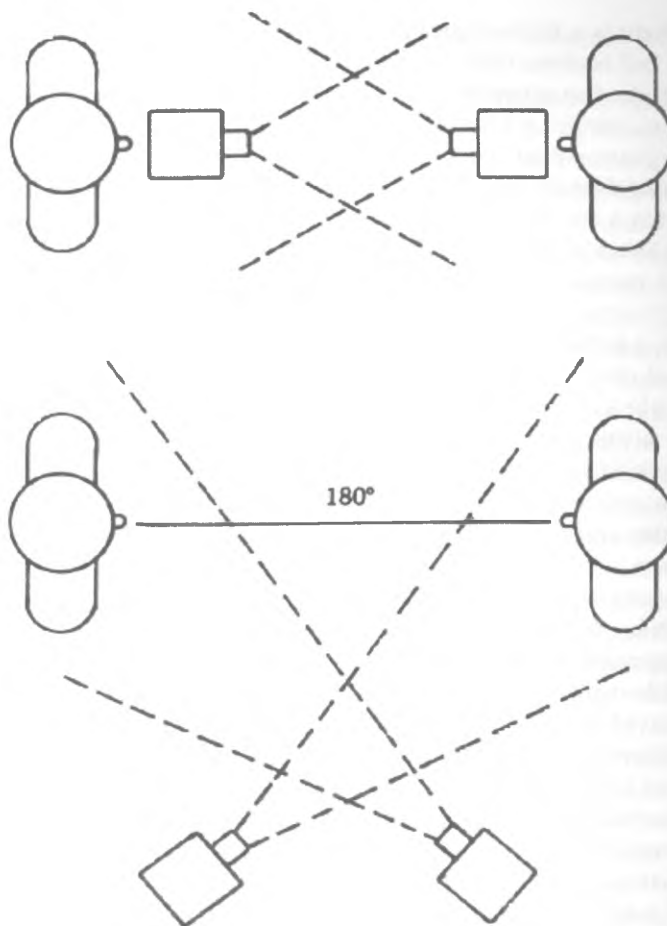
A beállítás/ellenbeállítás (vagy *champ/contrechamp*, mező/ellenmező) fogalma körül terminológiai zűrzavar támadt. Számos értelmezője azt feltételezte, hogy ez szükségszerűen a térnek egy adott részletét, majd az azzal pontosan szemben lévő részletét ábrázolja, 180°-os „fordulattal” vagy „ellenmező” létrehozásával, amint azt a 7.14. ábrán láthatjuk. Többnyire azonban a beállítás/ellenbeállítás azt rögzíti, amit bármely, többé-kevésbé ferde szögű beállítás ábrázol: a 7.15. ábrán látható módon a scenografikus teret keresztülszelő képzeletbeli 180°-os vonal végpontját. A 7.14. ábrán látható elrendezés a beállítás/ellenbeállítás módszerének kivételes változata, mivel a felvevőgépek pontosan a 180°-os tengelyen helyezkednek el: a szubjektív nézőpontú vágás klasszikus esete. Meg kell továbbá jegyeznünk, hogy a második ábrán ábrázolt konvencionális séma (7.15.) egyik szereplőt sem ábrázolja a másik optikai nézőpontjából.

Sajátos módon Oudart nem vesz tudomást a 7.14. ábrán látható hasonló esetekről. Az általa varratnak nevezett eljárás *nem érvényes* abban a „szubjektív” filmkészítésben, amely a felvevőgépet a hős „optikai” helyére teszi.²⁶ Oudart értelmezői ezt értették félre. Daniel Dayan más szavakkal adja vissza Oudart állításait: a varratot a nézőponti vágáshoz tartozónak tekinti, amely során az első beállítás a „Ki látja ezt?” kérdést teszi fel, majd a második beállítás erre annak a személynek a megmutatásával válaszol, aki az előbb ábrázolt teret látja. A jellegzetes beállítás/ellenbeállításra alapuló vágás vizsgálatával kapcsolatban ez az állítás pontatlan, a szubjektív vágás elemzéséhez pedig nem teljes.²⁷ Dayan gondolatmenetét követi Nick Browne: a konvencionális beállítás/ellenbeállítás eljárása az egyik szereplőt úgy ábrázolja, mint „az első beállításnak megfelelő tekintet tulajdonosát”²⁸. Valójában Oudart az ilyen eseteket zavarónak találja: a néző „kényelmetlen” helyzetbe kerül, amikor „a felvevőgép ugyanabban a pozícióban lévő szereplő helyét foglalja el”.²⁹

Oudart varratról kidolgozott elmélete árnyaltabb és érdeke-

7.14. Szembeálló kameraállások 180°-os ellenbeállítást hoznak létre.

7.15. A beállítás/ellenbeállítás hagyományos gyártási modellje.



sebb, mint az értelmezők változatai. A varrat nem jön létre, amikor – az ő szavával – „a képek kölcsönös artikulációjáról” van szó – pl. ha egy analitikus vágókép felnagyítja a totálkép egyik részletét. Szerinte a beállítás/ellenbeállítás alakzatban az első beállítás maga után vonja a kamera mögötti, képkivágaton kívüli tér létrejöttét, „a negyedik oldalát, a hiány pusztá mezejét”³⁰. A képsor következő beállítása fedi fel az abban a térben elhelyezkedő tárgyakat vagy személyeket. A nézőnek anticipálnia és emlékeznie kell: az első kép előrevetíti a helyettesítő képet, míg a második kép csak az előzőre adott válaszként értelmezhető. A varratos hatásnak – teszi hozzá Oudart – két követelménye van.

Először is a felvevőgépnek és a filmezett eseménynek ferdeszögöt kell bezárnia (azaz nem állhat merőlegesen vagy egyenesen); másodsorban a térnek ugyanazt a részletét kétszer kell megjeleníteni, egyszer a képmezőben, egyszer pedig a képkivágaton kívül jelenlevőként. Ezáltal a varrat hézagok létrehozásával, majd betöltésével operál; olyan képzett teret foglal magába, amelyet rögtön a következő beállításban megmutat.

Oudart azt kívánja bebizonyítani, hogy a támogató és pótolgató mozgás, a hézagoknak ez a fajta bevarrogatása a narrációt segíti a tér megszerkesztésében. Az első beállítás magában foglalja a képkivágaton kívüli területet, amelyet – Oudart kifejezésével élve – a Hiányzó foglal el. Jegyezzük meg azonban, hogy ez a beállítás nem perspektivikus *nézőpontra*, hanem képkivágaton kívüli *mezőre* vagy *zónára* utal. A beállítás nem a tekintet megörökítése, hanem a hiány jele. A Hiányzó nem szereplő, hanem csak a néző által konstruált képkivágaton kívüli jelenlét. Oudart szerint a varratozott filmművészetben nem egy szereplő, hanem a *szerező* vagy az *elbeszélő* azonosítható a Hiányzóval.³¹ A varrat akkor jut szerephez, amikor a beállítás/ellenbeállítás „a hiány feltűnését úgy érzékeljük, mintha a Valakit (a Hiányzót) megsemmisítené egy ugyanabban a mezőben elhelyezett másik *valaki* (vagy *valami*)”³². Ehhez csupán annyi szükséges, hogy a Hiányzó mezeje tartalmazzon tárgyakat vagy szereplőket. A beállítás/ellenbeállítás alapuló vágás kijátssza a narrációt, hiszen olyan érzést kelt a nézőben, mintha a scenografikus tér egyetlen része sem maradna észrevétlenül. Ha a második beállítás megmutatja, hogy van valami az első beállítás „másik oldalán”, akkor az elbeszélő már nem rejtőzhet el.

Oudart érvelése sok tekintetben meggyőző. Rámutat néhány olyan módszerre – a ferde kameraállás hangsúlyozása, a kiinduló beállítás elvetése, a beállítás/ellenbeállítás alapuló vágás ritmusának lassítása –, amelyekkel a filmkészítők előtérbe helyezhetik a varratokat. Felvázolja a varratozott filmművészet néhány alternatíváját is (pl. a varratozott filmművészet által kizárt kerethatásokat és kameraállás-váltásokat fetisizáló filmezési eljárást). A legfontosabb azonban az, hogy elkezd a leggyakoribb nézői tevékenységek – a narráció által megjelenített terek anticipációja, felidézése és felismerése – jellemzését. Magyarázatai ennek ellenére kissé nehézkesek és pontatlanok maradnak.

Ha a fantomelbeszélő alakját mint az első beállítás megteremtőjét rögzítjük, akkor újra csak a láthatatlan tekintet elméleténél

tartunk, amikor is a felvevőgép a szemtanú tekintete. Egy beállítást nem kell mindenképp valamilyen hiányzó személyre történő utalásnak tekintenünk, hiszen csak adott jelzések jelenléte és bizonyos sémák alkalmazása nyomán tulajdonítható egy-egy beállítás az elbeszélőnek. Oudart elméletéhez a beállítás/ellenbeállítás kivételes példaként szolgált; sokkal több gondot okozott volna számára, ha az analitikus vagy a párhuzamos vágáson próbálja megmutatni, miként játszik – bármilyen viszonylagos értelemben is – az elbeszélő bűjőcskát.

Oudart útjába a nézői tevékenységről alkotott helytelen koncepció gördített akadályt. Állítása szerint a varrat azokat az energiákat halmazza fel, amelyeket a beállítás felszabadít. A néző az elkülönített képet különböző fázisokban olvassa: (1) felismeri a tárgyakat; (2) felfedezi a kinematografikus tér képlékenységet; (3) felfedezi a keretet, továbbá a kép kiváltotta hatás célját; (4) a tárgyakban felismeri a hiányzó teremtő jelölőit; (5) a képet a szemantikai jelentés, „a jelölő összeg” körül egyesíti.³³ A varrat mindezeket a felfedezéseket azáltal váltja ki, hogy a teret a képkivágaton kívül jelen lévő elbeszélőnek tulajdonítja. Az ilyen értelmezés azonban azt sugallja, hogy a néző minden egyes beállítás jelentését az alapoktól kezdve építi fel (a hangsúlyt az anticipáció és az emlékezet szerepére helyező Oudart felfogása szelsőségesen empirista). Ha a varrat hiányzik, Oudart nézője semmire nem jön rá: valahányszor a beállítás változik, ugyanazt a ciklust ismétli meg. Ráadásul a varratot a tudattalanban végbemenő folyamatként kezeli (a terminust a Lacan-féle pszichoanalízisből veszi kölcsön). Az általa leírt műveleteknek azonban a Freud által „tudatelőtesként” leírt tevékenységek körébe kell tartozniuk, mivel nem állnak elfojtás alatt, és az elemzés során semmiféle ellenállásba nem ütköznek.

A konstruktivista felfogás szerint a kép befogadására már előzőleg „ráhangolódunk”; felkészülünk a térbeli, az időbeli és a „logikai” sémáknak a beállítások képeivel történő összevetésére. Ebben az értelmezésben a „jelölő összeg” feltételezésként többnyire megelőzi a tárgy érzékelését. A varratot így elhelyezhetjük a szerkesztési sémák uralkodó filmirányzatokra jellemző általános készletén belül. Például a klasszikus elbeszélő filmek a térábrázolás konvencionális, többé-kevésbé valószínű alternatíváit alkalmazzák. A totálképet többnyire egy másik hely totálképe, vagy – s ez a legvalószínűbb – ugyanannak a térnek egy közelebbi képe követi. Az ugyanazon a helyen történő vágást szinte mindig a bevett minta

7.16. Lenni vagy nem lenni
7.17. Lenni vagy nem lenni



alapján, többnyire a nézésirány figyelembevételével végzik el. Oudart felfogásával ellentétben a néző a beállításokat az elvárásai fényében vizsgálja át, és ennek megfelelően módosítja hipotéziseit. Mialatt a megszokott sémákat a feltételezések megformálására és ellenőrzésére használja, többnyire már *feltűnésük előtt* is-

meri minden egyes beállítás kiemelkedő, térre vonatkozó információit.

A sémák és a hipotézisek jelzések alapján működnek. Oudart nemcsak adott elemek figyelembevételét mulasztja el, hanem az azokat szolgáló mögöttes célokat is. Nézete szerint a kameraállítás és a képkivágaton kívüli implicit tér fontos jelzés lehet; de azzá válhatnak a dialógusok, a nézésirány, a díszlet motívumai, az alakok elhelyezése és a beállítás méretaránya is. Nézzük meg a 7.16.–7.17. képeken látható konvencionális beállítás/ellenbeállítás váltást! A térről alkotott szilárd hipotéziseket redundáns jelzések támogatják: az előtérben megjelenő vállak erős motívumok, míg a testhelyzetek és a nézésirányok lehetővé teszik a néző számára, hogy megalkossa a jelenet szereplőket összekötő képzeletbeli tengelyét vagy 180°-os vonalát. A szimmetrikus tükrökép-keret által még a beállítás méretaránya is megfelelő. A narratív kontextussal hangsúlyozott és adott stilisztikai konvenciók alapján elrendezett sajátságos jelzések hatására a beállítás nyomán vagy képkivágaton kívüli teret, vagy öntudatos narrációt képzelünk el. Vagyis a térábrázolás feltételezhetően megfelel a *narráció céljainak* (amelyek természetesen különfélék lehetnek). Nincs szükség fantomjelenlét feltételezésére a képkivágaton kívül; Oudart hiánymezeje észrevétlen marad, amíg a látottakkal következetesen egybevethető és a vásznon feltűnő fontos jelzések alátámasztják a térről formált, valamint az oksági feltételezéseinket. Csak akkor kezd a néző a narrációs közbeavatkozásokra figyelni, amikor a jelzések következtelenekké válnak. Emlékezzünk vissza *A pókstratégia* különös beállítás/ellenbeállítás jelenetére (6.40.–6.49. képek). Itt a díszlet, az alakmozgás és a nézésirány *nem* redundáns jelzései megakadályozzák, hogy a jelenetről kielégítő hipotéziseket formáljunk. (Egy szoba? Több szoba? Folytonosság? Ellipszis?)

E játékot lehetővé tevő egyik tényező következményeként nincs egyetlen olyan beállítás sem, amely meghatározná Athos és Draifa egymáshoz viszonyítható helyzetét. Oudart elhanyagolja a kiinduló beállításokat is, és csak a két „varratozott” képet veszi figyelembe, az előtte és utána következőket nem. Nem csoda, hogy kitüntetett példájában, Bresson *Jeanne d’Arc pere* című filmjében a beállítás/ellenbeállítás fontos szerepet játszik: a dialógusokra épített jelenetek szigorúan kizárják a kiinduló beállítások lehetőségét. A legtöbb filmben azonban a „varrat” redundáns jelzésekkel szolgál, közérthetőbb látvánnyal támasztja alá a

7.18. India Song

7.19. India Song

már látott vagy a későbbiekben látható tér szerkezetét. A néző a beállításláncokat – amint arra Julian Hochberg utal – valószínűleg azáltal érti meg, hogy minden egyes jelzést beilleszt a helyről formált kognitív térképbe. A kiinduló beállítás ezt a tevékenységet könnyíti meg³⁴

Hozzáteszem, ez nem jelenti az ideális néző elméletének fellelvezését, mivel a kognitív térkép „az elme szemével” nem pontosan kettőzi meg a helyszínt. A térkép inkább szelektív kodifikálása és tárháza az elbeszélésben és a térben kiemelkedő elemeknek. A néző nem képes összeállítani a fejében a tér részletes mását. Ennél sokkal hasznosabb dolgot tehet: a legfontosabb alakokat és tárgyakat egymáshoz való viszonyukban helyezheti el, hipotézist formálhat az éppen látott képeket követő jelenetekről és látványokról, és összehasonlíthatja őket az előzőekkel.

A film szerkesztése során tehát a néző a narratív kontextusról, a műfaji konvenciókról, az emberi viselkedés sémáiról, valamint a filmkészítés és a filmnézés történeti kontextusáról formált tudására támaszkodik. A leírásban a „varrat” egyszerűen a sémák azon aspektusait jelöli, amelyeket a jelenet teljes terének térbeli és oksági értelmezése érdekében mozgósítunk. Elméleti fogalomként a „varrat” nem írja le megfelelően a folyamatot.

Jelzések, motívumok és funkciók

Lehetséges kizárólag a filmtér *grafikai* aspektusait vizsgálni. Ha a kompozíciós felépítést, az akusztikus formát és a textúrát elemezzük, eltekinthetünk a tér ábrázoló funkciójától. Bizonyos filmek, például az absztrakt alkotások, arra ösztönöznek, hogy vizsgálódásainkat a grafikai összetevőkre korlátozzuk.³⁵ Én azonban a *szcenografikus* térről beszélek: a fikció képzeletbeli teréről; arról a „világról”, amelyben a narráció utalásai alapján a fabula eseményei játszódnak. A vizuális és szonikus jelzések nyomán látunk hozzá az alakokból, tárgyakkól és mezőkből álló tér megszerkesztéséhez – olyan tér létrehozásához, amely kisebb vagy nagyobb mélységgel, kiterjedéssel, koherenciával és szilárdsággal rendelkezik.

A film scenografikus tere háromféle jelzésből épül fel: a beállítás teréből, a vágás teréből és a szonikus teréből. E csoportok közül mindegyik magában foglalja az ábrázolási tér vásznon megjelenő, illetve képkivágaton kívüli részét.



A beállítás tere

A beállításban ábrázolt tárgyak és térbeli kapcsolataik szerkesztése közben különféle jelzések lépnek működésbe. A legtöbb esetben ezek önkéntelenül, „alulról fölfelé” lejátszódó folyama-

tokban zajlanak, de bármely film a szándékos hipotézisellenőrzés érdekében következtetlenné vagy többértelművé teheti ezeket a jelzéseket. (Az utóbbit a 7.12.–7.13. képeken a vonaltávlat elvének ellentmondó beállítások példázták.)

Átfedő kontúrok (részleges takarás). Amikor egyik kontúr eltakarja a másikat, a takaró széleket a közelebbi tárgyhoz (alakhoz), a másik kontúrt pedig a távolabbi tárgyhoz (a másik figurához vagy az alaphoz) tartozónak tulajdonítjuk.

A textúra különbözőségei. Minél érdekesebb vagy tömörebb a felület textúrája, annál közelebbinek tűnik, a simább és hézagosabb felületek pedig távolabbinak.

Levegőperspektíva. Amennyiben minden másban megegyeznek, akkor minél elmosódottabb egy tárgy felülete, formája, színe vagy terjedelme, annál távolabbinak feltételezzük. A fotográfia és a film változtatni tudja a lencsenyíllást, a mező mélységét, az objektív gyújtótávolságát vagy felhasználhat átlátszó anyagokat (gézt, füstöt) a levegőperspektíva hatásának érdekében.

Ismert méretek. A tárgyakról formált feltételezéseinket többnyire a megjelenített tárgyak osztályáról való ismereteinkre alapozzuk. Az emberek, állatok és dolgok megszokott méreteire vonatkozó prototípus-sémák segítenek eldönteni, mi van távolabb vagy közelebb.

Fény és árnyék. A világítás a síkokat érzékelteti, mint ahogy a klasszikus hátsó megvilágítás erősíti az alak/háttér szétválását. A világítás hangsúlyozhatja a tárgy formáját is, a síkok lekerekítése pedig a terjedelmet emeli ki. A fényfoltok többnyire a felület textúrájáról és a fényforrásokról tudósítanak.

Az árnyékoknak két fajtájuk van. Önárnyék vagy árnyékoltság akkor jön létre, amikor a tárgyak bizonyos részei önmagukra vetnek árnyékot. Az árnyékoltság a textúrát, a formát vagy a felületet érzékelteti. A vetett árnyék gyakran torzítva rajzolja ki a tárgy alakját, vagy az adott miliő térbeli viszonyaira utaló jelzésnek tekinthető. Ezek a következtetések lehetnek helytelenek is, mint például az *India Song* című filmben. Itt több beállítás is egy tükröt keretez, amely szándékosan az előtte játszódó jelenetet kettőzi meg. A tükröben visszaverődő dolgok azonban árnyékot vetnek a *szereplők által* elfoglalt térbe – s ez optikailag lehetetlen (ld. a 7.18.–7.19. képeket.) A nem megfelelő jelzés a tükrök mögött megkettőzött világ szilárd személyeire és tárgyaira utal.

A világítás és az árnyékok ugyanazt a kérdést vetik fel, mint az Ames-féle szoba perspektívája, mivel bármilyen intenzitású

fény végtelen számú lehetséges forrásból és felületből származhat. A vizuális rendszer a feltételezéssel egyszerűsíti le mindezt, hogy a fény meghatározott irányból (általában fentről) és változatlan erősséggel érkezik.³⁶

Színek. A világosabb, melegebb és élénkebb színek a tárgytól függetlenül közelebbinek tűnnek, mint a sötétebb, hidegebb és kevésbé élénkek. Például a vörös és a sárga előrébb kerül, mint a kék.

Perspektíva. Valamennyi eddig említett perspektíva-rendszer (103–106. o.) a mélység érzetét az egyenes vonalak ábrázolása segítségével hozza létre. A vonaltávlatban a párhuzamosok egy vagy két enyészpontban találkoznak; a szintetikus perspektívában a párhuzamosok elgörbülnek. A nem tudományos perspektívák is rendelkeznek következetes mélységjelzésekkel. Például a 7.12. kép fordított perspektíváján még így is alkothatunk feltételezéseket arról, mi van közelebb vagy távolabb. Korábban már említettem, hogyan képes a fotográfia és a filmművészet a mise en scène elemeit és a különböző gyújtótávolságú objektíveket különféle perspektíva-jelzések megteremtésére alkalmazni.

Alakmozgás. A filmbeli tárgyak azonosítására és a térvizonyok kialakítására vonatkozó legfontosabb jelzés a képkivágatban megjelenő alakok mozgása, amely során az egymást fedő kontúrok, az alak és háttér fokozódó elkülönülése, s többnyire az árnyalatok változásának (elmozdulás az árnyékos vagy a megvilágított hely felé, a fényfoltok szikrázó játéka a mozgó felületen) folyamatos áradása indul meg. A mozgás a tárgyakról és a mélységről formált feltételezések erősítésével segíti a tér pontosítását. A 3. fejezetben már kifejtettem, hogy a tárgyak, illetve három dimenziós alakjuk, elrendezésük és mozgásuk szerkesztése bizonyos mértékig lentől felfelé lejártszódó, önkéntelen érzékelést hív életre,³⁷ de a szigorúbban vett kognitív folyamatok is – mint például az ábrázolási hagyományok előzetes ismerete – kétségkívül szerepet játszanak ebben.

Monokuláris mozgás-parallaxis. A másik nagyon erőteljes térjelzés magának a felfevőgépnek a mozgása. A panorámázás és a döntés (a kamera horizontális vagy vertikális elfordítása) jelentősen módosítja a tárgyak elrendezéséről és a közöttük lévő látászólagos távolságokról szerzett benyomásainkat; a kocsizás vagy a daruzás pedig még több információt nyújt. (A teret egyszerűen felnagyító vagy kicsinyítő variózás nem befolyásolja a mozgás-parallaxist.)

7.20. Week-end
7.21. Week-end



A filmnéző a monokuláris mozgás-parallaxist lentről felfelé lejátszódó folyamatként szerkeszti meg. Ezzel mégsem Gibson igazát akarom alátámasztani, nevezetesen hogy a kameramozgás egységes mezőt és folyamatos megfigyelési pontot „jelöl ki”³⁸. A lentről felfelé lejátszódó folyamatok, bármennyire kötelező ér-

7.22. Week-end



vényűek is, következtető és valószínűségeken alapuló tevékenységek; az adatok nemcsak egyféleképpen rendeződhetnek el. Mi sem bizonyítja ezt jobban, mint a tárgyak alakjának és a térszövényeinek ellenőrzését megakadályozó kameramozgás. A valódi térbeli elrendezés kamera teremtette lehetséges többértelműségét a hamis perspektívájú díszletek és a vetített hátterek egészítik ki.

Ezen a ponton egyetérthetünk Donald Weismann kijelentésével, miszerint az ábrázolt tér soha nem lehet teljesen sík. Abban a pillanatban, ahogy egyetlen vonal vagy folt feltűnik, máris rendelkezünk az alak vagy a háttér, a közeli és távoli felület megkülönböztetésére szolgáló jelzésekkel. Ehelyett azonban Weismann a mélység eltérő fajtáit különbözteti meg. Van az egyiptomi művészetből ismert sekély tér, amely alapvető mélységjelzésként az átfedést használja.³⁹ Léteznek különféle kockaterek, mint a japán párhuzamos perspektíva alkalmazásával kialakított változatok, aztán az indiai kockatér és a nyugati vonaltávlat.⁴⁰ Ezeknél különböző jelzéseket építenek be többé-kevésbé következetes rendszerekbe. Léteznek továbbá többértelmű terek, amelyekben a jelzések konfliktusban állnak egymással; El Greco, Cézanne és a kubisták alkotásaiban számtalan példát találunk erre. Ezt a fajta térábrázolást a film is alkalmazhatja: a korai filmek sekély terét illusztrálja a *Szent Johanna* és *A kínai lány*, valamint az uralkodó filmirányzatok számos beállítása; a hollywoodi filmek totálképe-

7.23. A jégmezők lovagja



inek kockatere, amely legtokéletesebb megformálását Welles barokk hatáselemeivel nyerte el; ezenkívül az expresszionista meg a *Rótszakállú*hoz hasonló filmek. Az elemző dolga a beállítás terének megszerkesztését irányító különféle tényezők felfedése.

A mélységábrázolásnak is különböző fokozatai vannak. Példaként nézzük meg Godard *Week-end*jét: hogyan használja a mélységkompozíciót egy vidéki autót különös forgalmi dugójának bemutatásakor. A jelenetet négy, képközi feliratokkal félbeszakított beállításban rendezte el. Minden egyes beállítást bőségesen ellátott mélységjelzésekkel (ld. a 7.20.–7.22. képeken a legjellemzőbb képkivágatokat). Az előtér síkja világosan kivehető, a horizonton a fákat és a mezőt köd borítja (levegőperspektíva), a fák és az autók elfedik egymást, az ismert méretekről alkotott feltételezések megerősítést nyernek, a járművek és az emberek mozgása pedig egyértelmű alak/háttér jelzésekkel szolgál. A színek a tárgyakat melegségükkel (piros autók, ruhák, piros-sárga Shell kamion), intenzitásukkal (az előtér színei élénkebbek) és világosságukkal (egy fehér ló, fehér járművek) közelebb hozzák. Mivel mindezt borongós időben vették fel, nincsenek éles árnyékok; a szórt nappali fény elmosódó árnyakat vet az útra, a lökhárítók és a szélvédők alakját kirajzoló fényfoltokat hoz létre. A felső és döntött kameraállás egy bizonyos szögnél azt érzékelteti, hogy a távolba futó út szélei a képkivágaton kívüli

7.24. Jezabel: Az első beállításban Jezabel csak Pres melléig ...

7.25. ... de egy közelebbi képen már a válláig ér.



térben perspektivikusan találkoznak. Ezekben a beállításokban egyébként a kamera kitartóan balról jobbra kocsizik. Noha ily módon nem hatol be az autók közé, a hosszirányba való mozgással mégis érzékelteti a tárgyak és az alakok viszonylagos távolságát. Vagyis a jelentékeny események ugyan a kép előteré-

ben elhelyezkedő autóútra korlátozódnak, a jelenet számos jelzést ad a síkokról és a tárgyak kiterjedéséről.⁴¹

Most vizsgáljunk meg egy ezzel ellentétes eljárást, a germán lovagok vágójának beállítását a *Jégmezők lovagjában* (7.23. kép). Itt nincs semmilyen árnyékra, színre, perspektívára vagy ködre vonatkozó jelzés, a tér mélysége ezáltal viszonylag csekély. A lovagok éghoz mért viszonylagos (jóllehet bizonytalan) mélységben történő elhelyezésekor az átfedő kontúrokra és az ismert méretekre kell támaszkodnunk. A lovagok felemelkednek és lebuknak, az előtérben vágató alak időnként eltakarja a társát, de ez a beállítás nem túl meggyőzően ábrázolja a lovaglás folyamatát. A férfiak metronómikus mozgása a lovaglás valószínűtlen jelzése. Ezenkívül ha ezt a beállítást az alakok mozgását követő kocsizással vették fel, akkor szükség volna olyan jelzésre, amely alak és háttér viszonylagos összerendezésére utal: változó fényfoltok, a lovagok képkivágaton belüli helyzetének apró változásai, és néhány olyan háttérmotívum, amely változó aspektusaival a mozgás-parallaxist érzékelteti. Ilyen jelzések hiányában a beállítás könnyebben szerkeszthető meg a háttérdíszlet előtt fel-le hintázó két lovag statikus képeként. Szerintem emiatt vált ki a beállítás gyakran nevetést a közönségből.

A vágás tere

A befogadó a beállítások közötti teret az előrevetítések és az emlékezet alapján, az ok-okozati sémák előnyben részesítésével és a megfelelő terület „kognitív térképének” megteremtésével szerkeszti meg. Bármilyen beállítás-sorozatról legyen szó, mindig megkérdezhetjük, mennyire teljes és következetes a tér elrendezése, és többnyire milyen területet részesítenek előnyben. Például a legtöbb hollywoodi jelenetben a vágás bizonyos területeket nem mutat meg (a szobabelsők „negyedik falát”), így ezek a fabula megszerkesztésekor lényegtelenek lesznek. A filmezés és a vágás 180°-os elve biztosítja, hogy a jelenet tengelyének ugyanazon az oldalán elhelyezkedő enyészpontok kitüntetett szerepet kapjanak, s a térbeli jelzések többnyire a vágások során is következetesek maradjanak.

Érdekes módon az alakok elhelyezése gyakran beállításról beállításra feltűnően változik – anélkül, hogy a néző észrevenné (pl. a 7.24.–7.25. képeken). Többnyire az ilyen „csaló” beállítá-

sok csak olyan periferikus részleteket érintenek, amelyek egyébként sohasem kerülnek a figyelem előterébe. Általánosabban ezt a következőképpen fogalmazhatjuk meg: a csaló vágás a tárgyak és a narratív tényezők felismerését előnyben részesítő feltételezések, valamint a „fentről lefelé” haladás sémájának működését illusztrálja. A tárgyak és a térbeli viszonyok nyilvánvaló jelzései gyorsabban beilleszkednek az oksági következtetések és az általános kognitív térkép azon mintázatába, amely pontosítja egy lámpa elhelyezéséről vagy az alakok közötti távolságról alkotott képet. Noël Carroll ezzel kapcsolatban a következőket jegyezte meg: „Az elbeszélés menetében alapvetőbb fontosságú a cselekmény koherens egységének létrehozására irányuló képességünk, mint az illeszkedéssel összekötött térbeli folytonosság.”⁴² Az is valószínűnek tűnik, hogy a vágások során a kameraállásban és az objektív gyújtótávolságában alkalmazott váltások visszamenőleg nagyon megnehezítik két egymás után következő beállítás részletes összevetését. Egyszerűbb következtetességet feltételezni és a kis eltéréseket „zajként” semmibe venni. A *pókstratégia* beállítás/ellenbeállítás jelenetében a hátterek összeegyeztethetlensége elkerülné figyelmünket, ha Draifa állandóan változó csokrai és az ebből eredő többértelműség nem állna a kompozíció középpontjában.

Természetesen más filmek is megsemmisíthetik a nézőnek a tér áttekinthetőségéről, teljességéről és állandóságáról alkotott feltételezéseit. Dovzsenko *Föld* című filmjének egyik jelenetében apa és fia veszekednek. A narráció nem alkalmaz semmilyen kiinduló (a szovjet montázsra jellemző) beállítást. Felváltva látjuk az apát és a fiút, de mindketten nekünk háttal állnak. A kamera 90°-os látószöget vesz fel, tehát kezdetben a két férfi egymáshoz viszonyított helyzete meghatározatlan (7.26.–7.27. képek); a legkülönbébb módon állhatnak egymással szemben. Túl kevés jelzéssel rendelkezünk – nincs nézésirány, nincs átfogó orientációs pont, nincsenek szimmetrikusan ferdített rendszerek. Hirtelen azonban – a néző meglegedésére – kicsit jobbra, illetve balra fordítják a fejüket. A jelzés következetesnek bizonyul: az apa és a fiú valószínűleg egymás mellett áll, nem pedig egymásnak háttal.

A képsorok tere – például a párhuzamos vágások esetében – kiterjedhet nagyobb távolságra is, az ilyenkor szokásos jelzések azonban nem törekednek teljességre. Miért is mutatnának meg minden egyes mérföldet a vágató Klan és az ostrom alatt álló város között az *Amerika hőskorában*? A vásznon feltűnő állandó

7.26. Föld



irány többnyire mégis fontos jelzés. Ha a Klan jobbról lovagol be a képbe, Piedmont-nak valahol „balra” kell lennie azon a bizonyos óriási kognitív térképen. Számos közbeszúrt elem lehet bizonytalan, de a cselekmény kiterjedési tengelyének végpontjai következtetések maradnak.

A szonikus tér

A vizuális tényezőkhöz hasonlóan a hangok is segíthetik a tér szerkesztését. Az „alak” és a „háttér” a hangok vonatkozásában is létezik, például amikor egy éles hang kiválik a mélyebb tónusok zűrzavarából. A legtöbb filmben a beszéd kerül az előtérbe, s a zaj a háttérbe. A hangerő és az akusztikus textúra teremti meg a korai hangosfilmek mérnökei által „hangperspektívának” nevezett jelenséget. Eleinte úgy gondolták, a maximális valóság-hűség érdekében a mikrofont olyan közel kell helyezni a kamerához, amilyen közel csak lehet, így a totálkép alatt meglehetősen távoli hangok hallatszanának.⁴³ Hamarosan kiderült azonban, hogy meggyőzőbb jelzésekkel szolgál, ha a mikrofont még a totálképek esetén is a szereplők közelében helyezik el. A visszhang és a hangerő tekintetében a totálképet követő közelkép csak kis változást jelent – az akusztikai váltás nyilvánvalóan nem olyan

7.27. Föld



drasztikus, mint a vizuális. Az eljárás azért lehet sikeres, mert az ember szenzoros rendszerében a térbeli információ vételénél a hallást megelőzi a látás. A hangfrekvencia, a hangrezgés és a hangszín ugyanis csak megközelítőleg határozza meg a hangforrást; a távolság és a helyzet pontos megállapítása sokkal nehezebb, mint a látás esetében.⁴⁴ A legtöbbször a látásunknak hiszünk, és ha a szemünk „azt mondja”, hogy a totálkép egy távoli alakot ábrázol, akkor ebben az információban jobban bízunk, mint azokban az akusztikus jelzésekben, amelyek azt sugallják, hogy valamivel „közelebb” vagyunk.

Néha azonban a hangperspektíva tesz szert nagyobb jelentőségre, mint például *A nagy álomban*, amikor Marlowe közeledésére a Walgreen irodájából kiszűrődő moraj kitisztul. De még itt sem teljes valóság-hűséggel van dolgunk. Emlékeznünk kell, hogy a hang „térbelisége” a filmen ugyanúgy manipulálható, mint a képé. A hangfelvétel, a keverés és a reprodukció annak érdekében, hogy jelzéseket hozhasson létre, újra átdolgozza az akusztikus jelenségek nyersanyagát. Például egy forgalmas hely egyszerű hangfelvétele kellemetlen hangzavart eredményez. A közönséges érzékelés és felfogás kiválaszt bizonyos szonikus információkat, a maradékot pedig kiszűri. A konvencionális filmhang e munka nagy részét elvégzi helyettünk: a zajokat különböző sávokra veszik fel, s a keverés során a fontos információk jól ki-

vehetőek, míg a környező zajok elhanyagolhatóak lesznek; továbbá a homogén zajokból egyenletesen szűrjük ki a szükséges hangokat. Az újabb törekvés, a sztereo hanghatás is azt példázza, hogyan próbálják a szonikus realizmust sematikus egyértelműséggel vegyíteni. A néző egyszerű feltételezésekre támaszkodik, közvetlen kapcsolatot feltételez az akusztikus egyértelműség, a narratív relevancia és a térbeli koherencia között. Amikor egy filmkészítő megtagadja a redundáns jelzések használatát – ahogyan Godard teszi hírhedt egy-mikrofonos kávéházi jeleneteiben –, akkor a nézőnek figyelmesebben kell kutatnia a narrációhoz tartozó és a térről informáló hangeseemények után.⁴⁵

A képkivágaton kívüli tér

A beállítás, a vágás tere és a szonikus tér a képkivágaton kívüli zónák megszerkesztésének irányításával vehet részt a néző térre vonatkozó hipotézisformáló tevékenységében. Ezek a területek kétfélék lehetnek: *nem diegetikusak* és *diegetikusak*.

A nem diegetikus képkivágaton kívüli tér nem része a fikció világának. Erre a legalapvetőbb, valamennyi kritikus által idézett példa a felvevőgép. A fabula világának szerkesztésekor a „kamera” nem egy valóságos gépre (amely lehet nehéz vagy könnyű, különféle márkájú), hanem elképzelt, képkivágaton kívüli, adott anyagot megjelenítő narrációs tevékenységre utal. A felvevőgép tisztán az adott tér létrehozását segítő mentális konstrukció, séma. Természetesen ez a séma játssza a főszerepet a láthatatlan tekintet elméletében, amely szerint a kamera antropomorf entitás. Emlekeznünk kell azonban arra, hogy a „kamera” nem *teremtője*, hanem *terméke* az elbeszélés térbeli sajátosságainak.⁴⁶ Az átlós vonalakkal és fölfelé keskenyedő emberi formákból álló képnek a következő sémák által irányított hipotézis felel meg: „A kamera alsó gépállásból fényképez.” A folyamatosan változó aspektusok és tárgyak áradatának pedig ez: „A kamera balra kocsizik.” Az animátorok már évtizedek óta tudják, hogy képek akkor is ki-váltják ezeket a feltételezéseket, ha az igazi kamera sohasem került abba helyzetbe. Úgy tűnik, az embereknek semmi másra nincs szükségük a „kamerának” nevezett séma megteremtéséhez, mint néhány feltételezésre arról, hogyan készítik a fotografikus képeket. A fényképezéssel való analógia a fikció világát a lefil-

mezendő eseményre egyszerűsíti, ezért a kritikus feladata, hogy a felvevőgépet mint a térről nyújtott számos jelzés integrálásának leggazdaságosabb módját írja le.

A filmek többségénél a néző a bazini feltételezést követi, miszerint a képkivágat szélein túl a fikciós világ folytatódik: ezek a térségek képezik a képkivágaton kívüli diegetikus teret. Noël Burch a következő felosztást alkalmazta: a négy keretvonalon túli terek, a kamera mögötti terület, a horizonton „túli” térség.⁴⁷ A vágás és a hang nyilvánvalóan hozzájárulnak a képkivágaton kívüli tér megszerkesztéséhez. A második beállítás többnyire megmutat valamit abból, ami az első beállításban képkivágaton kívül volt, míg a diegetikus hang jellegzetes módon akkor is hallható, amikor már a hangforrása nincs a képen.

A diegetikus képkivágaton kívüli tér sémája megegyezik a Burch által kidolgozott „ingadozó” egzisztencia fogalmával.⁴⁸ Erre a konstruktivisták elmélet ad magyarázatot. Pszichológiai szempontból – mivel végtelen számú séma és hipotézis előhívását igényelné – rendkívül fáradtságos lenne minden pillanatban kivétíteni és felidézni a képkivágaton kívüli tér összes részletét. Ezért a néző feltételezi, hogy a narráció során csak bizonyos képen kívüli területek válnak jelentékkennyé, ezért mindenekelőtt olyan jelzésekre figyel, amelyek megerősítik vagy cáfolják ezirányú elgondolását. Így ha a képkivágat jobb oldalán egy kis hely üresen marad, valószínűleg az előző képkivágaton kívüli térben jobbra elhelyezett szereplő fog bekerülni a képbe. A képkivágaton kívüli tér jelentősége változó; a néző feltételezései teszik többé-kevésbé feltűnővé vagy konkrétá. Talán nem kell részleteznem, hogy – amint azt *A pókstratégiában* és a *Földben* láttuk – a képkivágaton kívüli térrel összefüggésben a narráció többértelmű vagy ellentmondásos jelekkel szolgálhat. Ilyen esetekben felül kell vizsgálnunk a térre vonatkozó, sőt esetleg az ok-okozati viszonyokkal és az idővel kapcsolatos feltételezéseinket is.

Ilyen többértelműséggel állunk szemben abban az esetben is, amikor a narráció úgy kezeli a kamerát, mintha az a képkivágaton kívüli diegetikus teret foglalná el. Elragadó példáját találjuk ennek az *Aranylázban*, amikor az amnéziában szenvedő Big Jim a kép elsötétülése pillanatában nekilödul az objektívnek. Az ilyesmi általában nevetést vált ki a nézőből, mivel azt feltételezi, hogy a szereplő rázuhant a kamerának nevezett apparátusra. Nemsokára látni fogjuk, hogyan él ehhez hasonló fogással a *Virradat* egyik

7.28. Virradat



híres beállítása. A narráció bármely pillanatban életre keltheti a felvevőgépet mint entitást a diegetikus és a nem diegetikus képkivágaton kívüli tér részeként is.

A hang különösen alkalmas a képkivágaton kívüli tér érzetének felkeltésére. A legtöbb film gyakran a környező zajokkal utal a bizonytalan, állandóan a képkivágaton kívülre szorult világ léteire. A hang alkalmazásával finom játék alakulhat ki a fabula világa és egy meghatározatlan, „külső hangnak” nevezett pont között, ahonnan a nem diegetikus zene és kommentár származik.⁴⁹ Így például a néző igen fontos különbséget észlel a *Made in USA*-ban alkalmazott hangmontázs (a nem diegetikus és a diegetikus hangok keverése egy többértelműen egyenlő „jelenlétbe”) meg a tévék, rádiók és szereplők hangjának kakofóniája között Fassbinder *Harmadik generáció*jának diegetikus terében.

Mindezeknek a tényezőknek a megadásával milyen elméletet állíthatunk fel a tér narrációs funkcióiról? Minden, amit a nézői tevékenység és a fabula/szűzsé kapcsolatok részeinek tekintünk – a hézagok és a késleltetés; az ismeretek szerepe, az öntudatosság, a közlékenység – a térábrázolást strukturálják. Mielőtt egy teljes filmet részletesen elemeznénk, érdemes talán illusztrációként néhány részletet szemügyre vennünk.

Egyetlen beállítás sem vált önmagában olyan híressé, mint a Városi Nővel megbeszélte találkára induló férj követő kocsizása

7.29. Virradat

7.30. Virradat



a *Virradat*ban. A kontextus, a megfelelő perceptuális tényezők és a narrációs funkciók egyaránt hozzájárulnak a tér által kifejtett erő megteremtéséhez.

A beállítás hatása részben annak köszönhető, hogy szemben áll az előtte néhány perccel beiktatott, másik követő kocsizással.

7.31. Virradat
7.32. Virradat



7.33. Virradat
7.34. Virradat



7.35. Virradat
7.36. Virradat



7.37. Virradat
7.38. Virradat



7.39. Virradat
7.40. Virradat



A Városi Nő kilép a házából, és a falun keresztül a férfi otthonához sétál, hogy elcsalja hazulról. Az indulás pillanatát mutató egynézőpontú perspektívából szerkesztett kompozícióban a párhuzamosok és a bal oldali üres tér a beállításban létrejövő mozgásirány előrevetítésére készítet (7.28. kép). A haladás közben a

felvevőgép balra panorámázik, a nőt mindvégig középpontban tartja, feltárja a képkivágaton kívüli tér további részeit és megerősíti a mélységgel kapcsolatos jelzéseket (7.29. kép). A panorámázás a narratív sémával összefüggésben redundáns: nem a jobb előtérben lévő öregek, hanem a nő a fontos figura. Amikor a panorámázás eléri a tetőpontot (7.30. kép), a felvevőgép a nővel együtt kezd mozogni, kocsizással követi útját (7.31. kép). Elhalad egy ház mellett, amelyhez a monokuláris mozgás-parallaxis a méretekből származóan erőteljes hatásokat rendel. Az emelkedő ösvény, míg felfedi a nő célpontját, további vonalperspektivikus jelzéseket teremt: a család házát (7.32. kép). Azzal, hogy a felvevőgép a nőt hátulról követi, alakjának kevésbé tulajdonít fontosságot, viszont előrevetíti úticélját: a méret és a látószög állandó marad, a legnagyobb tértranszformáció a díszletben megy végbe. A ház elhagyásával kezdődő beállítás előremutat egészen a séta végpontjáig, s ezzel a *Szent Pétervár végnapjai*hoz hasonló enyhe crescendót teremt (88. o.). Itt a hatás azonban kevésbé tűnik öntudatosnak, mint Pudovkin filmjében, mert a beállítás „nem olyan tolakodóan” követi a Városi Nő mozgását.

A férjet követő még híresebbé vált beállításban a perceptuális és a narrációs jelzések meglehetősen eltérőek. A férfi eltávolodik a kamerától (7.33. kép); aztán átmegy egy kis hídon, jobbra fordul és egy domb mögött halad el (7.34.). A felvevőgép adott távolságból követi, balra kocsizik. A férfi feltűnik a domb mögött (7.35.), átmászik egy kerítésen (7.36.). Váratlanul velünk szemben tűnik fel újra (7.37.). A kamera balra kocsizik, a férfi kikerül a látóteréből (7.38.), és fűzfaágakat pásztázva (7.39.) felfedi a mocsárnál várakozó nőt (7.40.).

A képmélység jelzései itt jelentősen eltérnek a korábbi beállításoktól. A vonaltávlatot alig aknázza ki (a híd és a kerítés teremt csak részleges rövidülést a távolban), a totális tér meglehetősen homogén. A levegőperspektíva jelentősebb jelzés lesz: a táj fölött köd szítál, valamint az ismert méretek is segítik a tárgyak kivehetőségét. A kameramozgás rendkívül fontos a fák és a bokrok nagyságának az érzékeltetésében. A leginkább artikulált teret azonban a Városi Nő foglalja el (7.40.) alakjának, a mocsárnak és az égnek a zónáival: a világos látvány oázisát képezi a teljes homály birodalmában.

Itt a cselekmény sem olyan egyenes vonalú, mint a falusi beállításban. A férfi állandó útvonalon halad, de mivel mozgás közben hol eltávolodik, hol közeledik a kamerához, több szemszög-

7.41. Virradat
7.42. Virradat



ből és távolságból látjuk. A kameramozgás sebességének szintén változónak kell lennie – néha lelassít, hogy a képkivágoton belül tarthassa a férfit, olykor pedig gyorsít, például amikor az a kerítésen mászik át. Hány néző venné észre, hogy a felvevőgép „objektíve” egy szinte teljesen egyenes vonal mentén halad? A

7.43. Virradat



térség spirálszerűsége és a férfi kanyargós útvonala szerpentin-szerű mozgás érzetét kelti. Természetesen a tény, hogy a felvevőgép nem követi a férfi lépéseit, hanem saját útját járja (7.38.), arra készteti a nézőt, hogy a mobilis keretezést önálló narrációs tevékenységként olvassa; ezt támasztja alá, hogy amikor a Városi Nőhöz érkezünk (7.39.), a férfit teljesen elveszítjük látóterünkéből (7.40.). A kameramozgásra egyfajta kognitív következtelenség is jellemző, s ez talán valamennyire hozzájárul a kiváltott hatáshoz. Önállóságra tesz szert, amikor eltávolodik a férfitől, de amint a férfi közeledik felé, nem látjuk jelét annak, hogy észrevenné a kamera jelenlétét. Kísértésbe eshetünk, hogy a felelővőgépet régi ismerősünkkel, a láthatatlan megfigyelővel azonosítsuk. Ekkor azonban rögtön balra mozdul, és elsöpri az utunkból a fűzfákat (7.39). Vagyis a láthatatlan megfigyelő mozgásával fizikai nyomokat hagy. Ez a fajta kameramozgás – eltérően a Városi Nőt követő beállítástól – még a logikai következtelenségek árán is növeli a narráció öntudatosságát.

A kameramozgás azzal, hogy lerövidíti az utat, átvág a fűzfáson és előre jelzi a férfi úticélját (sokkal nyíltabban, mint ahogyan korábban a Városi Nő célpontját megmutatta), közlékenységét is fokozza. Többé már nem kell egyik szereplő ismereteire sem szorítkoznunk; a hősök találkozása előtt a helyzet szinte valamennyi tényezőjével szembesülünk. Valójában tudásunk sokkal

7.44. A nagy álom

7.45. A nagy álom

inkább térbeli, mint okozati. A férj balra lép ki a képből, ezáltal térbeli hézag keletkezik: hová ment? A választ akkor kapjuk meg, amikor a felvevőgép a nőt mutatja, miközben a képkivágat bal oldalát üresen hagyja (7.40.). A nő ekkor jobbra néz, s mivel a képen az egyensúly felborult, és a férfit a képből átlósan jobbra láttuk távozni, feltételezhetjük, hogy a kamera tőlünk balra kört ír le. A nő elindul, kissé balra néz (7.41.), eldobja a virágját, s a férfi érkezéséhez készülődik (7.42.). A férfi csak akkor lép a képbe, amikor a nő már teljesen balra néz, s így végre helyreáll az egyensúly (7.43.). A nő hozzálép, átölelik egymást. Az eltolt középpontú képszerkesztés és az az előfeltevés, miszerint a férfi „valahol balra, a kamera mögött volt”, szilárd feltételezést vált ki a beállítás terének változásával kapcsolatban – s ez természetesen egyúttal a cselekmény sémájának kibontását is támogatja (a férj találkára megy a szeretőjéhez). A beállítás tetőpontja egyszerre térbeli és okozati.

A *Virradatban* maradéktalanul megvalósul a narráció irányító képessége. A klasszikus film az elbeszélői mindentudást általában „mindenütt jelenvalóság”-ként fordítja le.⁵⁰ Vagyis a narráció szabadon tudatja velünk, hogy képes bárhová elvinni minket. A „mindenütt jelenvalóságot” többnyire Murnau filmjénél szerényebb mértékben alkalmazzák: nagyobb redundanciával és kevesebb hangsúlyos hézaggal. A legegységelműbben úgy határolhatják be a teret, ha kijelölik a hősök ismereteinek a korlátait. A *Hát-só ablakban* – mindössze két szekvencia kivételével – az általunk látott külső tereket az igazolja, hogy Jeff lakásából is csak annyi látható. A hős térben elfoglalt helyére vonatkozó szigorú megszorítás azonban újfajta hézagokat teremthet. Gondoljunk a *Sötét átjáró* című filmre. Az első néhány jelenetet a főhős nézőpontjából látjuk (szubjektív kamera, „rejtett” vágások, a többi szereplő kamerához címzett megnyilvánulása stb.). Az eljárás ahelyett, hogy a nézőt az azonosítás képességével ruházná fel, valójában eltitkol előle egy rendkívül fontos információt: magát a főhőst. Miután plasztikai műtéten esik át (és megkapja Humphrey Bogart arcát), a film a megszokott konvencionális stílust alkalmazza.

A „megszokott” stílus a szubjektív nézőpont és a térábrázolás szabályainak kialakításához képlékenyebb útmutatással szolgál. Ezeket az alapelveket Edward Branigan elismerésre méltó részletességgel tanulmányozta; én most csak azzal egészíteném ki, hogy az általa megkülönböztetett strukturális jellemzők többé-ke-



vésbé a hipotézisalkotás meghatározó jelzéseként működnek. Például az optikai nézőpontbeállításoknál Branigan hat elemet különít el: pont a térben, képkivágaton kívüli pillantás, átmenet, a kezdőpont elhelyezett kameraállás, tárgy és szereplő. A *Hát-só ablakban* Jeff (pont) kinéz (pillantás); vágás után (átmenet)

7.46. A nagy álom
7.47. A nagy álom



7.48. A nagy álom
7.49. A nagy álom



távoli látványa (az „ő” helyzete) tárul fel annak (tárgy), amit ő (szereplő) lát. Ezek a tényezők külön-külön jelzésként működnek, együttesen pedig lehetővé teszik a néző számára, hogy határozott következtetést vonjon le a szereplői szubjektivitásról.⁵¹ William Simon még egy jelzésre, a megelőző beállítást szubjek-

tív látványként feltüntető hős erőteljes reakciójára is rámutat.⁵² Bizonyos jelzések pedig határozottabbak a többinél: a nézőpon-
ton alapuló szerkezetben a kamera szemszögének változtatása fontosabb, mint a távolság módosítása.

Az uralkodó elbeszélésmódok térkezelése képlékeny, mivel a

7.50. Szent Pétervár végnapjai
7.51. Szent Pétervár végnapjai



narratív kontextus behatárolhatja a mindenütt jelenvalóság irányába való elmozdulásokat. *A nagy álomban* Marlowe csak azért találkozik Harry Jones-szal, hogy rádöbbenjen, Canino előbb ért oda. Itt az egyértelmű jelzések megteremtése érdekében a klasszikus narráció nem ragaszkodik szigorúan az optikai szub-

7.52. Szent Pétervár végnapjai
7.53. Szent Pétervár végnapjai



jektivitáshoz, de még így is a szűkre szabott határokon belül marad.

Marlowe miután a Walgreen irodájából kiszűrődő morajt meghallja (7.44. kép), belép az előszobába. A hangok kitisztulnak, az induló beállítás az irattartó szekrény mögött álló, jobbra néző

7.54. Szent Pétervár végnapjai
7.55. Szent Pétervár végnapjai



férfit mutatja, míg Canino a szomszéd szobában Jones-t faggatja (7.45.). Vágás után a két férfit az iroda ajtajából látjuk (7.46.). Nos, ez nem lehet Marlowe optikai nézőpontja, hiszen a látószög nyilvánvalóan eltér az ő enyészpontjától. A beállítás nem azt mutatja, amit lát, hanem amit megpróbál látni; a résre tárt ajtó hang-

súlyozza azokat az akadályokat, amelyek az ő szemszögéből a látvány útjában állnak. Amikor Jones Marlowe nevét említi, vágás után a férfi reakcióját látjuk (7.47.): a képkivágaton kívüli dialógus alatt érdeklődő arccal néz maga elé. Aztán még figyelmesebben hallgatózik. Ez mentesíti a narrációt a Marlowe által látottak ábrázolása alól. Vágás után újra Jones-t és Caninót látjuk, de most már az iroda belsejéből (7.48.), majd egy ellenkép következik (7.49.). Ezek a beállítások nem származhatnak Marlowe nézőpontjából, inkább annak a vizuális járuléka, amit *hall*. A narráció ezáltal Marlowe tudására szorítkozik, de a tér rendszere e kényszert nagyvonalúan interpretálja, amikor a főhős mozgásképtelensége nem engedi a felvevőgépet gúzsba kötni. Ez a taktika kevésbé öntudatos, mint a kamera útjának megrövidítése a fűzfákon keresztül a *Virradat*ban, mivel óriási a cselekmény és a tér részeinek redundanciája, s a vágás kevésbé függetlenedik a szereplőtől. Ha a narráció Canino mérget tartalmazó, sorsdöntő üvegével az előtérben vágóképet illesztett volna Jones és Canino felső beállítású ábrázolásába, a nézők és a szereplők tudása ugyanúgy nem felelt volna meg egymásnak, mint ahogy azt a *Virradat* elemzett beállításában láttuk. A váltás azonban – a dialógus megvilágítása és hangsúlyozása érdekében – a legkonvencionálisabb sémákat használja, s emiatt csak igen alacsony szabadságfokon valósul meg (a kiinduló beállítástól a félközelképig beállítás/ellenbeállításra keresztül jut el). Itt azzal a tompított, szerény mindentudással állunk szemben, amelyet az 5. fejezetben a bűnügyi filmmel kapcsolatban már megvizsgáltunk.

A kevésbé realiztikus narráció még olyan áron is hangsúlyozhatja a térbeli mindenütt jelenvalóságot, hogy hamis vagy többértelmű jelzésekkel szolgál. A *Szent Pétervár végnapjaiban* egy munkás és egy paraszt lép elő, hogy a kormány seregét rábírja a forradalomhoz való csatlakozásra. A hadsereget és a két bolsevikot soha nem látni ugyanabban a beállításban, az utóbbiakat pedig valójában mindig egy absztrakt, nem létező térben ábrázolják (7.50.). Az egyik tábornok (7.51.) kiadja a századnak a parancsot: tüzeljenek a két férfira. A nézésirányok és a fegyverek iránya (7.52.) azt sejteti, hogy a század a bal, a két célba vett férfi a jobb oldalon áll, a tábornok pedig valahol középen (a bolsevikokéhoz hasonló leegyszerűsített térben). A tábornok felkiált: „Tűz!”. Hirtelen a tábornokról látunk egy rövid beállítást, amint *jobbra* néz (7.53.), aztán a *balra* tüzelő fegyverek kerülnek a képre (7.54.). Ez a beállításpár összeczavarja a jelenetről formált

kognitív térképünket. A tábornok hátrazuhanását a fej közelképe kíséri (7.55.). A fegyverek most az előző pozícióba kerülnek, jobbra tüzelnek. A tábornok felbukik, nyilvánvalóan eltalálták. A cselekmény képzeletbeli tengelyének keresztezése a 7.52.–7.54. képeken egy pillanatra kétségessé teszi, kire is lőnek a katonák valójában; a tábornokot ábrázoló váltakozó beállítások meg a különféle szögekből mutatott fegyverek azt a feltételezést sugallják, hogy ő maga a célpont. Alátámasztja mindezt az a kép, amelyen összeesik, hiszen a másik beállítás a sértetlen munkásokat mutatja. A tér nem redundáns, nyíltan öntudatos manipulációja a *Föld* előbb említett részletét idézi.

Mindezek a példák összefüggnek az előző fejezetekben gyakran szóba hozott állítással. Az elbeszélő filmben a szűzséközpontú sémák többnyire megszabják a stilisztikai sémákat. A három dimenziós, felismerhető tárgyakkal ellátott kinematografikus tér többnyire alárendelődik a narrációs céloknak. A *Virradat* beállításai úgy működnek, hogy az épp elérhető stilisztikai hipotéziseket megfeleltessék a makrostrukturális szűzséhipotéziseknek – a díszlet megformálásának, a feszültség felkeltésének és a fabulalánc folytatásának. A *nagy álomból* való jelenet nyilvánvalóan arra készíti bennünket, hogy a térről kapott információkat beillesztjük a szűzsé nagyobb információközlő hálózatába. Még a *Föld* és a *Szent Pétervár végnapjainak* szűkülő terei is ilyen célokat szolgálnak. Amikor ezekhez hasonló deviáns térbeli vonásokkal szembesülünk, újra a cselekményre alapozott sémákhoz folyamodunk (pl. a katonák a feljebbvalójuk ellen fordulnak), és ezeket vetjük össze a jelzésekkel. A film stilisztikai eredetisége így hát gyakran olyan új eszközök felkutatásából áll, amelyeket a néző a tágabb szűzsésémákhoz vagy hipotézisekhez illeszt hozzá. Ezáltal a *Földben* a kamerának hátat fordító alakok kompozíciói feltűnően fejezik ki az „izzó ellentét” sztereotípiáját, míg a hagyományos nézés- és tárgyirányok megsértése a *Szent Pétervár végnapjaiban* pontosan közvetíti a csapataival képletesen körülvevő vezető gondolatát. Ugyanezek a példák azonban azt is illusztrálják, hogy bármennyire funkcionális a film stílusa, erőteljesen befolyásolja a tér és az elbeszélés megszerkesztését. E folyamatot most egy igen figyelemre méltó példával fogom illusztrálni.

A *Fényes szelek* tere

Jancsó Miklós filmjei – még ha az elemzésnek kifejezetten ellenállnak is – leírásra ösztönöznek. Minden Jancsó alkotásáról író kritikus kísértésbe esik, hogy beállításokat számolgasson, ábrát készítsen a felvevőgép forgásairól, vagy megpróbálja rendszerezni a jelenetek által kiváltott megragadó, megvilágosító vagy nyugtalanító érzéseket. Egyetlen olyan kísérletről sincs azonban tudomásom, amely Jancsó stílusának működését tárná fel, különös tekintettel a narrációra. Mivel az ő alkotásai szoros összefüggésben állnak a filmtér megszerkesztésével, *Fényes szelek* (1969) című filmjével fogom illusztrálni a térszerkesztés alapelveinek elemzését.

A történet cselekményének szintjén a *Fényes szelek* egyike Jancsó legérthetőbb filmjeinek. A második világháború után fiatalokból álló csoport megszáll egy papneveldét, hogy népi kolégiummá alakítsa át. László – higgadt, idealista fiú – meggyőzéssel, érvekkel, barátkozással igyekszik megnyerni eszméiknek a papokat és a diákokat. Miután próbálkozása hatástalannak bizonyul, a csoport szavazással megfosztja vezetői tisztétől, s két lányt, Jutkát és Terézt jelöli ki a helyére. Jutka vandalizmushoz és gyűlölködéshez vezető terrorszerű kampányba kezd. Pártfunkcionáriusok lépnek közbe, és elrendelik a lány megbüntetését. A lány bűnbánat nélkül hagyja ott őket, és egy kisebb közösséget alapít; de a film végén a csoportot a többiek körgyűrűjükkal újra soraikba zárják. Az eseményeket nyomon követő rendőrtiszt kényszeredetten jegyzi meg, hogy a lányból egy nap még miniszter lehet. A szűzsé a cselekményt néhány helyszínre sűríti – a papnevelde, a folyópart és a környező mezők terére –, a dramatikai időtartamot pedig két napra korlátozza, amelyből az elsőre sűrűsödik szinte az összes esemény.

A meglehetősen egyszerű fabula megértését legjobb, ha a film stílusának a témáival kezdjük. Durván fogalmazva a *Fényes szelek* a megszokottól eltérően előre megjósolható és a megszokottól eltérően előre megjósolhatatlan stilisztikai vonások közötti feszültséget aknázza ki.



7.56. A jelenet azzal kezdődik, hogy Jutka nekünk háttal áll és a folyó túloldalára néz.



7.57. Amint elindul jobbra, a folyóban meglátjuk egy dzsip tükörképét.



7.58. Megfordul és a folyó széléhez sétál...



7.59. ...miközben egy fiú belép a képbe jobbról.



7.60. A lány arra kéri, siessen. A kamera kocszízással követi, amint jobbra mennek az úthoz; Jutka jobb oldalon elhagyja a képet.



7.61. Más fiatalok is megjelennek a képen jobbról; kívülről...



7.62. ...elfutnak az úton, amint a kamera eltávolodik.



7.63. A fiúk elrejtőznek...



7.64. ...és amikor a terepjáró elhalad mellettük, kifutnak mögé.



7.68. László feltűnik a kép jobb oldali előterében...



7.65. A rendőrtiszt kiszáll és elküldi a terepjárót.



7.69. ...és odamegy a rendőrhöz, miközben a kamera ráközelít és jobbra kocsizik.



7.66. Mögötte a fiúk láncot képeznek, hogy elállják az utat...



7.70. Jutka belép az előtérből, a tiszt mindkettőjükkel veszekedni kezd.



7.67. ...és foragnak, hogy a következő terepjáró se tudjon elmenni.



7.71. Több diák is a képbe kerül jobb szélről...



7.72. ...a tiszt körbejár, és az embereivel elrakatja fegyvereiket.



7.76. A kamera a rendőrtisztre közelít, amint odasétál Lászlóhoz...



7.73. A kép megtelik diákokkal, a kamera hátrazoomolással felfedi a körben álló rendőrséget.



7.77. ...szolidáris gesztusként ő is lefekszik, csatlakozik a diákokhoz.



7.74. A diákok fenyegetően összefonják kezüket...



7.78. Felkel, és miközben a kamera panorámázva hátrafelé zoomol...



7.75. ...asztán ledőlnek a földre, miközben egy spanyol polgárháborús dalt énekelnek.



7.79. ...balra sétál és parancsot ad a rendőreinek, hogy távolítsák el a diákokat.



7.80. A kamera panorámázással és dőléssel követi az egyik tisztet, amint előrelép és felhúzza egy fiút...



7.81. ...de mivel nem sikerül, balra fut, hogy egy másikkal próbálkozzon.



7.82. Hirtelen a diákok megragadják a rendőrt...



7.83. ...a folyópartra vonszolják...



7.84. ...és beledobják a vízbe.



7.85. A többi diák is belép jobbról a képbe; rendőröket cipelnek...



7.86. ...akiket aztán a vízbe dobnak.



7.87. Panorámázás és balra kocsizás; a többi fiatal vetkőzni kezd és a folyóba ugrik.



7.88. Miközben a kamera folytatja a balra megkezdett mozdulatot, a rendőrtiszt a képbe hátrál...



7.89. ...és balra halad feltett karokkal, mintha fegyverrel állna szemben.



7.90. László idővel feltűnik a kép jobb oldalán.



7.91. A kamera a zsilip sarkáig követi őket kocszással...



7.92. ...meglátjuk, hogy Lászlónál nincs fegyver.



7.93. A kamera balra ívet ír le, amint László elveszi a tiszt pisztolyát.



7.94. László körbemegy, hogy szembekerüljön a tiszttel...



7.95. ...aki a háttérbe fut, felkapja a fürdőzők ruháját...



7.96. ...és beledobja a vízbe.



7.97. László kéri, hadd nézze meg a fegyvert.



7.98. A kamera ülő alakjukra közelít, László a pisztolyt nézegeti.



7.99. Amikor László megjegyzi, hogy a fegyver nincs megtöltve, a rendőr elnéz jobbra. Vége a beállításnak.

Közismert tény, hogy Jancsó nagyon hosszú beállításokkal dolgozik – itt harmincegy beállítás jut nyolcvankét percnyi vetítési időre. A legtöbb jelenet egyetlen beállításból áll. A szereplők megjelennek a helyszínen, kapcsolatba lépnek egymással, majd a cselekmény valamilyen módon lezárul. Vágás után egy új térben, későbbi időpontban vagyunk. Mivel a hosszú beállítás stilisztikai (beállítás) és szűzségységet (jelenet) hoz létre, szokatlanul szoros kapcsolat szövődik az elbeszélés megértése és a tér-érzékelés között. Amennyiben a klasszikus film a teret a cselekmény elindítása előtt teremti meg, úgy Jancsó filmjei szinkronba hozzák a cselekmény ábrázolását a tér feltárásával. E művében a késleltetés a szűzsé és a stilisztikai minta tekintetében egyaránt megvalósul. A legtöbb beállítás egy részletről indul – arc, a díszlet egy darabja –, így az előrehaladó cselekmény fokozatosan tárja fel a jelenet helyszínét. Ha a beállítás/jelenet végén a szereplők egyszerűen elhagyják a helyszínt, a kamera még elidőzik az üres térségen, mintegy hangsúlyozva: a hely lehetőségeit ki-merítették, új jelenet fog kezdődni. Más esetekben a kamera az egyik magányos szereplő arcát hozza közelibe: megmutatja a történetekhez való viszonyát, s egyúttal jelzi a beállítás és a jelenet végét. Mindezek a térkezelésre vonatkozó taktikák egyfelől általános, másfelől erős stilisztikai elvárásokat teremtenek.

A kisebb részletekben azonban Jancsó térszerkesztése a nézői feltételezések ellenében dolgozik. Bár a hosszú beállítás erőteljes stilisztikai elvárásokat hív elő, teljesen kiszámíthatatlan marad, mi fog következni a következő pillanatban. Mindezt a negyedik beállítás összegzése illusztrálja, ezért a következő néhány oldalon állóképekben és címszavakban ezt követem nyomon, s bizonyos pontjait összehasonlítom a film korábbi pillanataival.

Az elbeszélés nagy része felvillan ebben a négy perc tíz másodperces beállításban. Több szereplővel megismerkedünk, és előrevetül a későbbi konfrontáció is. Graham Petrie a következőképpen foglalja össze az itt felvetett fő kérdéseket: „a taktika szintjén ingadozás az összecsapás és a barátkozás között; személyes szinten a lojalitás és a megosztott elkötelezettség kérdése; annak az érzékeltetése, hogy ezeknek a fiataloknak a politika olyan játék, amelynek a mélyebb és sötétebb oldalait még nem képesek érzékelni”⁵³. Az efféle általános kijelentések azonban nem veszik figyelembe a film térbeli stílusát. Ugyanezt az információt kaphatnánk egy hagyományosan megrendezett és vágott filmtől is. Jancsó beállítása úgy teremti meg a kibontakozódó

elbeszélői helyzetet, hogy a nézőt a keretek kialakításának folyamatával és a tisztán térre vonatkozó feltételezések ellenőrzésével foglalja le.

A negyedik beállítás folyamatos változásban lévő teret ábrázol. Az alakok állandóan több irányba mozognak és mindenféle szemszögből láthatók. A képkivágat akkor is mozgásban marad, amikor a szereplők megállnak: a kamera panorámázik, daruzik, kocszik vagy variózik. Az alakok és a felvevőgép interakciója mindvégig változó: amikor a kamera egyenes vonal mentén kocszik, a hősök forgolódnak vagy köröket írnak le (7.70.–7.73.); amikor a szereplők mennek egyenesen, a kamera – hogy mindig újabb aspektusból láthassuk őket – ívben halad mellettük (7.90.–7.94.). Ha a hosszú beállítás a térre vonatkozó feltételezéseink korlátozásában tölt be fontos szerepet (nem változik a tér egyazon jeleneten belül), akkor az alakok és a kamera mozgása ez ellen dolgozik: olyan állandó térbeli változást jelenít meg, amelynek sem pályagörbéje, sem ingadozása nem számítható ki előre.

Az állandó kameramozgást és az optikai változásokat többnyire az alakok folyamatos mozgása indokolja. A felvevőgép csak ritkán mozog a szereplőktől függetlenül. A térre vonatkozó feltételezéseink kialakítását két kulcsfontosságú tényező segíti. Az egyik a meglehetősen sok szereplő jelenléte. Ebben a forradalmi tevékenységet leíró szüzsé/fabula követelmények egy csoportja egybeesik a stilisztikai eljárásokkal. Jancsó életművét döntően befolyásoló filmművészként Antonionit szokta említeni; *Az egy szerelem krónikája* című filmben módszerének előképe fel is lelhető: a kamera egy ideig követi a szereplőt, aztán másik után ered, aki utunkat keresztezve került a képbe. Jutka jobbra sétál, egy fiú pedig bejön a képbe (7.58.–7.59.); a kamera kocszással követi mindkettőjüket, de Jutka jobbra kilép a képkivágatból, így a fiú útját követjük. Máskor a katonái felé tartó parancsnokot figyeljük, ám akkor a kamera az előtérben meglát egy rendőrt és elidőzik nála. Az eljárás lehetőségeit a szélesvásznú forma még inkább felerősíti. Az elrendezés tágassága többszörözi azoknak a lehetséges pályagörbéknek a számát, amelyek keresztezhetik és újrarendezhetik a szereplők és a képkivágat mozgását.

A képkivágat és az alakok előre ki nem számítható mozgását a narráció azzal a törekvéssel is fokozhatja, hogy elkerüli a beállítás abszolút nyugvópontjait. A szereplők ritkán állapodnak meg egy helyben; a kamera akkor is a legtöbbet mozgó alakot választja ki (7.75.–7.78.), amikor a társaság megáll énekelni. To-

vábbá amikor a szereplők beszéd közben egymást kerülgetik, a kifejezés stílusa megnehezíti az arra vonatkozó találgatást, melyikük fog megállni. Jancsó szerint a legtöbb rendező a hosszú beállítást statikus „magokból” és az azokat összekötő mobilis „passzázsokból” komponálja.⁵⁴ A *Fényes szelek*ben azonban nem tudjuk a beállításokat feltördelni a történet átmeneti mozgásokkal összekapcsolt cselekményének kiindulópontjaira. Ez az egyik forrása annak a bűverőnek, amelyről kezdetben beszéltem: mivel a térbeli transzformáció minden egyes pillanata potenciálisan jelentőssé válik, a beállításoknak nincs töltőanyaga.

A képkivágat mozgékonyasága – bármivel érik is el, kamera-mozgással vagy variózással – tagadhatatlanul játékot teremt a képkivágaton belüli és kívüli tér között. Ez különösen igaz a *Fényes szelek*re, ahol a jelenet kezdete nem mutat teljes képet a helyszínről. A legtöbb beállítás egy részletből indul ki, és csak fokozatosan tárja fel a tér egészét. Az eljárás nem volna szükségyszerűen félrevezető, ha a narráció nem használná ki állandóan a váratlan be- és kilépéseket. A negyedik beállítás első részében a fiú lehívja társait a hegyoldalról (7.61. kép). Később az autó balra elhajt (7.65.), de csak azért, hogy alkalomadtán kiderüljön: leparkolt a képkivágaton kívül (7.82.). László az előtérbe ugrik (7.68.), a diákok fokozatosan bekerítik a rendőrtisztet (7.72.), és fölöttébb mehökkentő módon a tiszt lassan hátrálni kezd a képtér belsejébe, nyilván egy képkivágaton kívüli fenyegetés hatására (7.88.). Ebben a pillanatban nem tudjuk, hogy Lászlónál van-e fegyver, mert a képkivágat alsó vonala eltitkolja ezt az információt (7.90.–7.92.). A kifejezés stílusa mindvégig él a képkivágatba való belépés és kilépés szabadságával, és legalább egy beállítás mindig szolgál azzal a meglepetéssel, hogy egy alak kisétál a vászonnál a jobb oldalon, majd újra belép a képbe balról – megkerülve a kamerát.⁵⁵

A képkivágatba való belépés és kilépés szinte tökéletes kiszámíthatatlansága a szereplők számának növekedésével párosítva váratlan dialógusváltásokat teremt. A legjobb példát erre a negyedik beállításban találjuk, amikor László a funkcionárushoz fordul (7.69.), ez utóbbi pedig Jutkanak tesz fel kérdést, abban a pillanatban, amikor a lány belép a képbe (7.70.). Ennél is kiélezettebb egy későbbi jelenet, amelyben a diákok a pappal vitatkoznak. A beállítás elején László balra sétál a pap felé (7.100.), és amint a párbeszéd elkezdődik, megfordul (7.101.). Hirtelen egy másik fiú kerül balról a képbe (7.102.), és faggatni

7.100.
7.101.
7.102.
7.103.



7.104.
7.105.
7.106.
7.107.



7.108.



kezdi a papot (7.103.), a pap pedig válaszol neki (7.104.). Ebben a pillanatban (7.105.) vagy a szélső jobb fiútól érkező válasz, vagy a háttérben álló szemüveges fiútól. Azt azonban nem várhatjuk, hogy Jutka lépjen be a képbe (7.106.), épp abban a pillanatban, amikor vitára hívja a többieket (7.107.). A szereplők elrendezése jól illusztrálja, hogyan lehet a mélységet vonalperspektíva nélkül érzékeltetni: az átfedés jelzései, az ismert méretek, az önárnyék és a levegőtávlat a mélységbe nyúló alakok szalagszerű vonalát hozza létre. A 7.105. kép tere azonban annyira zsúfoltnak tűnik (részben a teleobjektív használatának köszönhetően), hogy más már valószínűleg oda sem férne – hacsak a beállítás Jutka révén nem teremt egy újabb síkot. A *Fényes szelek*ben a „szegélyléc” technikája veszi át a hagyományos beállítás/ellenbeállítás helyét: a szereplők belépnek a képbe, és addig forgolódnak, amíg a megszokott stilisztikai sémára jellemző ferde vagy profil aspektusokat meg nem teremtik. De a kamera és az alakok állandó mozgása, valamint a képbe való váratlan belépések megfosztanak bennünket a beállítás/ellenbeállítás sémáját ismétlésekkel biztosító kognitív térképzés lehetőségétől.

A szereplők párbeszédváltások közepén történő képbe lépései annyira gyakoriak, hogy bizonyos jelenetekben a narráció már építhet a néző ezzel kapcsolatos elvárásaira. Amikor László szembeszáll a Jutkát és Terézt eltávolítani próbáló pártvezetőkkel, a narráció a szereplőket a megszokott módon, oda-vissza körözteti, miközben premier plánban beszélnek egymáshoz (7.108.). A háttérben azonban számos szereplő járkal, sőt mintha szólni akarnának, meg is állnak, de erre soha nem kerül sor (7.109.). E stilisztikai eszköz a film sajátos normájává válik, ezért a narráció feltételezheti, hogy egy idő után hozzá fogunk szokni – s csak majd ezután lehet magát a szabályt megsérteni, a folyamatos kiszámíthatatlanság nevében.

A hangsáv elronthatja a játékot, ezért a narráció általában el-

7.109.



kerüli az események képkivágaton kívüli zajjal történő jelzését. Amikor a negyedik beállításban a rendőrtiszt hirtelen behátrál a képbe (7.88.), semmilyen külső hang nem jelzi számunkra előre az érkezését. Amikor az autó elhajt (7.65.), a motorzaj gyorsan és véglegesen elhal; semmi nem utal arra, hogy olyan közel lás-suk leparkolni, ahol a rendőrtiszt kiszállt belőle (7.82.). A képkivágaton kívüli zaj csak közvetlenül megjelenése előtt jelzi a szereplő érkezését, ez történik például akkor, amikor a 7.61. és a 7.62. képek között hallani lehet, hogy a fiúk rohannak lefelé a hegyről. Egy későbbi beállításban a menetelő diákok csapatát csak körülbelül egy másodperccel a képbe kerülésük előtt hallani, vagyis nem a valóságnak megfelelően jóval korábban. Renoir *A játékszabály* című filmjétől eltérően – a különféle módon „jelen lévő” képkivágaton kívüli zene és zaj itt a képkivágaton túli világra emlékeztet bennünket – Jancsó narrációja visszatartja a képkivágaton kívüli események hallható jelzéseit. A külső zaj alkalmazásának legkirívóbb esetében is képes többértelműséget teremteni. A papnevelde belső udvarán László összegyűjt egy csapat népitáncost, hogy szórakoztassák a fiatal papokat. A kamera elindul balra Lászlóval, elhalad a középpontban felállított emelvény mellett, egészen a táncosok csoportjáig. Amikor táncolni kezdenek, hirtelen megszólal a zene. A hangot mindaddig tekinthetnénk nem diegetikusnak, amíg a kamera le nem ír jobbra egy ívet Lászlóval, hogy felfedje, amit a balra induló kamera-mozgás eltitkolt: az emelvényen sorakozó zenészek együttesét. A képkivágaton kívüli hirtelen felhangzó zene csak azt hangsúlyozza, hogyan jelezhetette volna a narráció már sokkal korábban szonikusan vagy vizuálisan a zenészek jelenlétét.

A képkivágat és az alakok mozgatása szintén erős mélységérzetet kelthet, és a film gyakran él is ezzel a lehetőséggel. A tömegek „kiugranak”, amikor a kamera ívet rajzol az alakok körül, vagy amikor a szereplők egymás körül köröznek. A színek is a

7.110.
7.111.
7.112.



mélységjelzés szerepét töltik be: a negyedik beállításban a sápadt ég és víz a háttérbe tolódnak, míg Jutka lángvörös haja (7.56.–7.60.) és László élénkpiros inge (a 7.68. képtől kezdve) kiemelik a szereplőket. Ugyanitt a folyó és az út éles átlói, valamint a „megácsolt világ” perspektivikus jelzésekkel válnak. Helytelen lenne azonban azt hinnünk, hogy a narráció nem látja el a scenografikus mélységet a síkszerűség irányába mutató tényezőkkel. Jancsó saját bevallása szerint azért dolgozik széles vásznon, mert így minimálisra csökken a közeli és a távoli síkok közötti távolság.⁵⁶ (Jancsó valószínűleg a sok anamorf lencse közül a hosszú gyújtótávolságúakra gondol.) A színhatások ellentétezését – azon

ritka pillanatok egyikét, amikor a szereplők és a kamera abba-hagyják a mozgást – figyelhetjük meg László és a zsidó diák kápolna előtti jelenetében. Beszélgetésük közben a pusztasíkszerűségnek tűnő felület, amint apácaarcok fordulnak feléjük, egyik a másik után (7.110.–7.111.), hirtelen relíeffé változik. Hogy a kép még meggyőzőbb legyen, a kamera egyszerre halad előre kocsiszással és variózással. Ugyanez a folyamat játszódik le a 7.75.–7.78. képeken. Az ilyen mozgások plasztikusan „megnyújtott” teret hoznak létre: a nagy fókuszú objektívvel elért síkszerűség ellentétbe kerül a monokuláris mozgás-parallaxis nagyságot érzékeltető hatásával.

Összességében a *Fényes szelek* a mozgással és más jelzésekkel kialakított scenografikus mélységet pusztán grafikai térre emlékeztető absztrakt keretbe zárja. A film főcíme két homályos, felismerhetetlen kompozíciójú beállítás között jelenik meg. Az első változat újra megjelenik a harmadik beállításban (7.112.), s körülbelül huszonkét másodpercig tart. Úgy fél másodperces elcsúszás után a negyedik beállítás elejét látjuk ismét (7.56.). Ekkor a harmadik beállítás egyik erősen felnagyított részletének véljük. A narráció arra késztet minket, hogy kihámozzuk a harmadik beállítás jelentését, rávetítsünk adott térbeli konfigurációkat, és aztán azt is lehetővé teszi, hogy a negyedik beállítás denotatív pontosítása után (igen heterogén) feltételezéseinket ellenőrizzük. A film más pontjain a beállítás a tisztán grafikai tér szétrobbantásával végződik, például a *Carmagnole* „pattintsd-az-ostort” a képkivágaton átvonuló, fel-le mozgó, homályos arcokkal befejeződő jelenetében. A film végén Jutka szinte teljesen ugyanolyan pozíciót vesz fel, mint amilyet a negyedik beállításban. Vágás után megismétlődik a második homályos látvány, de ez most majdnem két percig tart. Azonkívül, hogy időt ad a film eseményeinek újragondolásához, az utolsó kép visszavisz bennünket a pusztán grafikai ábrázolás birodalmába, és ugyanúgy váltakoznak benne a mély és a sekély terek, mint ahogyan azt eddig a film stilisztikai szövetében megfigyelhettük.

Ebben a fejezetben arról volt szó, hogy a beállítás folyamatos jelzései miképpen vésődnek be nagyon gyakran a vizuális kompozícióba. A *Virradat* kocsiszási előrevetítik a hős úticélját vagy egy képkivágaton kívüli szereplő feltűnését sugallják. A *Fényes szelek* a két módszert változtatja: teljesíti elvárásainkat az előbb említett módon, ugyanakkor az ellenkezőjével is szembesít. Ha visszatérünk a negyedik beállításhoz, láthatjuk, a 7.82.–7.83. kép-

7.113.
7.114.
7.115.



7.116.
7.117.
7.118.



kivágatok hogyan anticipálják az alakok mozgásának pályagörbéjét. A legjobban ezt a 7.56. kép illusztrálja, amelyen az egyensúly hiánya előre jelzi azt a vonalat, amely mentén a cselekmény a 7.57.–7.59. képeken tovább halad. A film mindvégig alkalmazza ezt az eljárást. Ebből a szempontból az új képkivágatokat és az alakmozgásokat „könnyű nézni”, azaz igazolják a felvillanó feltételezéseket. De a képkivágaton kívüli tér gyakran a kompozíció által felépített anticipációk ellen dolgozik. A rendőrtiszt mozgásának a 7.67. képen kialakított pályagörbéjét összezavarja László váratlan megjelenése az előtérben (7.68.): mivel a tiszt hirtelen irányt változtat, beszélni kezd hozzá (7.69.). Hasonló

helyzet alakul ki a 7.88. képen, amikor a tiszt balra olyan képbe hátrál, amely a jobbról történő belépés számára formált teret. Még erőteljesebben elbizonytalanítanak azok az esetek, amikor a képbe hirtelen belépő szereplők szólnak közbe a párbeszédbe, mint amelyet László, a pap, a másik fiú és Jutka beszélgetésénél láttunk (7.100.–7.107.). Ilyenkor a narráció nem vés semmilyen adott térkialakítást a kompozícióba.

A kiinduló látvány hiánya a kompozíciót tekintve szintén meghatározatlanná tehet minden pillanatot. A belső udvaron felső beállításból látjuk a diákokat (7.113.). A kamera lefelé fordul a fiúkhoz, azok az előtérbe futnak (7.114.), majd azt kezdi követni

7.119.
7.120.
7.121.



(7.115.), aki felkap valamit a földről (7.116.) és balra visszafut (7.117.). A kamera panorámázní kezd vele, és végre felfedi, hogy a fiúk kövekkel dobálják az ablakokat (7.118.). Mivel dühük célpontja az első képen a képkivágaton kívülre esett (7.114.), a néző nem jósolhatja meg a beállítás téralakítását. Természetesen ezeknek a „meghatározatlan bevéseknek” a hatásait még fokozza az 1:2:35-ös szélesvásznú forma. A film végén a rendőrtiszt elstál Jutkától. Balra indul (7.119.), majd hirtelen jobbra fordul (7.120.), és ekkor az újabb, egyensúlyt nélkülöző képkivágatok ismét találós kérdést tesznek fel, vajon a lány balról fog belépni (7.121), vagy talán jobbról (7.122.), vagy esetleg mégis balról (7.123.)?

7.122.
7.123.
7.124.



Minden kameramozgást az alakok mozgásával igazolnak. Ennek az egyik következménye az, hogy a jelenet egyáltalán nem azonos a hagyományos decoupage-zsal. A kamera fordulatai szinte soha nem ismétlik úgy a bevések és a nézésirányok illesztését, mint ahogyan Hitchcock önállóan kocsizó kamerája teszi a *Kötél*-ben. Csak a dialógusok köröző alakjai (pl. a negyedik beállításban, a 7.69.–7.71. képeken) állíthatók párhuzamba az ortodox beállítás/ellenbeállítás eredményeivel; de amint láttuk, a képkivágaton kívüli tér labilitása az ilyen sémát sem megfelelő módon tünteti fél. Ezáltal látszólag nincs „belső vágás” a *Fényes szelekben*. Figyelembe kell viszont vennünk a valóban létező vá-

7.125.
7.126.
7.127.



gásokat, hiszen azok is befolyásolják a néző térszerkesztési tevékenységét.

Az általános szabály szerint minden vágás után új időbe és térbe kerülünk, és ez rendszerint megfelelően működik. A narráció alkalmaz azonban olyan jelzéseket is, amelyek összeegyeztethetetlenek ezzel a törvénnyel. Például egy beállítás végződhet úgy, hogy a szereplő a képkivágoton kívülre, a távolba néz, mint ahogyan azt a funkcionárius teszi a negyedik beállítás végén (7.99.). Az új beállítás ekkor valami olyat jelenít meg, ami először a látvány tárgyának tűnik. (Az ötödik beállítás például az úszókat mutatja, akik most körtáncot járnak a rendőrökkel.) Vi-

szont ahogy az új beállítás halad előre, világossá válik, hogy a vágásba ellipszis került. A kamera- és alakmozgással, valamint a képkivágoton kívüli cselekménnyel teremtett hézagok ezáltal megfelleltethetők a beállítások közötti szórványos időbeli és térbeli hézagoknak. Lássunk egy még jellemzőbb példát! Az egyik beállítás azzal végződik, hogy Jutka elhagyja a képkivágotot, miközben a rendőrtiszt a hegyoldalról néz utána (7.124.). Vágás után a helyes nézésirány-illesztés következik, amint a lány viszonozza pillantását (7.125.). De ez a beállítás azt is felfedi, hogy Jutka teljesen új helyszínen van, a film elején mutatott folyóparton, tehát bizonyos idő kimaradt az utolsó beállítás és e között. A legtöbb beállítás tehát kezdetben tagadja azt a feltételezésünket, hogy a tér bemutatását kimerítették, és most ellipszis következik; a vágások kezdetben azt sugallják, hogy ugyanott vagyunk, és nem maradt ki idő. Bíró Yvette Jancsó vágásait „en-jambement”-oknak nevezi, amely kitűnő terminus a beállításváltásokra jellemző éles törések és látszólagos folytonosságok ilyenfajta keveredésének a leírására.⁵⁷

A többi belső szabályhoz hasonlóan a film az egy beállítás – egy jelenet szabályát is megsérti. Úgy a felénél található egy teljesen indokolatlan bevágás: a kamera variózással közel hozza az erkélyen papi díszruhában táncoló lányt, majd vágás után félközeliben látjuk a lenn álló diákokat. Ez az eltérés meglehetősen megalapozatlan (akár el is lehetne hagyni), mert a két beállításban a terek szomszédosak, a beállítás arányai, valamint a kompozíció pedig alig különbözik. A film tetőpontján azonban, amikor Jutkát kizárják a csoportból, a narráció egy vágással durván megszegi a saját maga által felállított szabályt: a jelenet felső kameraállású képe után Jutka szuperközelijét látjuk, miután nem hajlandó elfogadni a kritikát (7.127.). Ez a kirívó beállításváltás, mivel a tér követelményeit egyértelműen alárendeli a pszichológiai indoknak, eltér és ellentmond a film működési elveinek. Ezután Jutkát ábrázoló totálkép következik: megfordul és elfut. A film vége felé ily módon a narráció bevett stilisztikai fogást idéz, és ezzel nyitottá teszi az utolsó jelenetek megszerkesztésére vonatkozó feltételezéseket.

Jancsó egy másik filmjével, a *Sirokkó*-val (1969) kapcsolatban mondja el, hogy teljesen közönséges helyszíneken forgatták, de „amikor az ember a filmet nézi, megérti, hogy nem egy már előzőleg létező térben van, hanem absztrakt, teljesen átalakított térben. Ez a tér csak a vásznon létezik.”⁵⁸ Mindazok a filmtechni-



kák, amelyekről eddig szó volt – a körülírható dramatikai csomópontokat elutasító cselekmény, a szereplők és az előre kiszámíthatatlan mozgások megsokszorozása, a képkivágotba való váratlan belépések és kilépések, a képkivágoton kívüli hangjelzések megsemmisítése, a mélyebb és a sekélyebb tér interakciója, annak megtagadása, hogy a cselekmény pályagörbéje a kompozícióba bevésszódjon, az „enjambement-szerű” vágás –, általában arra irányulnak, hogy a jelenet teljes terét megfosszák valóságosságától, vagyis a Jancsó által említett absztrakció felé mozdulnak el. Mivel a képkivágoton kívüli tér állandó változásban van, és mivel soha nem teszünk szert a mindent felölelő látványra, nem tudjuk a szereplőket egy kognitív térképen elhelyezni. Az olyan meglehetősen erős jelzés, mint a mozgásirány bevéssése a kompozícióba, bármely pillanatban szembeszállhat egy ellentétes utalással, például amikor a szereplő váratlanul másik képkivágoton kívüli zónából lép be a képbe. Ha egy beállítás azzal végződik, hogy a szereplő balra kifelé néz, és a következőben a másik ugyanezt teszi jobbra, a fikciós térben keletkezett törések szemben állnak a stilisztikai szinten folytonos jelzésekkel. A néző egyetlen eseménynél sem tudja jóval előre megjósolni, miképpen fog a tér formálódni. A narráció a szereplők azonosításában és az ok-okozatiságban nem különösképpen redundáns, de még kevésbé az a beállításokon belül és a beállítások között kibontakozó konkrét teret illetően. A *Fényes szelek*re jellemző kíváncsiságot, feszültséget és meglepetést így nemcsak a szűszéminták váltják ki, hanem az egyik pillanatról a másikra változó stilisztikai leplezések és feltárulkozások is.

Bizonyos mértékben ezt a stílust elkülönítve kell kezelnünk mindazoktól a szűszéközpontú követelményektől, amelyekre egyébként alkalmas. Jancsó stílusát mint „előzőleg megformált”-at sokféle történet „feldolgozására” gondolhatjuk alkalmasnak (s mellesleg ez munkásságára valóban jellemző). A stilisztikai ma-

nipulációk azonban legalább néhány általános szűszéccélt is szolgálnak. Teljességükben megfelelnek a narráció elveinek, mivel az általuk teremtett hézagok, valamint a mozgásba hozott és manipulált sémák a néző folyamatban lévő szűszészerkesztését a tudás, az öntudatosság és a közlékenység elveinek megfelelően befolyásolják.

A *Fényes szelek* narrációjának a kulcsa a közlékenység igen alacsony fokában rejlik. A jelenetek egyetlen beállításba történő rendezése megfoszt bennünket az inkább vágásközpontú stílus keltette mindenütt jelenvalóságtól. E narráció a jeleneten belül megtagadja tőlünk mindannak a megmutatását, ami a kocsizó kamera számára nem elérhető; nincs pillanatnyi szögváltoztatás, nincs párhuzamos vágás. Pedig ezt a korlátozást nem indokolják a szereplő ismereteinek a határai. Nincsenek optikai nézőpont-beállítások, és a képkivágot mozgásai soha nem rendelkeznek egyetlen szereplő tudásához.

Nos, a folyamatosan mozgó kamera és a vágás mellőzése könnyű fatalnak tűnhet a láthatatlan megfigyelő elméletére alapozott értelmezés számára. „Mintha csak oldalról figyelni az eseményeket.” Így azonban nem vesszük figyelembe, hogyan korlátozza a narráció az ismereteinket. A negyedik beállításban, a 7.89. képen egyetlen szemtanú sem mulaszthatná el, hogy kissé jobbra nézzon, nevezetesen Lászlóra, amint a rendőrtisztet hátrálásra kényszeríti – de a narráció kis időre visszatartja az információt. A felvevőgép gyakran véletlenül tűnő alakmozgásokat mutat, mielőtt egy totálképpel felfedné a csoportok mintázatait – a táncot, a menetelést, a katonai alakzatot. A negyedik beállításban úgy tűnik, a diákok épp csak átvonulnak a képkivágoton (7.71.–7.72.), de a kamera kissé hátrább kocsizik, variózik, s ezzel felfedi a körbe zárt rendőrtisztet (7.73.). Vagy nézzük a 7.128. képet abból a jelenetből, amelyben Jutka szembesül vádlóival: a keret kizárja a reakcióikat. Annyi információ jut a képkivágoton kívülre, hogy valójában *kevesebbet* tudunk, mint amennyit egy képzeletbeli megfigyelő tudhatna. Bazin úgy gondolta, hogy *A játékszabály* vízparti jelenetében „a kamera úgy viselkedik, mint-ha láthatatlan vendég lenne (...) mozgékonyasága egy ember mozgékonyaságához hasonló”; de még így is hozzá kellett tennie, hogy Renoir azzal, ahogyan a képkivágoton kívüli teret használja, behatárolja a vendég hatalmát: „a film láthatatlan tanúja elfogult, ideális, mindenütt otthonlétét oly módon mérsékli a képmező, mint ahogyan megtörténik az önkényuralommal is, hogy gyilkos-

ságok révén lesz az, ami”⁵⁹. Renoir stílusa, Jancsóéhoz hasonlóan, el kell vezessen bennünket oda, hogy a láthatatlan tekintet metaforáját mindenestül félretegyük. A *Fényes szelek* összes olyan eszköze, amely az információáradatot megjósolhatatlanná teszi – az alakok megsokszorozása, a nyugvópontok elkerülése és hasonlóak –, különösen leplező narráció lenyomatává válik. A Jancsó-féle elbeszélés kiváltotta frusztrációt és izgalmat nagyrészt az a megközelítés teremti, amely szerint többet kellene látnunk és tudnunk, mint amennyire képesek vagyunk.

A leplezettség nem csak a beállítás sajátja. Ha nézői tevékenységünk termékének tekintjük, a történetnek a fejezet elején leírt összefoglalása nem látszik kérdésesnek. Nem borul fel a történet rendje, nem jön létre játék a szubjektivitás és az objektivitás között. A szereplőkről mint egyénekről kevés információt kapunk, de az mindenképp helytálló, mert a szűzsé célja egy adott politikai folyamatban a csoportdinamika feltárása – amit Jancsó és forgatókönyvírója, Hernádi Gyula „modellnek” nevez, és amely felvázolja egy történelmi helyzet lényegi vonásait.⁶⁰ (Ebben a tekintetben a *Fényes szelek* csoport-központú szűzsége az 1920-as évek szovjet filmjeire emlékeztet.) De ahogy minden egyes beállítás helyszínét és benépesítését részletekből kell összeállítanunk, ugyanígy készlet a film narrációja arra, hogy a fabulát is visszamenőleg rakjuk össze.

A legtöbb jelenet in medias res kezdődik. Graham Petrie ezt így foglalta össze: „Egy már teljesen kiforrott helyzettel szembeülnünk, csak annyi tennivalónk marad, hogy a részleteit összerakjuk, és a film során átfogó kontextusban egyesítsük. Az idő és a tér váltásai gyakran önkényesek és látszólag indokolatlanok.”⁶¹ A negyedik beállításban például a narráció szinte teljesen elmulasztja az expozíciót. Nem tudjuk, kik a diákok, kik lesznek a főhősök, milyen célok vagy kérdések forognak kockán az autóval való összetűzésben. Még a történelmi korszakban sem lehetünk biztosak; bár az 1940-es évek végén járunk, a rendőrtiszt és a diákok a hatvanas évek öltözkédét viselik. Utalásokat találunk László és a rendőrtiszt korábbi kapcsolatára, de nem tudunk meg erről semmi közelebbit. Nincsenek visszaemlékezések, nincs hangkommentár vagy legalább néhány említés arról, mi történt, mielőtt a szűzsé elkezdődött. Az eredmény a kíváncsiság és a feszültség egyedülálló összekapcsolása: szinte minden jelenetben fokozatosan kell kikövetkeztetnünk, mi történik a cselekményben, míg a stílus a térre vonatkozó feszültséget erősíti (mi

táru elénk legközelebb?). Ahogy a film tovább pereg, egyre inkább képesek leszünk feltételezéseket formálni, jóslatokba bocsátkozni: Jutka terrorista terveit már azelőtt ismerjük, mielőtt megvalósításukba belekezdene; már tudjuk, hogy a kollégium vezetői el akarják távolítani, még mielőtt a diákcsoport tudomására hoznák. Mindez visszavezet a hosszú beállítások meghatározó stilisztikai következményeihez is, hiszen ezeket az információkat csak úgy vagyunk képesek megszerezni, ha feltűnnek a jelenetben. Míg egy másik filmben párhuzamos vágást alkalmaznának a diákok vandalizmusa és a között, ahogyan valahol máshol a pártvezetők tudomására jutnak a zavargások, itt a kódobálást azonnal követi a mérges vezetők érkezése. Hogyan tudták meg – ez számunkra soha nem derül ki. Mint ahogyan a képkivágat kialakítása sem árulja el a kódobálás célpontját addig a pillanatig, amíg a cselekményt meg nem jeleníti (7.113.–7.118.); és a szűzsé sem jelzi a következő eseményt, amíg az az általunk már birtokolt színtérbe nem kerül. Ezenkívül már azt is láthattuk, hogy a jelenetben történő események sohasem válnak teljesen elérhetővé számunkra.

Látásunk, hallásunk és tudásunk korlátait nyíltan a stilisztikai rend szabja meg. Ahogyan a 4. fejezetben *A gyanú árnyékában* című film példáján megmutattuk, a nyílt leplezés rendkívül öntudatos narrációt teremt. Jancsó elbeszélésmódja közelebb hozhatná a hősokeket, alkalmazhatna sűrítettebb expozíciót, használhatna kiinduló beállításokat. Azzal, hogy a szűzsét látványos, felvonulásszerű, gyakran titkos találkozások sorozatával szerkeszti, továbbá hogy a hosszú beállítást ismereteink korlátozására használja, egyenesen a nézőnek címzi a narrációt. Egy láthatatlan tekintetre alapozott elemzésnek a cselekményt a filmezés aktusától függetlenül kellene vizsgálnia (mint ahogyan Bazin teszi *A játékszabály* tárgyalásakor), de azt nem lehet nem észrevennünk, hogy Jancsó narrációja egyaránt származik a felvevőgép műveleteiből, valamint az alakok és a díszlet manipulációjából. Jancsó híres „koreográfiája” azért épül teljes mértékben a narráció hatalmának hangsúlyozására, hogy szinkronba hozhassa a filmezendő eseményt a kinematográfiai rögzítésével.

A leplezettség és az öntudatosság nem működne a mindentudás nélkül. A klasszikus film az elbeszélés mindentudását többnyire a térbeli mindenütt jelenvalóság mögé rejti, és ez utóbbit általában meg is kell nyirbálnia a szerénység és az előre kiszámíthatóság érdekében, amint azt *A nagy álom* egyik jelenetében

megmutattuk. A *Fényes szelek* ezzel ellentétes módon működik. Elveti a mindenütt jelenvalóságot, de hangsúlyozza a mindentudást. A jelenetek szintjén a narráció tartja magát ahhoz a szabályhoz, hogy csak ami azon a helyszínen, a kamera által belátott térben jelenik meg, érhető el az ábrázolás számára. De bármilyen erősek az önmaga szabta kényszerek, a narráció tud mindent, ami történik vagy történni fog. Egy szereplő követése közben a felvevőgéppel gyakran a következő eseményt is előre jelzi. A negyedik beállításban a kamera balra panorámázik, hogy kövesse a rendőroket folyóba taszító diákokat (7.85.–7.87.), de megközelítőleg éppen annyit kocszik is, hogy a rendőrtiszt bekerüljön a képbe (7.88.). Antonioni vagy Dreyer filmjeihez hasonlóan a képkivágat ezáltal a szereplőknek rendelődik alá, valójában csak azokat követi, akiről a narráció „tudja”, hogy a következő információhoz vezetnek.⁶² Az elkövetkezendő mozgás bevésése a képkivágatba hasonló előrejelző hatásokat vált ki. A legtöbb esetben a képkivágat megformálása egyenes pozícióból történik, de amikor a kamera felső beállításra vált, előre vetíti azt a tényt, hogy a szereplők alkalomadtán egy szintre kerülnek a felvevőgéppel. Itt újra kifejezésre jut a narráció filmezendő események feletti hatalma. A mindenütt jelenvalóság szükségtelen, amikor a narráció az események képkivágatban történő felvonultatásának képességét hangsúlyozza.

A film eleje és vége tárja fel a narráció mindentudásra való képességét. Jutka szerepe néhány jelenet erejéig nem különül el a cselekményben; az első, második és harmadik beállítások a kép homályos terében jelenítik meg (7.112.), majd a negyedik beállításban kezd elkülönülni a többiekétől, s ezzel előre vetíti majdani főszereplőként való fellépését. Az utolsó előtti beállítás hasonlóképpen tökéletesen keretezi az átfogó szüzsécselekményt, amikor ugyanazon a földrajzi ponton indul, amelyen a negyedik beállítás végződött, és befejező képkivágatával megismétli a film nyitó kompozícióját. Más szóval a narráció „tudta”, hogy a lány jelentős szerepet fog játszani a film második felében, és az ő jelenlétével tette szimmetrikussá a film kezdetét és végét.

Mindent együttvéve a film stílusa és szüzséje a fabulát példászerű fikcióként jeleníti meg: nem tünteti fel valóságosan létezőként, hanem teljességgel a narráció által hozza létre; Jancsó és Hernádi kifejezésével élve egyszerűen „modellként” ábrázolja.⁶³ A mindentudás, az öntudatosság és a leplezettség rendkívül nyílt narrációt hoz létre, amely a fikció világát különféle politikai

helyzetek, stratégiák és taktikák valóságtól megfosztott ábrázolásává varázsolja. A *Fényes szelek* nem teremt olyan megoldhatatlan elbeszélői többértelműségeket, mint a *Pókstratégia*; itt egy erős politikai allegóriával állunk szemben, amely nyíltan didaktikus, még ha leckéi többértelműek is. Ez a narráció ezáltal olyan reflexió és értelmezés felé tol bennünket, amely túlmutat a történet megértésén. A hatás kiemelkedővé az utolsó beállításban válik: megnyújtott hosszúságával és feloldhatatlan csendjével közli, hogy a fabulának vége van, de a filmnek nincs. Az „üres” vászon a nézőt ezáltal a látottak végiggondolására készíti. A történetábrázolásnak ez a módja, amely egyszerre bír politikai jelentéssel, tárgyilagos utalásokkal és öntudatos absztrakcióval, a húszas évek szovjet történelmi materialista filmművészetéből ered, és a hatvanas években gyakran öltötte magára az itt feltárt „valóságfaggató” formát. (A 11. fejezetben erről majd részletesen lesz szó.) Jancsó „térstiliztikája” mégis inkább azt a szerepet tölti be, hogy a mindentudás, az öntudatosság és a leplezés sajátosságait leszállítja egészen a film textúrájának percről percre történő formálódásáig, és ezzel a néző hipotézis-ellenőrzését az alakok és a képkivágat szintjén nem kevésbé teszi aktívvá és faggatózóbbá, mint a pszichológiai ábrázolás és a cselekmény szintjén. Jancsó stílusát ritkán hasonlították a szovjet montázshoz, noha funkcionálisan a narráció strukturálásának képességében és a néző érzékelésének élénkítése feletti hatalmában emlékeztet rá.

A *Fényes szelek* ilyen megközelítése nem kívánt kimerítő elemzéssel szolgálni. Egyszerűen megpróbáltam bemutatni, hogy a film stílusa a scenografikus tér jelzéseinek megszerkesztésével hogyan járul hozzá a nézői tevékenységekhez és a narrációs folyamatokhoz. Ebben a tekintetben ez a fejezet teljesíti az általam javasolt narrációs elmélet általános áttekintését. Elméletem megszünteti a mimetikus és a diegetikus felfogásokban fellelhető hiányosságokat. Koherens; igen nagyszámú filmre alkalmazható; különbséget tesz olyan alkotások között, amelyek intuitíve eltérőnek tűnnek. Nem helyez előtérbe meghatározott filmtechnikákat: bármilyen eszköz részt vehet a narrációs folyamatban. Alkalmazható továbbá egész filmekre, és segítségével megmagyarázhatjuk, hogy a film befogadása során miképpen készítetnek a szüzsé és a stílus folyamatai adott nézői tevékenységekre.

Maradt még azonban tennivalónk. Ahogyan a bevezetőben javasoltam, a filmi elbeszélés *történetiségének* a bemutatására is képesnek kell lennünk. Az illusztrációként használt filmek több-

féle elbeszélésmódot példáznak: klasszikus szüzsé- és stíluskezelés jellemző a *Hátsó ablakra*, *A nagy álomra*, a *Gyilkosság, édesemre* és az *Ebben a mi életünkben* című filmre; a szubjektivitás és az objektivitás többértelmű játéka *A pókstratégiára*; öntudato-

san didaktikus narráció a *Fényes szelek*re. Bár számos elméleti változatot kiemelhetnénk, csak bizonyos narrációs eljárások váltak történetileg dominánssá, így a könyv hátralevő részében ezekről lesz szó.

Legend

1. 1000

2. 2000

3. 3000

4. 4000

5. 5000

6. 6000

7. 7000

8. 8000

9. 9000

10. 10000

11. 11000

12. 12000

13. 13000

14. 14000

15. 15000

16. 16000

17. 17000

18. 18000

19. 19000

20. 20000

21. 21000

22. 22000

23. 23000

24. 24000

25. 25000

26. 26000

27. 27000

28. 28000

29. 29000

30. 30000

31. 31000

32. 32000

33. 33000

34. 34000

35. 35000

36. 36000

37. 37000

A TÖRTÉNETI ELBESZÉLÉSMÓDOK

*Egy kis formalizmussal eltávolodunk
a Történelemtől, de többel újra
visszatérünk hozzá.*

Roland Barthes

8. fejezet

AZ ELBESZÉLÉSMÓDOK ÉS A NORMÁK

A második részben az elbeszélést olyan dologként kezeltük, amely körülírhatatlan formákat, meglehetősen absztrakt alapelveket foglal magában. Nyilvánvaló, hogy a sémák megformálásának képessége bármennyire is belső mentális tulajdonságokon nyugszik, a nézők az adott prototípusokat, sablonokat és műveleteket *szociális érintkezéseik* során sajátítják el. A „realisztikus” motiváció attól függ, mi tűnik életszerűnek az adott konvenciókban jártas befogadó számára. A kanonikus történet szerkezeti egységeit (expozíció, a dolgok állása, a főhős bemutatása és így tovább) a történetekről szerzett tapasztalatokból tanuljuk meg. Az arra irányuló elvárásokat – hogyan manipulálhatja a narráció az időt és a teret – az adott hagyományok valószínűségei és lehetőségei határolják körül. Annak érdekében, hogy a filmi elbeszélés átfogó alapelveit és folyamatait feltárhassam, kénytelen voltam a filmtörténet összekuszálódó szálait érintetlenül hagyni.

Ezen a ponton azonban módszertani választással kell szembenéznünk. Az elemző egyrészt leírhatja azokat a különféle sémákat, amelyek a néző számára az adott történelmi pillanatban elérhetőek. A szinkronikus megközelítésmód feltárná azokat a lehetséges módokat, amelyek szerint a néző a film egyes részleteit megérti. A kortárs műveleti séma például így választható fel: „Ha egy kép vagy egy hang nem igazolható objektíve realisztikusan, értelmezzük a hős lelkiállapotának ábrázolásaként.” Ezt a sémát illusztrálhatnánk a hollywoodi, a húszas évekből származó szovjet, a hatvanas évekből európai és az ötvenes évek amerikai avantgarde mozgalmanak (stb.) filmjeiben fellelhető jelzésekkel. Az elemző egy sor olyan lehetőséget rekonstruálhatna, amelyek segítségével a néző tetszőleges filmekből különféle történeteket építhet fel.

A másik választható megközelítési mód inkább diakronikus és szövegközpontú. Ezzel az elemző azokat a meglehetősen szilárd és állandó narrációs alapelveket írja le, amelyek adott műfajjal, iskolával, irányzattal, nemzettel vagy egyéb jellemvonással történetileg meghatározott, jól körülhatárolható filmsoportban alkalmazhatók.

A könyvnek ebben a részében azért választottam a diakronikus megközelítést, mert engem az elbeszélő film történetének bizonyos formai változásai és alternatívái érdekelnek. Magától értődőnek tűnik, hogy a különféle filmtípusok az értelmezés eltérő szabályait és műveleteit hívják életre. Képesnek kellene lennünk arra, hogy meghatározzuk a szöveg jelzéseiinek és struktúráinak azokat a fajtáit, amelyek adott nézői tevékenységek végzésére készítetnek. Így tehát hasznunkra válhat annak tanulmányozása, hogy az eltérő filmkészítési hagyományokon belül miképpen születtek meg a különféle narrációs lehetőségek. Vizsgálatomhoz az *elbeszélismód* fogalmát választottam, mint olyat, amely az általánosítás bizonyos szintjén feltárhatja a történetileg meghatározott narrációs eljárások közötti lényegi egységet. A harmadik részt meghatározó leíró poétika tanulmányozása megmutatja majd, hogyan valósították meg a különböző filmek a második részben elemzett absztrakt alapelveket.

Az elbeszélés „módjának” terminusa rövid értelmezést kíván. Etimológiailag a *modus* vagy „mérték” szóból származik; a 17. század óta az angol nyelvben jelentései közé tartozik az a konvencionális vagy megszokott használat is, mint amelyet a „viselkedésmód” kifejezésben találunk. Elméletileg a terminus Arisztotelésznek a *Poétikában* fellelhető „utánzás módjával” áll kapcsolatban; ennek segítségével tesz különbséget a szerző azok között az eltérő módok között, amelyekkel a költő a mesét megjelenítheti. Szándékomban áll bizonyos mértékben kitérni az elbeszélismód és műfaj közötti széles körben elfogadott megkülönböztetésre is. A műfajok a korszakokkal és társadalmi formákkal összefüggésben jelentősen eltérnek egymástól; az elbeszélismód ellenben alapvetőbb, kevésbé átmeneti és több mindent meghatároz. E szemléletből eredően az elbeszélismódokat műfajok, iskolák, irányzatok és nemzeti filmművészetek fölött álló, azokon túlmutató dolognak fogom tekinteni. S végül az elbeszélismódok sokféleségének gondolata lehetőséget ad a különféle konvenciórendszerek szemügyre vételére. Azzal semmit nem mondunk, ha egy filmet „a hagyományostól eltérőnek” nevezünk, mivel épp

furcsaságaival esetleg más konvenciókészlet törvényeinek engedelmeskedik.

Az elbeszélismód a narrációs konstrukció és a megértés normáinak elkülönülő készlete. A szabály fogalma világos: bármely filmet tekinthetünk úgy, mint amely önkényes vagy korábbi gyakorlat szerint megalapozott koherens szabványnak igyekszik vagy nem igyekszik megfelelni. A *Hátsó ablak*, az *Ebben a mi életünkben* és *A nagy álmom* című filmek a hollywoodi filmgyártás sok év alatt kanonizált terminusain belül készültek el és ezek alapján érthetők meg.

„A művészet története, ha azt az esztétikai normák álláspontjáról vizsgáljuk, az uralkodó szabályok elleni lázadások története.”¹ Ezzel a kijelentéssel Jan Mukařovský alapvető különbséget rögzít az uralkodó norma – a kanonizált stílus, a meghatározó gyakorlat – és az ettől való eltérés között. A játékfilm történetében ez a választóvonal megfelel az átlagnéző különbségtételének a közönséges és a szokatlan alkotások között. Mi azonban ennél is tovább mehetünk. Először is az uralkodó normákon *belül* is mindig van számos eltérés, továbbá az uralkodó normákon *kívül* sem tiszta heterogenitással állunk szemben. A meghatározó gyakorlattól való eltérés maga is egyéb külső normák figyelembevételével szerveződik, bármilyen kis számú alkotás szabja is azokat meg. Az olyan filmek, mint *A pókstratégia* és a *Fényes szelek*, egyértelműen különböznek a klasszikus hollywoodi filmgyártástól, más normákkal ugyanakkor összhangban állnak.

Így tehát az a lehetőségünk marad, hogy a szabálysértések, a normákhoz való alkalmazkodás vagy mindkettő alapján elemezzünk filmet. Egy filmalkotás (különbözőképpen) teljesítheti az uralkodó normakészletet: szinte valamennyi hollywoodi film ezt teszi. Meg is semmisítheti – ahogyan *A pókstratégia* és a *Fényes szelek* megsértik a klasszikus filmkészítés szabályait –; de magát a szabálysértést törvényesíteni lehet állandóbb és közelebbi normák figyelembevételével. A normakészletek viszonylagos stabilitása és koherenciája képessé teszi a nézőket az elbeszélés megértését biztosító különféle sémák megtanulására és alkalmazására. A normák a filmkészítőket is ellátják konstrukciós mintákkal. Ha a normakészleteket úgy tekintjük, mint amelyek konkrét történeti alapokkal szolgálnak a filmbefogadás és -készítés tevékenységéhez, akkor tulajdonképpen az általam elbeszélismódnak nevezett fogalomként szemléljük őket.

Léteznek továbbá – az irodalmi stilisztika művelőinek kifeje-

zésével élve – „másodlagos” vagy *belső* normák: magában a szövegben kialakított szabályok. A *belső* narrációs szabályok nyilvánvalóan a film megtekintése közben felmerülő szilárd és folyamatos elvárásaink központi forrásai. A befogadási helyzet által megszabott elsődleges hatás és az időtartam általi korlátozottság miatt a néző a narrációs normákra vonatkozó következtetéseit szívesen alapozza a szűzsé korábbi pontjaira. A *Hátsó ablak* első néhány jelenete azt sugallja, hogy a Jeff lakásából látható képekre kell majd szorítkoznunk. A *pókstratégia*ban a narráció azonnal kialakítja a normát, a beállításváltások valószínűleg ellipsziseket és időtartambeli többértelműségeket fognak tartalmazni. A *Fényes szelek* első jelenete – mint láthattuk – olyan elvárást alakít ki, ami szerint minden azután következő jelenet a stilisztikai lehetőségek igen korlátozott számával fog élni.

Az összes többi szabályhoz hasonlóan a *belső* normákat is meg lehet sérteni vagy módosítani lehet őket. A narráció eltérhet a saját legvalószínűbb konstrukciós mintáitól. A 3. fejezetben láthattuk, hogyan változtatta meg a *Hátsó ablak* a térszerkesztés szabályait a kutya pusztulását ábrázoló jelenetben. A *pókstratégia* későbbi részleteiben az ellipszis és az időtartambeli többértelműségek sokkal ritkábban fordulnak elő, ezáltal módosul a film saját „törvénye”. Mindezek közül talán a *Fényes szelek* elbeszélése sérti meg legdrasztikusabban saját *belső* normáját, amikor váratlanul a csoportból kiteszított Jutka óriási közelképét mutatja.

A *belső* norma fogalma lehetővé teszi számunkra, hogy a narrációt olyan dinamikus jelenségeként kezeljük, amely képes a film folyamán továbbfejlődni, és elvárásainkat folyamatosan formálni, illetve lerombolni. Meg kell azonban jegyeznünk, hogy a film *belső* normái többé vagy kevésbé lehetnek egyediek. A *Gyilkosság, édesem* a szűzsét Marlowe tudására korlátozza; folyamatos hipotézisformáló tevékenységünk alapjaként ez a film narrációjának *belső* normáját képezi. De a szűzsé korlátozása a bűnügyi film műfajának is jellegzetes konvenciója. (A *nagy álomban* találtunk erre példát.) Ebben az esetben a film által használt *belső* norma egybeesik a már külsőleg kanonizált normával. Más alkotások létrehozhatnak egyedi vagy ritka *belső* normákat. Sőt, egyes filmek *eltérése* saját *belső* normájuktól megvalósíthatja egy *külső* norma tökéletesen elfogadható *teljesítését*. A *Gyilkosság, édesemben* az a jelenet, amelyben Marlowe kábítószerrel bódultan felébred, sérti a film *belső* normáját, mivel itt mi többet tudunk, mint ő maga. (Lásd a 77–78. oldalt.) De a korlátozott nar-

ráció apró módosítása a klasszikus detektívfilm olyan *külső* normájának engedelmeskedik, amely időről időre a narrációt kevésbé korlátozott részekkel központoszza, annak érdekében, hogy a *suspense* vagy kíváncsiság érzését fokozza. Minden pillanatnyi eltérésnél feltehetjük tehát a következő kérdést: a film *belső* normájának megsértése vajon teljesíti-e még annak az elbeszélismódnak a *külső* normáit, amelyhez a film tartozik?

Bármilyen szabályokról van szó, *külső*kről vagy *belső*kről, egyesíthetőek az alapján, ahogyan a lehetőségeknek határt szabnak. Csak jokerekkel nem lehet kártyázni. A norma ezáltal igen nagyszámú eljárást nem megfelelőnek ítél. A szabályok egysége azonban nem feltétlenül vezet szigorú egyformasághoz. A legtöbb különbség nem számít eltérésnek. A normákat az teszi változatossá, hogy számos kompozíciós *megoldást* hoznak létre. A hollywoodi stílusban például többféle módszer képes a térkialakítással fontos részeket hangsúlyossá tenni: ahelyett, hogy közelképet vágnának be, kocsizást alkalmazhatnak, megváltoztathatják a világítást vagy előtérbe állíthatnak egy szereplőt. Hasznos, ha a normát a szemiológusok által paradigmának nevezett fogalomnak tekintjük – olyan behatárolt alternatíva-készletnek, amely bizonyos szinten ugyanolyan funkciókat lát el. Meg fogjuk látni, hogy minden egyes elbeszélismód egy sor paradigmatisztikus megoldással szolgál. (Egyes elbeszélismódokban, például a művészfilmesben, sokkal inkább kedvelik a bevett funkciókat szolgáló új eszközök bevezetését.) A filmi elbeszélés különbséget tesz a valószínű alternatíva, a normán belüli valószínűtlenség és a között, ami azért valószínűtlen, mert világosan a paradigmán kívül esik. Egy klasszikus filmben az összes említett eszközzel bármit hangsúlyozhatnak, az azonban nem fordulhat elő, hogy mondjuk a filmkészítő hangkommentárja hívja fel valamire a figyelmünket; ez kívül esik ezen a paradigmán. Az elemző bármely pillanatban átválthat a lehetséges variánsokról (miért X szerepel ebben a szövegben, miért nem inkább Y vagy Z?) a rájuk épített bevett korlátokra (miért X, Y és Z az egyetlen lehetőség ebben a filmben vagy elbeszélismódban?).

A filmet befogadása közben valamilyen sémához kell kötni. A narrációs normák, különösen a *külső*ek, a befogadói sémákra támaszkodnak. Nem minden sémát vezérelnek azonban normák. Az arra vonatkozó elvárásaim alapja, hogy például mit fog tenni egy fiktív kutya, származhat olyan sémából, amelyet hűséges Csibészem viselkedéséből állítottam össze. A kezdettől fogva köve-

tett gyakorlatnak megfelelően azokra a sémákra kell szorítkoznunk, amelyek történetileg interszjektívek és az elbeszélés megértésének formai oldalára jellemzőek. Az elbeszélismódok mindkét feltételnek eleget tesznek: a befogadó nézői tevékenységének alapját és a formai elvárások fő forrását képezik. Felix Vodička mondja az irodalomtörténetről: „Az individuális olvasatok összes lehetséges megvalósulása nem válhat a megértés céljává, csak azok, amelyek tükrözik az alkotás szerkezete és a kor szak irodalmi normáinak struktúrája közötti érintkezéseket.”² Arra a kérdésre, hogy „mi az előrébbvaló” – a külső normák vagy a nézői sémák –, nincs pontos válasz. Egyes normák valószínűleg a közönségben már életre hívott sémákat követik. A mozi öskorában a filmkészítők a történetmesélés uralkodó formáinak narrációs konvencióira támaszkodtak. A nemzetközi „művészfilmek” hasonlóképpen tárgyasíftják a sablonsémákat (pl. a kanonikus történet felépítésének alternatíváit), amelyeket a tanult néző a korábbi modern irodalom és színház megértése céljából már megszerkesztett. Más esetekben a film normája azelőtt létrejöhet, mielőtt még nagyon sok néző rendelkezne a megfelelő sémákkal. Ez történik az avantgarde filmek esetében, amelyek gyakran a mozgalom filmjeinek megértésére tanítják a nézőket.

Hogyan veszi észre a néző a normákat és az eltéréseket filmnézés közben? Ebben a mennyiségi tényezők is szerepet játszanak. Általában minél többet fordul elő valamely elem egy-egy filmben vagy filmsorozatban, annál inkább előnyben részesíti a néző, és annál inkább hozzájárul egy szilárd szabvány megformálásához. Ha minden jelenet hasonlóképpen épül fel – pl. korlátozott szüzsével, térbeli folytonossággal és így tovább –, belső norma fog keletkezni. Ezen a módon a statisztikai számítások is igazolhatók, különösen a stilisztikai jellemvonásokkal kapcsolatban. Egzaktabban alátámasztható, milyen gyakran fordulnak elő egyes eszközök az adott filmen vagy elbeszélismódon belül. Nem azt akarom azonban mondani, hogy a számítgatások elválaszthatóak lennének a kritikusnak vagy a nézőnek azoktól az észrevételeitől, amelyek egy adott eszköz jelentőségére vagy relevanciájára vonatkoznak. Először is az elbeszélésben leginkább érzékelhető tényezők gyakran nem egykönnyen számszerűsíthetők. Hogyan lehetne statisztikailag tanulmányozni a lélektani motiváció minimumra való csökkentését egy olyan filmben, mint a *Fényes szelek*? A nézői elvárások, bármennyire valószínűsíthetők is, csak hozzávetőlegesek, nem szűkíthetők statisztikai szá-

mításokra. Továbbá bármely elhanyagolható elem (pl. egy színfolt a képkivágat jobb felső sarkában) gyakran az elbeszélés fontos tényezőjeként térhet vissza (pl. a hősnek a beállításban való jelenléteként).³ Kizárólag a kvantitatív értékek nem határozhatják meg, mi tölt be az elbeszélésben kiemelkedő szerepet; bár hasznunkra válhatnak, amikor azokat elméletileg meghatározott kvantitatív fogalmak irányítják.

Ezek közül a kvalitatív fogalmak közül kettő különösen fontos számunkra. A *kiemelés* a külső normára vonatkoztatott narrációs taktika nyomatékos hangsúlyozását jelenti. A művészfilmekben például az „objektív” tettek és a „szubjektív” pillanatok közötti váltásokat gyakran nem jelzi a narráció. Ez leplezett hézagot teremt, amelyet utólag próbálunk betölteni, például amikor a *Pókstratégiában* a flashbackek hiányzó „kereteit” hozzuk létre. A leplezett hézagok kiemelkednek a háttérül szolgáló klasszikus elbeszélismódból, amely világos jelzéseket alkalmaz az objektivitás és a szubjektivitás közötti átmenetek megmutatására. Az is a stilisztikai kiemelés egyik példája, ahogyan Jancsó a hosszú beállítást használja a *Fényes szelekben*, mivel erősen eltér a megszokott decoupage gyakorlattól.

Az *előtérbe állítás* – amilyen értelemben ebben a könyvben használni fogom – egy narrációs taktika hangsúlyozása a belső normák viszonyában. Ha a film jellegzetes módon jelzi az objektivitás és a szubjektivitás közötti átmenetet, de egy alkalommal ezt *nem* teszi meg, akkor ez a pillanat különös jelentőségre tesz szert. A *Pókstratégiában* az „elmesélt” történet keretezésének elmulasztása előtérbe helyezi Draifa visszaemlékezését, és ezzel kiemeli a többiből. A *Fényes szelekben* Jutka váratlan közelképe jelenti az előtérbe állítást.

A kiemelés és az előtérbe állítás esetében az eltérések nemcsak a megszokott minták megsértését, hanem a kivételt képező, *szabályosan visszatérő* mintákat is magukba foglalják. A *Fényes szelekben* például, amikor a film kezdetén és végén a szüzsé eseményeit a látótéren kívül eső beállításokban helyezik el, a stilisztikai szimmetria olyan szintjét éri el, amely nem külső normák sajátja (ezáltal kiemeléssé válik), és a filmben sem használják máshol (így előtérbe is kerül).

A kiemelés és az előtérbe állítás szerkezetileg és funkcionálisan is meghatározott. A szembevetendő jellegzetességeknek releváns kapcsolatban kell állniuk a film egészével. E vonásokat számos dolog indokolhatja: kapcsolódhatnak egyéb bevett vagy eltérő

vonásokhoz, hozzájárulhatnak a nézői feltételezések módosításához és így tovább. Nézzük újra egy korábbi példánkat: ha az objektívból a szubjektív állapotba való egyetlen leplezett átmenet egybeesik a központi oksági eseménnyel, igazolható a realizmus fogalmára való hivatkozással, vagy esetleg egy korábban evidensnek vett fabula-információ újragondolására készítet bennünket, akkor az eszköz előtérbe állítása funkcióval bír a film narrációjában. A flashback jelzéseit – amint azt *A pókstratégia*ban láttuk – különféle módokon kezelik, és ezért nehéz meghúzni a vonalat a mentális szubjektivitás és az elbeszélői kommentár között. Amit Mukarovský a kiemeléstről mond, megfeleltethető az előtérbe állításnak is: „következetesség és rendszeresség jellemzi”⁴. Mellesleg ez a másik oka annak, miért nem vezethet jóra a pusztán mennyiségi megközelítés: nem minden eltérésnél állunk szemben ipso facto kiemeléssel vagy előtérbe állítással.

A kiemelés és az előtérbe állítás nem mindig van ugyanolyan mértékben jelen. Általában a kiemelés foka arányos a filmben megjelenő belső norma történeti valószínűségével. Az *Aranypolgár* hosszú beállításai bizonyos mértékben kiemelkednek a vágás klasszikus normáihoz képest, de ugyanezekhez a szabályokhoz mérve a *Fényes szelek* a hosszú beállítások állandó használatával sokkal nagyobb fokú kiemelést teremt. Ami az előtérbe állítást illeti, ennek erőssége többnyire olyan mértékű, amennyire a kivrívó részlet és a film belső normája közötti egyenlőtlenségeket a szűzsé kompozíciójában, a stilisztikai mintakialakításban vagy mindkettőben nyomatékosítja. A *Fényes szelek*ben az első közelkép, a balkonon álló lányok képének bevágása kevésbé kerül az előtérbe, mint később Jutkái. Ez utóbbi nagyobb változást okoz a film beállításkáláján, a jelenet fontosabb pillanatában jelenik meg és így tovább.

Összefoglalóan elmondhatjuk, hogy a néző már a film kezdetén rendelkezik részben a külső normákról szerzett tapasztalatokból származó sémákkal. A befogadó ezeket a sémákat alkalmazza a filmre; a normáknak megfelelő elvárásokat a filmben történő megvalósításukhoz igazítja. Az ezektől a normáktól való kisebb vagy nagyobb eltérések kiemelkednek a film szövetéből. A néző ugyanakkor éberén figyeli mindazokat a normákat, amelyeket maga a film alakít ki; ezek a belső normák egybeeshetnek vagy eltérhetnek a külső készlet konvencióitól. Végül pedig a néző szembesülhet előtérbe állított elemekkel; olyan pillanatokkal, amikor a film bizonyos mértékben elkanyarodik a belső nor-

máktól. Egyfajta visszacsatolásszerű folyamat során aztán ezeket az eltéréseket összehasonlíthatja a megfelelő külső normákkal. Eközben a belső és a külső normák is paradigmákat vagy olyan tág alternatíva-készleteket alkotnak, amelyek a néző sémáinak, feltételezéseinek és következtetéseinek az alapjait képezik.

Mindez sokkal bonyolultabban hangzik, mint amilyen a gyakorlatban, de az idetartozó tényezők elemzése rámutat a külső normák központi fontosságára. Elbeszélismódokba szerveződve ezek a szabályok látják el a „legnaivabb” nézőt és a legigényesebb kritikust a film elbeszélésének megszerkesztésére szolgáló alapvető eszközökkel.

El lehetne ugyan készíteni az elbeszélismódok absztrakt, deduktív rendszerezését, de óriási feladattal kellene megbirkózunk. Mivel bármely narrációs paraméter (pl. ideiglenes/állandó hézagok, korlátozott/nem korlátozott narráció) eltérhet bármely másiktól, olyan gazdag kombinációs készlethez jutnánk, amely ugyan logikailag kimeríti az összes lehetőséget, mégis a kritikai pontosság rovására mehet. Ezenkívül nem csupán a tényezők adott kombinációja jellemez egy elbeszélismódot. Gyakran két eljárásban ugyanaz a szervezőelv különbözőképpen esik latba. A művészfilmekben például a szerzői kommentár többet számít, mint a klasszikus elbeszélő filmben. A parametrikus narráció a stilisztikai mintát más elbeszélőmódokénál jelentékenyebbé teszi. Annak felismerése érdekében, hogy miképpen alkalmazzák a különböző filmek az ilyen eltérő „domináns elemeket”, képesnek kell lennünk egyes történeti elbeszélismódok jellemzésére anélkül, hogy kizárólagos vagy kimerítő leírásra törekednénk. Ezért csak azt állítom, hogy a következő fejezetekben vizsgált elbeszélismódok jelentősen különböznek a narrációs alapelvek alkalmazása tekintetében. Lehetnek – és valószínűleg vannak is – a játékfilm készítésében az általam kiemeltektől eltérő eljárások.

Ha a normákat történetileg követjük nyomon, alkalmunk nyílik azoknak a körülírhatatlan formáknak a vizsgálatára, amelyekről a második részben beszéltem. Látni fogjuk például, hogy a néző által alkalmazott motivációfajták konkrét létjogosultságot nyernek a megfelelő külső normáktól. A „realisztikus” motivációt annak megfelelően használjuk fel, hogy az adott elbeszélismód szerint mi ítélné a valóságosnak. Más szóval a klasszikus filmben és a művészfilmben a valószínűség nagyban különbözik egymástól. A kompozíciós motiváció szintén a külső normákhoz kötődik, mivel olyan formát ölt, amely lényegesnek számít a fabula oksági

sémájában. Az általam „transztextuálisnak” nevezett motiváció nyilvánvalóan előfeltételezi az adott elbeszélismódon belüli egyéb filmek körülhatárolható csoportját. Nem állíthatjuk, hogy Groucho Marx felvívógéphez címzett tréfái Godard-művekből származó transztextuális idézetek. Még a művészi motiváció is – amikor figyelmünket az adott eszközre vagy mintázatra önmagáért való módon irányítják – eltérő a külső normák szabta követelmények szerint.

A történeti séma másik előnye az, ahogy segít felismernünk, hogyan értelmezzük többnyire már önkéntelenül a filmeket. Mi játszódik le akkor, amikor a gyerekek a *Hófehérke* vagy (hogya lefelé menjünk néhány fokot a kifinomultság tekintetében) az *E. T.* történetét tanulják megérteni? Hogyan zajlik le a Fellini-, Oshima- vagy Bresson-filmek értelmezésének fokozatos elsajátítása? Mindazoknak, akik filmkritikával vagy -oktatással foglalkoznak, más kérdésekkel is szembesülniük kell. Mire gondol V. F. Perkins, amikor azt írja, hogy Nicholas Ray vágásmódja hősei kisiklott életét tükrözi?⁵ Mit tesznek a tanárok, amikor a hallgatóknak a filmek elemzéséről, értelmezéséről és értékeléséről beszélnek? Válaszaimnak világosnak – és továbbra is általánosaknak kell lenniük. A gyerekek az átlagos filmek követését a következőképpen tanulják meg: miközben felfedezik, milyen okozatiságra, térre és időre utaló elemeket látnak a domináns elbeszélismódon belül, s ezek közül melyek felelnek meg az alkalmazott jelzéseknek, elsajátítják a sémákat és normákat. Az emberek azáltal kedvelnek meg számos filmet, hogy sémákat ismernek meg; megértik, mi válik irányadóvá egy adott elbeszélismódon belül. A kritikusok többnyire azt kísérlik meg bemutatni, hogyan kapcsolhatók a film narrációs művelei az adott elbeszélismódhoz; vagy arról kívánnak meggyőzni bennünket, hogy egy bizonyos elbeszélismódhoz köthető filmet eredményesen tanulmányozhatunk a másikkal való viszonyában. (Tehát Perkins azt javasolja, hogy Ray filmjeit ne a klasszikus, hanem a művészfilmes elbeszélismód példájának tekintsük.) A filmoktatásban pedig gyakran vizsgálunk nagy számban olyan normákat, amelyeket a diákok már ismernek (pl. egy MGM musical elemzésénél), vagy új normákat mutatnak be. Én például evidensnek tekintem, hogy a legtöbb felsőfokú filmkurzuson a művészfilmek elbeszélismódjának tanulmányozása a klasszikus film rovására történik, ez pedig azt jelenti, hogy olyan új filmbefogadási tevékenységeket mutatnak be, amelyeket a diákoknak elvárásaik

szerint jól kell ismerniük. Már akkor is boldog lennék, ha a következő fejezetek eredményeképpen a nézők, a kritikusok és a tanárok képesek lennének nyomon követni, tevékenységeik miképpen zajlanak le a társadalmilag és történelmileg meghatározott hallgatóságos, konvencionális keretek között.

A narrációs normákat számos adatcsoport számbavételével állíthatjuk össze. Nyilvánvalóan maguk a filmek állnak az első helyen. Elemzésünkben különbséget fogunk tenni szűzsé és stílus elbeszélismód szerinti rendszeres eltéréseiben. További bizonyítékokkal szolgál a különbségek nézők általi felismerése. Az a tény, hogy a legtöbb néző a *Hátsó ablakot* inkább *A nagy álomhoz*, mint a *Fényes szelek*hez hasonlítja, nem magyarázat, hanem a normatív különbözőségek jelzése. A másik adatforrásul az olyan értekezések tömege szolgál, amelyeket a filmgyártásban és -fogyasztásban útmutatóként használnak – nyilatkozatok, szabályzatok, technikai kézikönyvek, elméleti írások és oktatási gyakorlatok. (Vajon napjaink művészfilmjeinek nézői közül hányat vezettek be a filmnézésbe Bergman vagy Truffaut személyes látásmódját taglaló felsőoktatási tankönyvek?) Felix Vodička hívja fel a figyelmet arra, hogy bizonyos írásokban a kritikusok szívesen „helyezik el” a műalkotást olyan normák figyelembevételével, amelyekkel feltételezéseik szerint az olvasóközönség széles köre egyetért.⁶ Ugyanezeknek a forrásoknak nagy része segítséget nyújt a belső normák feltárásánál is, bár itt természetesen a fő eszköz a közvetlen elemzés.

A narrációs normák történeti alapjának elfogadása kívánja meg annak felismerését, hogy minden elbeszélismód adott filmgyártáshoz és -befogadáshoz kötődik. Naivitás lenne azt feltételezni, hogy egy olyan tömegkommunikációs eszköznél, mint a mozi, bármely norma saját kénye-kedve szerint tűnik fel és hanyatlik le. A hollywoodi filmkészítés konzervatív, szabálytisztelő aspektusait össze lehet kapcsolni a stúdiórendszerek szabványosított munka- és gyártásfelosztásával.⁷ A művészfilm kitartása a belső és külső normák módosítása mellett olyan marketing-rendszeren belül működik, amelyben a szerzői különbözőségek és az életművön belüli fejlődés bír csereértékkel. Ez nem társadalom- vagy gazdaságtörténeti munka, de a narráció historizálása véleményem szerint megkívánja, még ha futólag is, az elbeszélismódok létrejöttével kapcsolatban egyes konkrét okok és következmények vizsgálatát.

Az elkövetkező négy fejezetben a következő elbeszélismódokat fogom tanulmányozni: klasszikus elbeszélőfilm (Hollywood

példáján keresztül); nemzetközi művészfilm; történelmi materialista film (az 1920-as évek szovjet montázsfilmeivel és az 1960-as évek európai alkotásaival illusztrálva); valamint az általam „parametrikusnak” nevezett film. Mindegyikük a szűzsékonstrukció és a filmstílus elkülöníthető és koherens konvenciórendszerét reprezentálja – s mellel e hagyományokat alkalmazzák a játékfilmek létrehozásakor és megértésekor. Ezzel nem azt akarom mondani, hogy ezek a konvenciók megváltoztathatatlanok – hiszen az egyik kiegészítő elemzésem célja éppen annak megmutatása lesz, milyen változásokon ment át az idők folyamán a legtöbb elbeszélismód. Azt sem állítom, hogy minden film szigorúan egy elbeszélismóddhoz kapcsolódik. Egy film számos okból elkészíthető, illetve megérthető több elbeszélismód szerint; Mukařovský szavaival, „összetett normaköteggé válik. Belső harmó-

niával és diszharmonióival telítve, a részben pozitív, részben negatív módon alkalmazott heterogén normák dinamikus egyensúlyát teremti meg.”⁸ A 13. fejezetben majd arról olvashatunk, hogy a heterogenitásra hogyan szolgálnak kitűnő például Jean-Luc Godard alkotásai.

Végül meg kell jegyeznem, hogy az általam használt kategóriákat nem értékelésre szántam. Nem részesítem előnyben egyik elbeszélismódot sem a másikkal szemben, bár úgy gondolom, hogy bizonyos körülmények között adott eljárások jobban lekötik figyelmünket, mint mások. Itt azonban mégis inkább elemzésre törekszem. Az egyes elbeszélismódokat képező normák számbavételét követően hozzákezdhetünk annak feltárásához, hogy a filmtörténet folyamatában miképpen megy végbe a filmi elbeszélés szerkesztése és megértése.

9. fejezet

A KLASSZIKUS ELBESZÉLÉSMÓD: A HOLLYWOODI PÉLDA

A játékfilmkészítés során egyetlen elbeszélésmód használata terjedt el széles körben. Nevezzük a megszokott, könnyen érthető, különösebb gondolkodás nélkül is azonnal felismerhető filmek elbeszélésmódját uralkodó, domináns vagy klasszikus elbeszélésmódnak. A narrációs eljárások számbavételét leginkább a klasszikus hagyománnyal kezdhethjük, mivel ez nyugszik a legerősebb sémákon és a legnyilvánvalóbb konvenciókon. Példáinkat a történetileg legbefolyásosabb klasszikus filmművészetből vesszük: az 1917 és 1960 között a hollywoodi stúdiókban készült alkotásokból. A könyvünkben eddig használt fogalmak lehetővé teszik számunkra a hollywoodi narráció meglehetősen pontossággal történő elemzését. Nem kell visszatérnünk olyan elkoptatott frázisokhoz, mint az „áttetszőség”, a „varratnélküliség”, a „forgatás eltitkolása” vagy az „*histoire* álruhájába bújtatott *discours*”. A klasszikus elbeszélésmódot definiálhatjuk úgy, mint a fabula ábrázolására, a szűzsé, valamint a stílus manipulálására kialakult kanonizált választási lehetőségek sajátos konfigurációját. Ez a megközelítés lehetővé teszi, hogy a néző szerepét még dinamikusabban fogjuk fel.¹

A kanonikus elbeszélés

A hollywoodi filmek lélektanilag meghatározott egyéneket ábrázolnak, akik világosan megfogalmazott kérdések megoldásáért vagy adott célok eléréseért küzdenek. A küzdelem során a hősök konfliktusba kerülnek másokkal vagy a külső körülményekkel. A történet döntő győzelemmel vagy vereséggel, a probléma megoldásával, illetve a célok világos elérésével vagy el nem érésével végződik. Az okozatiság alapvető megteremtője ezáltal a hős lesz, egy olyan megkülönböztetett egyén, akit egyértelmű és következetes jellemvonásokkal, értékekkel és viselkedésmódokkal ruháznak fel. Bár a mozi a színház és az irodalom jellemábrázolásának számos konvencióját örökölte, a melodráma és a populáris fikció hőstípusait egyedi motívumokkal, szokásokkal és viselkedésmódokkal dolgozta ki. Az ezzel párhuzamosan kialakuló sztárrendszer minden egyes filmszínész számára megteremt a szerep kíváncsihoz igazított társaság értelmezett hőstípust. A leginkább „kidolgozott” szereplő így a főhős lesz, aki a fő kauzális láncszem, minden narrációs korlátozás célpontjává és a nézői azonosulás legfőbb tárgyává válik. A szűzségnek ezek a jellegzetességei nem meglepőek, noha igen eltérnek más elbeszélismódoktól (pl. a művészfilmből igencsak hiányoznak a következetes és célorientált hősök).

Az összes elbeszélismód közül a klasszikus áll a legközelebb a történetmegértést kutató tudósok által a mi kultúránkban megszokottnak tartott „kanonikus történethez”. A fabula terminusával fogalmazva, a hősközpontú okozatiság és a cselekmény meghatározása mint egy cél elérésére irányuló kísérlet a kanonikus forma kiemelkedő sajátosságai.² A szűzség szintjén pedig a klasszikus film megtartja a kanonikus mintát: bemutatja a dolgok állását, ezeket aztán különböző bonyodalmakkal összezavarja, majd helyreállítja őket. Mellesleg Hollywood forgatókönyvírásról szóló kézikönyvei sokáig ragaszkodtak ahhoz a formulához, amelyet napjaink strukturális elemzései élesztenek újjá: a cselekmény zavartalan állapotból, bonyodalomból, küzdelemből és a bonyodalom megszüntetéséből áll.³ Az ilyenfajta szűzséminta nem a „regényszerűnek” nevezett, monolitikus konstrukció öröksége, hanem bizonyos történeti formáké: a jól megírt színdarabé, a népszerű szerelmi történeté, és ami a legfontosabb, a 19. századi novelláé.⁴ Így tehát a szereplők okozati interakciói nagymértékben a mindent átszövő szűzség/fabula minták funkcióinak

tekinthetők. A klasszikus fabula-konstrukcióban az ok-okozatiság a fő egységesítő elv. Bizonyosan léteznek hasonlatosságok a hősök, a díszletek és a helyzetek között, denotatív szinten azonban mindenféle párhuzam alárendelődik az ok és az okozat mozgásának.⁵ A térbeli alakzatokat a valósághűség (a szerkesztőségi irodában kell lennie írógépnek, íróasztalnak, telefonnak), és főleg a kompozíciós szükségszerűség indokolja (az íróasztalt és az írógépet a kauzálisan jelentős újsághírek írására használják; a telefon fontos kapocs a hősök között). Az ok/okozatiság az időrendi szervezés elveit is motiválja: a szűzség úgy ábrázolja a fabula eseményeinek rendjét, ismétlődését és tartamát, hogy azzal kimutathassa a kiemelkedő oksági viszonyokat. Ez a folyamat különösen nyilvánvaló a klasszikus elbeszélés egyik legjellemzőbb eszközénél – a határidőnél. A határidőt mérhetik naptárral (*Nyolcvan nap alatt a Föld körül*), órával (*Délidő*), feltétellel („Egy hét áll rendelkezésedre, de egy perccel sem több!”), vagy egyszerűen olyan jelzésekkel, amelyek arra utalnak, hogy letelt az idő (menekülés az utolsó pillanatban). A határidő mint a klasszikus film gyakori tetőpontja mutat rá arra, milyen strukturális hatalommal bír a bizonyos cél eléréséhez vagy elvetéséhez szükséges drámai időtartam meghatározottsága.

A klasszikus szűzség többnyire dupla oksági szerkezettel, azaz két cselekményszálal dolgozik: az egyik heteroszexuális szerelmi történetet foglal magába (fiú/lány, férj/feleség), a másik pedig valamilyen egyéb szférát – munka, háború, küldetés, kutatás vagy más személyes viszonyok. Mindegyik szálnak tartalmaznia kell célt, akadályokat és tetőpontot. Az *Igazi cowboy* című filmben a hősnek, Jeffnek két célja van: vadnyugati életet szeretne élni, és oltárhoz akarja vezetni álmai asszonyát, Nellit. A cselekményt számos mellékszál bonyolíthatja, például ellenkező célok (Bitter Creek lakói vasút építtetésére akarják rávenni Jeffet, egy indián bűnöző rablásra készül) vagy többszörös szerelmi történetek (például *Rivaldafény-parádé* és a *Találkozz velem San Louisban!* című filmekben). A legtöbb esetben a szerelmi szál és a cselekmény más szférái elválaszthatóak ugyan, de mégsem függetlenek egymástól. A két szálat külön-külön is elvarrhatják, ezek azonban többnyire a tetőponton ismét találkoznak: az egyik megoldása kiváltja a másikat. A *pénteki barát* című filmben Earl William halálbüntetésének felfüggesztése megelőzi ugyan Walter és Hildy kibékülését, de ugyanez a feltétele a pár egymásra találásának is.

A szűzsé mindig különálló részekre tagolódik. A némafilm idején a tipikus hollywoodi film kilenc-tizenharc; a hangosfilm korszakában tizennégy-harmincöt szekvenciából állt (a háború utáni filmek még többről). Nagy általánosságban csak két típusa van a hollywoodi szegmentumoknak: a „montázs-szekvencia” (összevonva Metz harmadik, negyedik és nyolcadik szintagma-típusát) és a „jelenet” (Metz ötödik, hatodik, hetedik és nyolcadik típusa).⁶ A hollywoodi narráció a jeleneteket neoklasszikus kritériumokkal – az idő (folytonos vagy következetesen megszakított időtartam), a tér (meghatározható helyszín) és a cselekmény (különálló ok/okozati fázis) egységével – egyértelműen elhatárolja egymástól. A szekvenciák határait adott, szabványosított központozással jelzi (áttűnés, átúszás, elsötétülés, hanghíd).⁷ Raymond Bellour mutatott rá a klasszikus szekvencia többnyire mikrokozmoszra (a stílus és a történet elemeinek belső ismétlése) és makrokozmoszra (az ugyanolyan nagyságú szegmentumokkal való párhuzamba állítás) meghatározottságára.⁸ Meg kell jegyeznünk azt is, hogy minden egyes film kialakítja saját szegmentálásának arányait. Az olyan szűzsé, amely egyetlen helyszínre sűrűsödik, korlátozott dramaturgiai időtartam alatt (pl. az „éjszaka egy kísértetjárta házban” filmekben), a szegmentumokat a szereplők érkezéseivel és távozásaival jelölheti, a színpadias *liaison des scènes* alapján. Az olyan filmben azonban, amely évtizedeken át és sok helyszínen játszódik, az egyik kis eseménytől a másikig történő áttűnés nem feltétlenül képez különálló szekvenciát.

A klasszikus szegmentum nem lezárt egység. Térben és időben zárt, de ok/okozatilag nyitott. A kauzális előrehaladás előnyben részesítésére és új lehetőségek megnyitására törekszik.⁹ Az előremutató mozzanatok mintái meglehetősen kötöttek. A montázs-szekvencia átmeneti összegzésként többnyire egyetlen kauzális motívumot sűrít magába, de a cselekmény – a klasszikus hollywoodi dramaturgia építőköve – árnyaltabb konstrukcióval rendelkezik. Minden egyes jelenet külön fázist mutat be. Először az időt, a teret és a fontos szereplőket meghatározó expozíciót; akkori térbeli elhelyezkedésüket és lelkiállapotukat (általában a megelőző jelenetek eredményeként). A jelenet közepén a hősök céljaiknak megfelelően kezdenek cselekedni: küzdenek, választanak, találkozókat beszélnek meg, határidőket szabnak ki és megtervezik a jövő eseményeit. Eközben a klasszikus jelenet folytatja vagy lezárja az előző jelenetekben függőben hagyott ok/okozati fejlődésfokokat, mialatt a jövőre vonatkozólag új ka-

uzális szálakat indít el. A cselekménynek legalább a következő jelenetet motiváló elemét lezáratlanul kell hagyni, hiszen az viszi tovább a függőben maradt eseményt (gyakran egy „dialógus-kapocsal”). Íme a klasszikus szerkesztésmód híres „linearitása” – valami olyasmi, amely nem jellemző a szovjet montázsfilmekre (ezekben gyakran szándékosan nem határolják el a jeleneteket egymástól), illetve a művészfilmek elbeszélésmódjára (amelyekre a szubjektivitás és az objektivitás többértelmű egymásba játsása jellemző).

Nézzünk meg egy egyszerű példát. A *Gyilkosokban* (1946) Riordan, a biztosítási nyomozó Lubinsky hadnagy elbeszéléséből megismeri Ole Anderson életének korábbi szakaszát. A jelenet végén Lubinsky megemlíti Riordannak, hogy Ole-t épp aznap temetik. Ez a függőben hagyott láncszem vezet a következő, temetőbeli jelenetig. A térbeli expozíciót a kiinduló beállítás teremti meg. Míg a pap a gyászmisét mondja, Riordan a gyászolók kilétéről faggatja Lubinskyt. Az utolsót, egy magányosan álló öreg férfit „Charlestonnak, a régi idők gengszterének” nevezi a hadnagy. Áttűnést követően biliárdterembe érkezünk, ahol Charleston és Riordan iszogatók közben Ole-ról beszélgetnek. A temetés-jelenetben a Lubinsky-szál lezárul, és Charleston története indul el. Amikor a jelenet véget ér, ez a szál függőben marad, a következő jelenet expozíciójába azonban rögtön bekerül. Az ok-sági szálak komplex összefogása (Rivette filmjeihez hasonlóan) vagy hirtelen megszakítása helyett (mint Antonioninál, Godardnál és Bressonnál) a klasszikus hollywoodi film minden szálát óvatos, aprólékos linearításban bont ki.

Még egy dolog járul hozzá ehhez a linearitáshoz. A megoldott talánnyal dolgozó detektívfilmek szolgáltatják a legjobb példát a teljes és megfelelő tudás eléréséhez vezető klasszikus szűzsé tendenciájára. Akár a főhős jut morális tanulság birtokába, akár a néző ismeri meg az egész történetet, a klasszikus film kitarthatóan halad az abszolút igazság fokozatos elsajátítása felé.

Az ok/okozati szálak összekötésének egyszer le kell záródnia. Hogyan érjen véget a szűzsé? A klasszikus befejezésnek két módját ismerjük. Lehet a szerkezet megkoronázása, az eseményláncok logikus konklúziója, a kiinduló ok végső okozata, az igazság feltárása. E látásmód érvényessége nemcsak a hollywoodi filmek feszes szerkezetének tükrében válik nyilvánvalóvá, hanem a hollywoodi forgatókönyvírás szabályaiban is. A kézikönyvek fáradhatatlanul erőltetik a happy end beiktatását, továbbá a logi-

kus befejezés szükségességét hangsúlyozzák. Mindemellett elegendő példával rendelkezünk az indokolatlan és nem megfelelő cselekménymegoldásokra ahhoz, hogy felállítsunk egy második hipotézist: a klasszikus befejezés nem is annyira szerkezetileg fontos, inkább önkényes helyreigazítása annak a világnak, amelyet az előző nyolcvan percben kizökkentettek. Parker Tyler úgy gondolja, hogy Hollywood minden befejezést „tisztán konvencionálisnak, formálisnak, infantilis logikájú kitalálás játéknak”¹⁰ tekint. Itt újra ki kell térnünk a heteroszexuális szerelmi szálát tartalmazó cselekmény fontosságára. Jelentős tény, hogy száz találmányra kiválasztott hollywoodi film közül több mint hatvan végződött az egymásra talált pár bemutatásával – a közhelyszerű happy enddel, gyakran még egy „ponttal” a végén –, és a többi is zömmel boldog véget ért. Ezáltal a konvenció – annak igénye, hogy a cselekmény megoldása a „költői igazsághoz” vezessen – olyan állandó szerkezeti tényezőt teremt, amelyet többé-kevésbé indokoltan a megfelelő helyre, az epilógusba illesztenek. Bár mely elbeszélésben – írja Meir Sternberg –, amelyben a szüzsé befejezését erőteljesen megszabják a konvenciók, a kompozíciós figyelem a középső részekben elhelyezett késleltetésre irányul; a szöveg ekkor „kvázi-mimetikus fogalmakkal magyarázatot ad a szükséges retardációra azzal, hogy az okokat késleltetve helyezi el magában a fikció világában, és a középső részt az ábrázolt cselekmény sűrűjébe fordítja”¹¹. Időnként azonban a motiváció elmarad; a megelőző ok/okozatosság és a boldog végkifejlet közötti nem megfelelés ideológiai nehézségként válik szembevetővé. Ezzel az esettel találkozunk például a *Csak egyszer élünk*, a *Gyanakvó szerelem*, a *Nő az ablak mögött* és a *Tévedés* című filmekben.¹² Ebben az esetben vagy az elvarratlan szálak ügyes összezsomózására, vagy egy többé-kevésbé csodaszzerű elem megjelenésére kell felkészülnünk, amelyet Brecht a burzsoá irodalom lovas hírnökének nevezett. „A lovas hírnök biztosítja számunkra a legtűrhetetlenebb körülmények teljességgel zavartalan méltánylását is, ez tehát annak az irodalomnak az elengedhetetlen feltétele, amely sehová sem akar vezetni.”¹³

A klasszikus befejezés más tekintetben is zavart kelthet. Még ha a lezárás meg is oldja a két fő kauzális szálát, egyes, viszonylag lényegtelen kérdések függőben maradhatnak. Például a mellékszereplők sorsa nem oldódik meg. A *pénteki barátnő*ben Earl William halálbüntetését felfüggesztik, a korrupt adminisztrátort kidobják az irodából, Hildy és Walter újra egymásra talál, de

soha nem tudjuk meg, mi történik Molly Malloy-jal, aki – hogy elterelje az újságírók figyelmét – kiugrott az ablakon. (Csak annyit tudunk, hogy életben marad.) Mondhatnánk, a fő probléma megoldása során az ember elfeledkezik a kisebb kérdésekről, ám ez csak részleges magyarázat. Felejtésre a film rendelkezésére álló záró eszköz, az *epilógus* ösztönöz bennünket: a főhősök által elért stabil állapot rövid megszilárdítása. Az epilógus nemcsak megerősíti a happy end irányába mutató tendenciákat, hanem megismétli azokat a konnotatív motívumokat is, amelyeket a filmben mindvégig megtalálhattunk. A *pénteki barátnő* epilógusában Hildy és Walter felhívják a szerkesztőséget, és bejelentik, hogy újra házasságot kötnek. Albániában azonban sztrájk kezdődött, mire Walter azt javasolja, tegyenek egy kis kitérőt nászútjuk során, és tárják fel az eseményeket. A cselekmény ezzel a fordulattal az első nászút történetét idézi fel: Hildy Bruce-szal készült összeházasodni, majd Albániába akartak költözni. Amikor a pár már távozóban van, és Hildy a bőröndöt cipeli, Walter felveti, hogy talán Bruce becsapta őket. Ezeknek a motívumoknak az ügyes ismétlése erős egységet kölcsönöz a narrációnak; amikor ilyen részleteket is összekapcsolnak, valószínűbb, hogy elfeledkezzünk Molly Malloy sorsáról. Talán „lezárás” helyett érdekesebb lenne „lezáró hatásról” beszélni, sőt, ha a megoldott és a megoldatlan kérdések füzére erősnek bizonyul, akkor „pszeudo-lezárásról”. A konvenciók szintjén azonban a szabvány a lehetőségek szerinti legkoherensebb epilógus marad.

Az olyan közterek, mint „áttetszőség” és „láthatatlanság” teljességükben használhatatlanok a klasszikus film narrációs jellemzőinek a meghatározásánál. Nagy általánosságban elmondhatjuk, hogy a klasszikus elbeszélés többnyire mindentudó, igen közlékeny és csak szerényen öntudatos. Azaz a narráció többet tud az összes hősnél, viszonylag csak keveset titkol el (legfőképpen azt, hogy „mi fog történni legközelebb”), és ritkán beszél ki a közönséghez. Ezeket a jellemzőket azonban két tekintetben is pontosítanunk kell. Először is a filmek a műfaji tényezőknek megfelelően gyakran különféleképpen tesznek eleget a fenti előfeltételeknek. A bűnügyi film a tudás terjedelmét meglehetősen korlátozza, a kauzális információt pedig többnyire elrejtje előlünk. Az *Ebben az életünkben* című filmhez hasonló melodráma kissé öntudatosabb lehet, mint *A nagy álom*, különösen a színészi játék és a zene tekintetében. A musicalekben mindig megtalálhatóak az öntudatosság törvényesített pillanatai (pl. amikor a hős köz-

vetlenül a nézőnek énekel). Másodszor pedig a szűzsé időbeli előrehaladása során a narráció jellemvonásai folyamatosan változhatnak, s ezek a változások szintén kodifikáltak. Többnyire a film kezdete és a vége a legöntudatosabb, a leginkább mindentudó és a legközlékenyebb rész. A főcím alatti szekvenciák és az első néhány beállítás a nyílt narráció jegyeit viseli magán. Mihelyt azonban a cselekmény megindul, a narráció burkoltabb lesz, engedi, hogy a szereplők és interakcióik legyenek úrrá az információközlésen. A nyílt narráció bizonyos pillanatokban visszatér: a jelenetek kezdetén és végén (pl. a kiinduló beállításokban, a jeleket ábrázoló képeken, a jelentékeny tárgyakra irányuló vagy azoktól eltávolodó kameramozgásokban, a szimbolikus áttűnésekben), továbbá a „montázsszekvenciaként” ismert részekben. A szűzsé legvégén a narráció újra kifejezésre juttathatja, mennyire tudatában van a közönség jelenlétének (a nem diegetikus zene újra felhangzik, a hősök a kamerába néznek vagy becsuknak egy ajtót az orrunk előtt), jelezheti mindentudását (pl. egy távolképre vált) és közlékenységét (most már mindent tudunk). A klasszikus narráció tehát nem egyformán „láthatatlan” a különböző filmtípusokban vagy az egész film folyamán.

A klasszikus elbeszélésmód közlékenysége a hézagokat kezelő szűzsé vonatkozásában válik nyilvánvalóvá. Ha átugrunk egy időszakazon, montázsszekvencia vagy párbeszédrészlet tudósít erről bennünket; ha hiányzik egy ok, többnyire közlik velünk, hogy ott valaminek lennie kellene. A hézagok továbbá ritkán állandóak. „A mozgókép kezdetén – írja az egyik forgatókönyvíró – nem tudunk semmit. A történet kibontakozása során bukkannak elő az információk, s a végére minden kiderül.”¹⁴ Ezeket az alapelveket megint csak elhalványíthatja a műfaji motiváció. A rejtélyes történetek leplezhetik a hézagot (pl. a *Mildred Pierce* elején), egy álomkép pedig a film befejezéséig bizonytalanságban tarthatja a cselekmény motivációját (pl. *Az elvarázsolt házikó* című filmben). Ebben a tekintetben az *Aranypolgár* „sem számít klasszikusnak”: a narráció megoldja ugyan a „Rózsabimbó” rejtélyét, de Kane jellemének főbb vonásai részben meghatározatlanok maradnak, és ez egyetlen műfaji motivációval sem igazolható.

A szűzsé időszerkezete erőteljesen formálja a narráció nyíltságát. Amikor a szűzsé ragaszkodik az időrendhez, és kihagyja a kauzálisan lényegtelen időszakaszokat, a narráció igen közlékeny és kevésbé öntudatos válik. Másrészt, amikor montázsszekvenciával pillanatokba sűrítik a politikai kampányt, a gyil-

kossági tárgyalást vagy az alkoholtilalom hatásait, a narráció nyíltan mindentudóvá válik. A flashbackkel gyorsan és burkoltan pótolni lehet a hézagokat. A redundancia, amennyiben a narráció a történet minden egyes eseményét többször mutatja be a szűzsében, elérhető anélkül, hogy megsértené a fabula világát: egyszer megleveníti és többször elmeséli az eseményt a szereplőkkel. A határidő szellemes módon teheti lehetővé a szűzsé számára, hogy öntudatlanul figyelembe vegye a cselekmény fabula által megszabott időkorlátait. Amikor az ismételt vagy megszo- kott cselekedetek érzékeltetése válik szükségessé, a montázsszekvencia ismét hasznossá válhat. Sartre is erre hívta fel a figyelmet, amikor az *Aranypolgár* montázsait a „gyakoriságra utaló” igeidő ekvivalensének megteremtéséért méltatta: „A feleségét Amerika összes színházában felléptette.”¹⁵ Amikor a szűzsé egy újság főcímét használja az időhézag betöltésére, tudatára ébredünk a narráció mindentudásának és viszonylagos visszafogottságának. (A nyilvánosságnak szánt közlemények alkalmazása kevésbé öntudatos, mint a „közvetlenül” a narrációtól származó képközi feliratok beszúrása.) A klasszikus elbeszélés azonban többnyire rámutat a folytonosság hiányára azzal, hogy egy olyan *szerkesztői* tudást testesít meg, amely egyes időszakaszokat teljes terjedelmükben kiválogat (jelenetek), a többi kissé megnyírbálja, megint másokat meglehetősen tömörítve ábrázol (montázsszekvenciák), végül a szükségtelen eseményeket egyszerűen kivágja. A fabula időtartamának megnyújtását pedig párhuzamos vágás hozza létre, mint ahogyan azt az *Amerika hőskorának* vizsgálatánál láttuk (97. o.).

A narráció általános jellegzetességeit a tér film által történő manipulációjában is megfigyelhetjük. Az alakokak elrendezésével az öntudatosságot úgy tudják mérsékelni, hogy többé-kevésbé szemből fényképezik őket, de kerülnek a kamerára irányuló pillantásokat (természetesen az optikai nézőpontú részek kivételét képeznek). Az a tény, hogy a jelenetben egyetlen kauzálisan jelentékeny jelzés sem marad ismeretlen, bizonyítja az elbeszélői közlékenységét. A klasszikus film legfontosabb tendenciája a narráció mindentudásának térbeli *mindenütt jelenvalósággal* való érzékeltetése.¹⁶ Amikor a narráció az elkövetkező eseményekre vonatkozó tudásával hivatkozik, nem késlekedik demonstrálni, hogy a jeleneten belüli vágással, továbbá a különböző helyszínek párhuzamos vágásával kedve szerint irányíthatja a látványt. 1935-ben egy kritikus azt írta, a kamera mindentudó, mivel „a tárgyak

és a beállítások helyes megválasztásával azt az érzést kelti, hogy az egész filmben mindvégig »az élmény legfontosabb részét éljük át – méghozzá mindig az érzékelés számára legelőnyösebb szempontból.«¹⁷ Míg Jancsó Miklós hosszú beállításai olyan térbeli mintákat teremtenek, amelyek tagadják a mindenütt jelenvalóságot, és ezzel drasztikusan korlátozzák a nézőnek a történet információiról szerzett tudását, addig a klasszikus mindenütt jelenvalóság „a kamerának” nevezett kognitív sémát egy *eszményi* láthatatlan megfigyelővé változtatja, amely mentes a térben és időben bekövetkező előre nem látott eshetőségektől, de a történet érthetősége érdekében mindvégig tartja magát a kodifikált mintákhoz.

Ezzel a tér- és időkezeléssel a klasszikus elbeszélés a fabula világát állandó belső konstrukcióvá teszi, amelybe a narráció, úgy tűnik, kívülről lép be. A mise en scène manipulációja (az alakok viselkedése, a megvilágítás, a díszlet, a jelmezek) látszólag független filmezendő eseményt teremt, amely így kívülről keretezett és rögzített, kézzelfogható világgá válik. A keretezést és rögzítést többnyire magával a narrációval azonosítjuk, amely hol többé-kevésbé nyílt, hol pedig többé-kevésbé „belesimul” a történet világának rögzített homogenitásába. Ennélfogva a klasszikus narráció a láthatatlan megfigyelő gondolatán alapszik.¹⁸ Bazin például a klasszikus jelenetet úgy jellemzi, hogy az a narrációtól függetlenül létezik, akárcsak a színpadon.¹⁹ Ugyanezt a sajátosságot nevezték „gyártási titoknak”: a fabula – mintha meg sem szerkesztették volna – látszólag még a narrációs ábrázolás előtt létezett. (A filmgyártásban ez bizonyos értelemben gyakran így is volt: az 1930-as években és később Hollywoodban a fontos filmekhez olyan díszleteket készítettek, amelyekben a kamerák, a színészek és a világítóberendezések makettjeit is elhelyezték, hogy előre meghatározhassák a forgatás különböző műveleteit.)²⁰

A „láthatatlan megfigyelő” narrációját igen gyakran háttérbe szorítják bizonyos, a későbbiekben majd részletesen is kifejtett stilisztikai megfontolások; azt azonban már most beláthatjuk, hogy a klasszikus narráció olyan módszerekkel szerkeszteti meg velünk a történet logikai menetét (ok/okozatiság, párhuzamosság), valamint az időt és a teret, amelyek „a kamera előtti” eseményeket legfőbb információforrásunkká teszik. A hollywoodi elbeszélések nyilvánvalóan rendkívül redundánsak, a hatást mégis főleg a történet világának tulajdonítható sémákkal érik el. Susan Suleiman rendszerezése²¹ nyomán láthatjuk, hogy a narráció ugyanazokkal a vonásokkal és funkciókkal ruház fel minden

egy-egy szereplőt; különböző szereplők ugyanúgy értelmezik és kommentálják az azonos hősöket vagy helyzeteket; hasonló eseményekbe más-más szereplőket vonnak be és így tovább. Az információkat a hősök legtöbbször párbeszédekkel és viselkedésükkel ismétlik meg. Létrejöhet bizonyos redundancia a narrációs kommentár és az ábrázolt fabula cselekménye között is, például ha a némafilmben a bevezető feliratok lényeges információt közölnek, vagy amikor a nemdiegetikus zene rímeli a látott eseményre (pl. a „Here Comes the Bride” az *Ebben az életünkben* című filmben). De a narrációt általában úgy szerkesztik meg, hogy a szereplők és viselkedésük nyújtsa és ismétlje a történet szükséges adatait. (A szovjet montázsfilmekben sokkal erősebb a narrációs kommentár és a fabula cselekménye közötti redundancia.) A késleltetés hasonló módon működik: a teljes fabula felépítését főképp közbeszúrt cselekményszálak, például kauzálisan odaillő mellékcselekmények, komikus inzertek és zeneszámok késleltetik (sokkal inkább, mint az *Október* „Istenért és a Hazáért” szekvenciájához hasonló narrációs eltérések). Ugyanígy a kauzális hézagokat is a szereplők tettei jelzik (pl. a detektívfilmekben a nyomok felfedezése). A néző a fabula megszerkesztésére összpontosít, nem pedig azt latolgatja, miért így vagy úgy ábrázolja a narráció a fabulát – hiszen ez olyan kérdés, amely inkább a művészfilm elbeszélésére jellemző.

Az egységes fabulavilág ok/okozatiságának elsőbbsége a klasszikus narrációt egyértelmű ábrázolásra kötelezi. Míg a művészfilmes elbeszélés egybemoshatja az objektív diegetikus valóságot, a szereplők lelkiállapotát és a közbeszúrt narrációs kommentárt elkülönítő határokat, a klasszikus film ezek között az állapotok között világos különbségtételre készítet bennünket. Hiába korlátozza a klasszikus film tudásunkat az egyik szereplő ismereteire, mint például ahogyan ez *A nagy álom* és a *Gyilkosság, édesem* nagy részében történik, akkor is fennáll az éles határvonal a szubjektív és az objektív ábrázolás között. Természetesen a narráció – mint a *Megszállott* című filmben – csapdát is állíthat azzal, hogy a gyilkos objektívnek tűnő ábrázolásáról kiderül a szubjektív látásmód (mellesleg ez műfajilag motivált váltás); de a megtévesztésre azonnal és minden félreértést kizáróan fény derül. Minderre klasszikus példa a flashback. *Jelenléte*, mivel a szereplő visszaemlékezése váltja ki a múlt eseményének meglevenített ábrázolását, szinte mindig szubjektív módon indokolható. A flashback-résszel szerezhető *tudás terjedelme* azon-

ban gyakran nem azonos a visszaemlékező szereplőével. A flashback gyakran többet mutat meg nekünk, mint amennyit a hős tudhat (pl. olyan jeleneteket, amelyekben ő nincs is jelen). Szórákoztató példát találunk erre a *North Frederick 10*-ben. A film nagy részében a lány visszaemlékezéseit látjuk, de a szűzsé végén, amikor újra a jelenben vagyunk, olyan információ jut tudomására, amelyet mi az „ő” emlékeiből tudunk! A klasszikus flashbackek többnyire „objektívek”: a szereplők emlékei ürügyek a szűzsé nem kronologikus elrendezésére. Az optikailag szubjektív beállításokat hasonlóképpen objektív kontextusban helyezik el. Az egyik író szerint a nézőpontbeállításokat „indokolni kell, és mindenképpen a megelőző vagy következő objektív jelenetekhez [beállításokhoz] kell kötni őket”²². A láthatatlan megfigyelő hatásának ereje részben ebben rejlik: a kamera látszólag mindig szélesebb, meghatározott objektivitáson belül foglalja magában a szereplői szubjektivitást.

A klasszikus stílus

A naiv néző hiába tekinti a klasszikus hollywoodi film stílusát láthatatlannak vagy varrat nélkülinek, ez mint kiindulópont a kritikus számára nem túl nagy segítség. Mi teszi e stílust önmegsemmisítővé? A kérdésre kimerítő választ csak a nézői aktivitás megfigyelése után adhatunk, de kezdhethetjük vizsgálatunkat Jurij Tinyanov javaslata szerint is: „Egyes filmek vagy rendezők esetében a stílusban tanúsított »önuralom« vagy »naturalizmus« kimutatása nem egyenlő a stílus szerepének tagadásával. Egész egyszerűen sokféle stílus létezik, és ezek többféle szerepet tölthetnek be a cselekmény kibontakozásához való viszonyuk szerint.”²³ Íme három általános megközelítés:

1. *Egészében véve a klasszikus narráció a filmtechnikát olyan eszközként használja, amellyel a fabula a szűzsé információit átadhatja.* Az összes elbeszélésmód közül a klasszikus érintett leginkább abban, hogy a stílust a kompozíció szerint, a szűzséminta funkciójaként motiválja. Nézzük magát a beállításnak nevezett fogalmat. A hollywoodi gyakorlatban évtizedeken keresztül a beállítás „jelenetnek” hívták, s ezzel összemosták a materiális stilisztikai egységet a dramaturgiaival. A klasszikus filmkészítés legfőbb alapelve szellemében a technika minden mozzanata alárendelődik a fabula-információk szereplők által történő további-

tásának, s ennek eredményeképpen a testek és az arcok a figyelem középpontjába kerüljenek. Az eljárás sémáit úgy alakítják ki, hogy illeszkedjenek a klasszikus jelenet kauzális szerkezetéhez (expozíció, korábbi kauzális tényező lezárása, új kauzális tényező bemutatása, új tényező felfüggesztése). A bevezető fázis többnyire magában foglal egy kiinduló beállítást, amely a szereplők által elfoglalt teret és időt bemutatja. Amint a szereplők kapcsolatba lépnek, a jelenetet széttördelik a tetteket és a reakciókat ábrázoló közeli képekre, míg a díszlet, a világítás, a zene, a kompozíció és a kameramozgás célkitűzés, a küzdelem és a döntés folyamatát hangsúlyozza. A jelenet többnyire a tér egy részletével fejeződik be – arckifejezéssel, jelentékeny tárggyal –, s ugyanez készíti elő a következő jelenethez való átmenetet.

Bár igaz, hogy a klasszikus film stílusa bizonyos „többlet” tartalmaz, állandó díszítésekkel szolgál a szűzsé denotációs kívánságainak megfelelően, az adott eljárás használatát bármilyen kis mértékben is, de indokoltá kell tenni a szereplők interakcióival. Az olyan „többlet”, amelyet például Minneline vagy Sirknél találunk, általában kezdetben igazolható a műfaji konvencióval. Ugyanez még a legszélsőségesebb stílusok kialakítóira is érvényes Hollywoodban: Busby Berkeley-re és Josef von Sternbergre, akik mindketten a műfaji motivációk legjavát (zenei fantáziát és egzotikus szerelmi történetet) igényelték kísérleteikhez.

2. *A klasszikus elbeszélésmódban a stílus a nézőt általában arra ösztönzi, hogy a fabula cselekményének koherens, állandó idejét és terét szerkessze meg.* Sok más narratív konvenció – bár különböző célból – értékesnek tartja a néző félrevezetését. Csak a klasszikus narráció kedveli azt a stílust, amely minden pillanatban a legvilágosabb denotációs tartalmakra törekszik. Valamennyi jelenetnek az előző jelenethez fűződő időbeli viszonyát idejében és egyértelműen jelzi (képközi feliratokkal, megegyezések szerinti jelzésekkel, párbeszédsorral). A világítással ki kell emelni az alakokat a képtérből; a színekkel meg kell határozni a síkokat; minden beállításban a történet legfontosabb részletét a kép kivágat középpontjához közel kell elhelyezni. A hangfelvételek tökéletesítésével a dialógusok maximális érthetőségét kell elérni. A kameramozgás célja egyértelmű, kidolgozott tér létrehozása. „A kocsizás szabályai közül – jegyezte meg Allan Dwan – jó ötletnek tartjuk, ha az ember *elhalad* a dolgok mellett. Többször megfigyeltük, hogy ha elkocsizunk egy fa mellett, az tömörre és kerekké válik, ahelyett hogy síkszerű maradna.”²⁴ Holly-

woodban gyakran használják az *anticipálásra készítő* kompozíciót vagy kameramozgást: azaz a képkivágatban a cselekménynek vagy a követő kocsizásnak fenntartott üres hellyel előre felkészítenek egy másik szereplő érkezésére. Vessük össze Godard törekvését – a képkivágatot teljességében alárendeli a színész hirtelen mozdulatainak – Raoul Walsh következő megjegyzésével: „Egyetlen módja van egy jelenet forgatásának, mégpedig az, amely megmutatja a közönségnek, mi fog történni a következőkben.”²⁵ A klasszikus szerkesztésben arra törekszenek, hogy minden egyes beállítás az előző logikus következménye legyen, és hogy az ismételt helyzetekkel a néző figyelmét újra felkeltsék. A pillanatnyi félrevezetés csak akkor engedhető meg, ha valószínűsítésként indokolható. A képzeletbeli gyilkosság a *Megszállott* című filmben először objektív ábrázolásnak tűnik; visszamenőleg igazolható a főhős egyre fokozódó elmebajával. A folytonosságot nélkülöző szerkesztés, például Slavko Vorkapich montázsszekvenciája a *San Francisco* című film földrengésének ábrázolása-kor, a kaotikus eseményekkel indokolható. Röviden: a stilisztikai félrevezetés akkor megengedett, ha félrevezető szituációt ábrázol.

3. A klasszikus stílus meghatározott, szigorúan korlátozott számú technikai eszközökből áll, amelyeket stabil paradigmába szerveznek és a szűzsé követelményeinek megfelelően rendeznek el. A hollywoodi narráció stilisztikai konvencióit, a beállítás kompozíciójától a hangkeverésig, a legtöbb néző gondolkodás nélkül felismeri. Azért van ez így, mert e stílus korlátozott számú eszközzel rendelkezik, és ezeket mint a leírás alternatív lehetőségeit szabályozza. Minderre a világítás a legegyszerűbb példa. Egy jelenetet lehet világosra vagy sötétre világítani. Létezik a hárompontos világítás (oldalirányú, teljes és ellenfényes, plusz a háttér megvilágítása) az egyetlen fényforrás alkalmazásával szemben. A filmkészítőnek a fényszórás többféle fokozatai állnak a rendelkezésére. Elvileg bármelyiket választhatja, de meghatározott kontextusban egyfajta alternatívára több esély van, mint a többire. A komédiákban a sok fény valószínűbb; a sötét utcakép realiztikusan indokolja egyetlen fényforrás használatát; a nők közelképén inkább szórt fényt alkalmaznak, mint a férfiakén. A hollywoodi klasszikus stílus „láthatatlansága” nemcsak a szigorúan törvényesített stilisztikai eszközökön nyugszik, hanem a kontextusba illő rögzített funkciókon is.

Hasonló módon behatárolt paradigma irányítja az emberi alakok keretezését is. A szereplőket leggyakrabban a *plan américain*

(térdtől felfelé) és a félközeli (melltől felfelé) között helyezik el a képkivágatban; egyenes szögben, a váll vagy az áll szintjéről fényképezve. Kevésbé valószínű a nagyotól vagy a nagyközeli, az alsó vagy a felső kameraállás. A madártávlatból vagy a lentől egyenes állásban való filmezés szinte teljesen kizárt, alkalmazása csak kompozíciós vagy műfaji elvárások nyomán képzelhető el (pl. optikai nézőpontú látvány vagy musicalekben a táncegyüttes bemutatása).

A legkimerítőbben a klasszikus folytonos szerkesztés elveit foglalták szabályokba. A cselekmény tengelyére való támaszkodás a néző figyelmét a térre irányítja; a legközelebbi vágás világos paradigmatisztikus választást képvisel a különféle „illesztések” között. Valószínűsíthetőségüket az bizonyítja, hogy a legtöbb hollywoodi jelenet kiinduló beállítással kezdődik: a teret olyan közelebbi képekre tördelik, amelyeket a nézésirányok illesztésével és/vagy beállítás/ellenbeállítással kapcsolnak össze, aztán a távolabbi képekhez akkor térnek csak vissza, amikor a szereplők elmozdulnak, vagy új hős belépése kívánja meg a néző figyelmének irányváltztatását. Egy teljes jelenet kiinduló beállítás nélkül valószínűtlen, de megengedett dolog (különösen a leíró jelenetekben, valamint speciális effektusok alkalmazása esetén); az illesztés nélküli képkivágat-irány és a következtelenül fényképezett nézésirányok kevésbé valószínűek; az észlelhető kihagyások vágások és az indokolatlan bevágások pedig szigorúan tilosak. Ebből a paradigmatisztikus aspektusból nézve a klasszikus stílus összes „szabályával” együtt nem egy időtlen formula vagy előírás, hanem többé-kevésbé valószínű elemek történetileg meghatározott készlete.²⁶

Ez a három tényező bizonyos szinten magyarázatot ad a hollywoodi stílus szinte észrevétlen befogadhatóságára. Minden egyes film ismerős eszközöket használ új kombinációban, meglehetősen kiszámítható sémákon belül és a szűzsé kívánalmainak megfelelően. A néző szinte soha nem veszíti szem elől a stilisztikai eszközöket, hiszen idő- és térérzékelését irányítják, így a stilisztikai alakzatok az adott paradigma fényében értelmezhetőek.

A szűzsé és a stílus kapcsolatának vizsgálatából kiderül, hogy a klasszikus film a szűzsé szerkesztését és a stilisztikai minták kialakítását egyaránt irányító konvenciókészlet melletti elkötelezettséggel jellemezhető. A klasszikus filmgyártás nem ösztönöz egyedi belső formák kialakítására; a stílus és a szűzsé ritkán kerül kiemelt helyzetbe. A film alapvető kezdeményezései a fabula

szintjén zajlanak – azaz az „új sztorikban”. Természetesen a szüzsé eszközei és a stilisztikai vonások is változtak az idők folyamán. De a szüzsé szerkesztésének alapvető elvei (a kauzalitás mindenekfölöttisége, célorientált főhős, határidők stb.) 1917 óta érvényben maradtak. A „klasszikus” szó használatára a hollywoodi narráció stabilitása és egyöntetűsége jogosít fel, legalábbis ha a klasszicizmus bármely művészetben hagyományosan a konvenciókhoz való ragaszkodással jellemezhető.²⁷

A klasszikus néző

A klasszikus filmben a szüzséfolyamatok és a stilisztikai alakzatok stabilitása nem tűnetheti fel egy totális gépezet passzív részeként előttünk a klasszikus nézőt. A befogadó bizonyos kognitív műveleteket végez, amelyek csak azért, mert megszokottak és ismerősek, nem kevésbé aktívak. A hollywoodi fabula adott sémák, feltételezések és következtetések sorozatának terméke.

A néző rendkívül felkészülten ül be a klasszikus filmekre. A szüzsé és a fabula durva körvonalai valószínűleg egyéni, célorientált, kauzálisan meghatározott tevékenység kanonikus történetét rajzolják ki. A néző ismeri a legvalószínűbb stilisztikai alakzatokat és funkciókat. Már elsajátította az expozíció, a korábbi oksági láncolat és egyéb vonások szcenikus konvencióját. Azzal is tisztában van, mi a megfelelő módja az ábrázoltak indoklásának. A „realisztikus” motiváció ebben az elbeszélésmódban olyan kapcsolatok felismerését jelenti, amelyek a közmeggyezés alapján valószínűsíthetőek. (Egy ilyen ember nyilván ezt vagy azt tenné.) A kompozíciós motiváció a fontos ok/okozati láncszemek észrevételét foglalja magában. A transztextuális motiváció legfontosabb formája egy sztár személyiségének filmről filmre történő megjelenése, valamint a műfaji szabályok felismerése. A műfaji motiváció, amint azt korábban láttuk, különösen erős befolyással van a narrációs műveletekre. Végül a művészi motiváció – vagyis az adott motívumban felismerni az öncélúságot – sem ismeretlen a klasszikus film számára. Legyen az látványos pillanat, technikai virtuozitás, közbeszúrt musical-szám vagy komikus közjáték: a hollywoodi filmgyártásban csak ilyeneként kedvelik a pusztá magamutogatás lehetőségét. Az ilyen pillanatok általában rendkívül reflektívek, az elbeszélés önálló működésének „jegyeit viselik magukon”, mint például amikor az

Angyalok a Broadway felett című filmben a nyomorgó drámaíró így elmélkedik: „A cselekmény bonyolításában most épp pénzgondokkal küszködünk.”

Ilyen sémák alapján fogalmazza meg a néző a feltételezéseit. Ezek többnyire valószínűek (több mozzanat is mellettük szól), kizárólagosak (vagy-vagy lehetőségek) és várakozásra épülnek (a jövőbeli végkifejletet rögzítik). A *Zúgó erdőben* a földbirtokos bemegy abba a sörözőbe, ahol hősrünk üldögél. A férfi rátermett munkavezetőt keres. Hipotézis: a hőst fogja megkérni a munka elvállalására. Ez a feltevés valószínű, jövőorientált és kizárólagos (vagy megkéri a hőst, vagy nem). A nézőt az ilyen feltételezések megformálásában többféle eszköz segíti. Az ismétlés újra megerősíti azokat az adatokat, amelyekre a hipotézist építenünk kellene. „Minden tényt háromszor rögzíts – javasolja a drámaíró, Frances Marion –, ugyanis a darab megbukik, ha a közönség nem érti meg azokat a premisszákat, amelyeken alapszik.”²⁸ A fabula múltbeli cselekményének expozícióját szinte mindig a szüzsé korai jeleneteiben helyezik el, s ezzel szilárd alapot nyújtanak hipotézisformálásunk számára. A rejtélyfilmek kivételével az expozícióban sem figyelmeztető jelzéseket nem szórnak el, sem a félrevezetésünkre nem törekednek, hanem az elsődleges hatás kizárólagos érvényesülését biztosítják. A szereplőket jellemző viselkedésmódjukkal mutatják be, a sztárrendszer pedig megerősíti az első benyomásokat. („Abban a pillanatban, amikor meglátod Walter Pidgeont egy filmben, már tudod, hogy semmiféle aljas vagy kicsinyes dolgot nem fog művelni.”²⁹) A határidő eszköze a nézőt előremutató, mindent-vagy-semmit hipotézisek szerkesztésére készíti: a főhős vagy eléri időben a célját, vagy nem. Ha pedig a nem előremutató információt már idejében belénk „súlykolják”, a későbbi hipotézisek valószínűbbé válnak azáltal, hogy a „jelentéktelen” előremutató jelzéseket evidensnek vesszük.

Mindez a stilisztikai szinten is így van. A néző a fabula idejét és terét a sémák, a jelzések és a hipotézisformálás alapján építi föl. Hollywood konvenciói – rögzített eszközeivel és paradigmatis szerkesztésmódjával – olyan szilárd elvárásokkal látják el a nézőt, amelyeket később össze lehet mérni a filmben elszórt konkrét jelzésekkel. Egy jelenet terének értelmezésénél a nézőnek nem kell mentálisan lemásolnia a tér minden részletét, csak a fő dramaturgiai tényezők meglehetősen viszonylagos térképét szükséges megszerkesztenie. Ezáltal a „hamis vágás” fölött könnyebben átsiklik a néző, mert a kognitív folyamatok aszerint

rendezik el a jelzéseket, hogy mennyire felelnek meg a fabula élő oksági láncának. Ezen a szinten a beszélőnek, a felvevőgép helyzetének és az arckifejezésnek a megváltozása figyelemre méltóbb, mint mondjuk a kéz helyének apró elmozdulása.³⁰ Ugyanez vonatkozik az időbeli elcsúszásokra is.

A klasszikus filmben talán Henry James „ferde folyosóira” találjuk a legkevesebb példát, amikor is a narráció a nézőt helytelen következtetések levonására készíti.³¹ A félrevezetés kerülését már a klasszikus stílusnál megfigyelhetjük; ugyanez érvényes a szűzsé szerkesztésére is. A jövőre irányuló, „suspense-t keltő” hipotézisek fontosabbak, mint a múltba irányuló, „kíváncsiságból eredők”, s a meglepetés mindkettőnél lényegtelenebb. Képzeljük el, hogy a *Zúgó erdő*ben a földbirtokos belép a bárba, egy szigorú munkavezetőt keres, felajánlja hősünknek az állást, de a válaszból az derül ki, hogy mégsem elég szigorú. Az előrevetítés és az ismétlés egyik funkciója valójában pontosan az, hogy elkerülje a későbbi meglepetéseket. Természetesen ha minden hipotézist biztosan és azonnal alátámasztanak, a néző érdeklődése hamar lankadni kezdene, ezért többféle tényezőt közbeiktatnak a folyamat bonyolítására. A sémák leggyakoribb meghatározásuk szerint absztrakt prototípusok, struktúrák és műveletek, amelyek soha nem szabják meg a szöveg sajátosságait. Sok hosszú távú feltételezés alátámasztására várni kell. A késleltetés eszközei, mivel igen nagy mértékben előre nem jósolhatóak meg, ugyanúgy bevezethetnek azonnali figyelemfelkeltést szolgáló tárgyakat, mint ahogyan késleltethetik az átfogó elvárások kielégítését. Az elsődleges hatást ellenpontosíthatják „legfrissebb hatással”, amely minősíti és esetleg látszólag tagadja egy bizonyos szituációról vagy szereplőről kialakult első benyomásunkat. Ráadásul a szinte mindig ugyanúgy – megoldatlan kérdéssel – végződő hollywoodi jelenet szerkezete a biztosíték arra, hogy az eseményközpontú hipotézis fenntartsa érdeklődésünket a következő szekvenciáig. Végül pedig nem szabad alábecsülnünk a klasszikus filmben a gyors ritmus szerepét: több alkotó szerint a történet cselekményét olyan gyors ritmusban kell elmondani, hogy a nézőnek ne legyen ideje a reflexióra – vagy az unalomra. A klasszikus elbeszélés feladata, hogy előbb megsemmisítse, majd alátámassza az igen valószínű és kizárólagos feltételezéseket, mialatt a cselekmény konkrét kidolgozásában továbbra is fenntartja sokféleségüket.

A klasszikus rendszer nem együgyű. Emlékezzünk, hogy konvencionális befogadási körülmények között a néző felfogókép-

sége teljességgel behatárolt. A valószínű, kizárólagos és *suspense*-t keltő hipotézisek formálására való ösztönzés az egyik módja annak, hogy a dramaturgiát a befogadási helyzet kívánalmaihoz igazítsák. A nézőnek nem kell túl mélyen visszakeresgélnie a filmben, hiszen elvárásai a jövőre vonatkoznak. Az előzetes expozíció a sémákat gyorsan a helyükre illeszti, és a legtöbb hipotézis mindent-vagy-semmit természete az információ gyors feldolgozását teszi lehetővé. A redundancia figyelmünket rögtön a következő mozzanatra irányítja, míg a redundancia szándékos mellőzése a későbbiekben apró meglepetéseket tesz lehetővé. Összességében a filmnézés ritmusát a klasszikus narráció irányítja azáltal, hogy a nézőt a szűzsé és a stilisztikai rendszer egyszerű rekonstruálására készíti: denotatív, egyértelmű, egységes fabulát kell felépítenie.

Mivel a hollywoodi filmgyártás a nemzetközi piacon központi helyet foglal el, jelentősen befolyásolta a legtöbb nemzet filmkészítését. 1917 után a külföldi filmgyártás uralkodó formáit nagyban meghatározták az amerikai stúdiókban kialakított történetmesélési modellek. A hollywoodi filmet azonban mégsem azonosíthatjuk a klasszikus formával *tout court*. Az 1930-as évek Olaszországának vagy az 1950-es évek Lengyelországának „klasszikus alkotásai” valószínűleg egészen más narrációs eszközöket használtak. (Például a happy end feltehetőleg sokkal inkább jellemző Hollywoodra, mint más klasszikus filmkészítésre.) De a klasszikus narráció legtöbb *alapelve* és *funkciója* megfeleltethető az itt felvázoltaknak. Egy párizsi kutatócsoport hasonló következtetésekre jutott az 1930-as évek francia filmjeinek a vizsgálatára kapcsán.³² Noël Burch pedig rámutatott arra, hogy a német filmművészetben a klasszikus stílus mesteri alkalmazására már 1922-ben találunk példát, Lang *Dr. Mabuse, a játékos* című filmjében.³³ A klasszikus elbeszélismód a világ legtöbb filmfogyasztó országában világosan megfeleltethető a „közönséges filmről” alkotott felfogásnak.

Hét film, nyolc szegmentum

A klasszikus stílus változatossága nagyon megnehezíti az elbeszélismód bármilyen átfogó rendszerezését. Még a hollywoodi konvenciók történetét is hihetetlenül nehéz leírni. Ennek részben az az oka, hogy a stúdiók vagy a technológia történetének jelen-

tős korszakai nem feltétlenül esnek egybe a stílus vagy a szüzsé kidolgozásának változásaival. Nagy általánosságban elmondhatjuk, hogy a klasszikus hollywoodi narrációt két szinten rendszerezhetjük. Az *eljárások* figyelembevételével nyomon követhetjük a klasszikus elbeszélés paradigmáiban bekövetkezett változásokat aszerint, hogy adott korszakokban milyen elemeket részesítettek előnyben. Így nem csak a konvencióra irányuló, a túlsúlyban lévő vagy szokásos kezdeményezéseket kell megvizsgálnunk. A jelenetek összekötésénél az áttűnés alkalmazása lehetséges volt, de ritkán fordult elő a némafilm korában; az 1929 és 1960-as évek vége között azonban ez volt a legkedveltebb átmenet. A narrációs *alapelvek* figyelembevételével pedig azt tanulmányozhatjuk, hogyan ösztönöz a klasszikus film a narratív ok/okozatiság, idő és tér megszerkesztésére. Az egy jeleneten belüli térbeli folytonosság elérhető különféle, funkcionálisan egymásnak megfelelő eljárások kiválasztásával, de ez a fajta folytonosság ugyanakkor tágabb alapelveken is nyugszik, mint például a 180°-os vonal vagy a cselekmény tengelyének rögzítése. Az effajta követelmények változásai végigkövethetők a hollywoodi film történetében. Az alapelvek birodalmába tartoznak az átfogóbb narrációs sajátosságok ingadozásai is. A némafilm narrációja például valamivel öntudatosabb, mint a hangosfilmé; elég ha csak a képközi feliratokra gondolunk. Hasonló következetes lepezettséggel találkozhatunk a *film noir* körébe tartozó művekben.

Egyetlen vagy akár tucatnyi filmmel sem lehet kimerítően jellemezni egy meghatározott elbeszélismódot. A kifejezőeszközök korszakonként változnak, a konvenciók többnyire paradigmátikusán szerveződnek, ezért bizonyos filmek csak néhány lehetőséget valósítanak meg. Az első részben már részletesen megvizsgáltunk négy hollywoodi filmet: a *Hátsó ablak*, *A nagy álom*, a *Gyilkosság, édesem* és az *Ebben az életünkben* című műveket. A néző szerepét, a narrációs folyamatok jellegzetes ingadozásait és a műfaj elbeszélésre tett hatását illusztráltuk ezekkel a művekkel. Még egy klasszikus film alapos elemzése helyett hasznosabb lesz, ha vizsgálati területünket kiszélesítjük, a hollywoodi paradigmát teljes terjedelmében mérjük fel, és feltérképezzük, még ha csak vázlatosan is, a szüzsé szerkesztésében és a stilisztikai kompozícióban végbement változásokat. Vizsgáljunk meg tehát nyolc szegmentumot hét olyan kronológiai sorrendben kiválasztott filmből, amelyek 1917 és 1957 között születtek. A hét film különböző stúdiókat, más-más műfajt és egy sor híres rendezőt (Lubitsch-tól

és Hawks-tól egészen John Emersonig és Lloyd Baconig), valamint sokféle stilisztikai irányzatot (korai hangosfilm, film noir, szélesvásznú film) képvisel. A szegmentumokat a szüzsé szekvenciáinak megfelelően választottam ki, mintha az egész egyetlen makrofilm lenne, a prologustól és a nyitó jelenettől kiindulva a tetőpontig és az epilógusig.

Igazi cowboy (Artcraft, 1917)

A prologus a régi Vadnyugat iránti romantikus szerelmet mutatja be, és szembeállítja az akkori Vadnyugattal. Maga a történet Collis J. Hillington vasúti vállalkozó házában kezdődik. A fia, Jeff a rajongásig imádja a régi Vadnyugatot: a szobájában wigwam áll, cowboy-stílusban öltözködik, kitűnően bánik a lasszóval és a fegyverrel. Reggeli közben Hillington arra kéri az inast, Judsont, hogy kerítse elő Jeffet, mert indulniuk kell az irodába. Jeff játékból székhez köti Judsont, és bemutatja kitűnő céllövőtudását, aztán rodeo-sztárként az inas hátán lovagol le a földszintre, s az apjával útra kel.

A prologus mindentudó és meglehetősen közlékeny narrációt mutat be; expozíciós képközi feliratokkal és beállításokkal felváltva ábrázolja a régi Vadnyugat marhavagonjait, postakocsijait, lármás cowboyait, valamint a modern vidék vonatjait, villamosait, aszfaltozott utcáit. Az ellenpontosító szerkesztést aprólékosan kidolgozott nyelvi párhuzamok („Abban az időben”, „Ma azonban”), vágássémák (egy beállítás a régi, egy a modern időkből) és tükörkompozíciók (a képkivágat irányába illesztett marhavagonok és vonatok) hozzák létre. Majd a következő feliratot látjuk:

Vajon kiölte-e a rohamos fejlődés az összes romantikát – az összes kalandot? Nos, majd meglátjuk. Előbb azonban szeljük át a kontinenst, és utazzunk el New Yorkba, Collis J. Hillington, a vasútkirály otthonába, aki segített olyanná tenni a Vadnyugatot, amilyen ma.

Denotációs szinten a felirat átmenetet képez a retorikai antitézisektől (régi/modern Vadnyugat) az elkülönített eseményhez és a narratív ok/okozatiság kezdetéhez.³⁴ A narráció feltesz egy kérdést, amelyre vagy-vagy-gyal lehet felelni, majd nyíltan megfiggéri, ám későbbre halasztja a választ. Konnotációs szinten a régi

9.1.

9.2.

és új közötti törés kiegészül a Kelet/Nyugat kettősséggel („Szeljük át a kontinenst”). Az ilyen nagyfokú narrációs jelenlét a klasszikus film kezdetén konvencionális megoldás.

A fabula elbeszélésének kezdete után erős öntudatosságra és mindentudásra ritkábban találunk példát. Az első jelenet csak egy expozíciós feliratot tartalmaz (Hillington leírását ismétli azzal, hogy Jeffet olyan fiúként jellemzi, aki „manapság *nem létező* igazi Vadnyugatot” képzel el), de beiktattak hét párbeszédleírást is. Ezáltal a szereplők veszik át a közönség tájékoztatásával kapcsolatos narrációs feladatokat. A mindentudást – főleg a vágás segítségével – a film mindenütt jelenvalóságként tünteti fel. Például amikor Hillington az inast Jeffért küldi, a párhuzamos vágás lehetővé teszi számunkra a következő esemény anticipálását. Judson félénken kopogtat; vágás után Jeffet látjuk, amint az inas megköötözéséhez készülődik; újabb vágás, Judson belép az ajtón. A kamera elhelyezésével és a vágás segítségével mindig azt a helyet foglaljuk el, amelyet Lane „a percepció számára a legelőnyösebb pontnak” nevezett.

A Jeffet jellemező rendkívül nyílt feliraton kívül a narráció főleg a szereplők információközlésére támaszkodik. Fő feladat Jeff, a Vadnyugat szerelmesének ábrázolása, amit a film a legkülönbözőbb eszközökkel teljesít: díszletekkel (wigwam, fényképek, emléktárgyak), jelmezével, viselkedésével (tízcentes regényt olvas, lovagol, lassózik, lő), szubjektív beállításokkal (Jeff a falon lógó képen ábrázolt jelenetbe képzele magát) és dialógusokkal (Hillington így szól Judsonhoz: „Mondd meg annak a komancs indiánnak, hogy tíz perc múlva az irodában kell lennünk.”). Szükségtelen felhívunk rá a figyelmet, hogy itt az elsődleges hatás meghatározó. A nagy redundanciát valójában műfajilag mint komédiába illő zsúfolt ábrázolásmódot kell indokolnunk. Mindez azonban nem csupán Jeff jellemvonásait vázolja. Bemutatja az apa foglalkozását is, hiszen ő lesz majd az, akihez Bitter Creek lakói vasútvonalért folyamodnak. A jelenet Jeff kitűnő cowboy-képességeit is felvonultatja. Ezek majd nagy jelentőségre tesznek szert az ok/okozati láncban, amikor a fiú kikerül a Vadnyugatra, és a narráció elkezd megválaszolni saját, a kalandok lehetőségével kapcsolatos kérdéseit. Kiegészítésképpen pedig még Jeff két céljáról is értesülünk. Beszél Judsonnak a keleti élet nyomorúságáról: „Kint a Vadnyugaton akarok élni, ahol még levegőhöz lehet jutni, ahol piros vér folyik az emberek ereiben, ahol a hatlövétű a férfi legjobb barátja.” Az igazi cow-



boy-élet kialakításának célja a film nagyobb hányadára vonatkozóan megeremti a kauzális hajtóerőt. Röviddel ezután, miközben Jeff lefelé jön a lépcsőn, találkozik a nővére vőlegényétől virágokat hozó szobalánnyal. Jeff megjegyzi: „Így igyekszik megnyerni magának egy nőt az eltunyult keleti férfi. Ha én megta-

9.3.
9.4.



9.5.



a jelenet tökéletesen példázza, miképpen mutatja be a klasszikus film kezdete a cselekmény helyét és idejét, hogyan vezeti be a szereplőket és ruházza fel őket a megfelelő motívumokkal, s végül milyen módon jelöli ki a főhőst és mutat rá a fő konfliktusokra. A prologussal együtt a jelenet talán még a megoldást is felvillantja? Nos, majd meglátjuk.

A képsor nem mond el mindent a fabula fő eseményeiről; nemsokára azonban kiderül, mi történik Bitter Creekben, néhány percen belül pedig az összes releváns információ birtokában leszünk. Az *Igazi cowboy* tehát koncentrált és előzetes expozíciót alkalmaz, narrációja pedig igen közlékeny. A múlt eseményei iránt alig kelti fel érdeklődésünket. Azt soha nem tudjuk meg, hogyan szeretett bele a Vadnyugatba Jeff ilyen szenvedélyesen. A néző érdeklődését szinte kizárólag a *suspense* segítségével tartják fenn. Tudni akarjuk, eljut-e valaha Jeff a Vadnyugatra, vagy legalább az apja irodájába; megtalálja-e a kedvesét, és karjaiba veszi-e, ha úgy adódik. A prologust tehát már az első jelenetben előremutató vonásokkal ruházzák fel.

A szűsés mindezen feladatait a megfelelő stilisztikai eszközök segítik. Nem azonosak a későbbi korszakokban alkalmazottakkal, de hasonló funkciókat töltenek be. Egyik-másik beállítás a mai nézőknek anakronisztikusnak tűnhet, mint például a reggeliző Hillington abnormálisan alacsonyra komponált képe (9.1. kép),

lálom a hozzámvaló lányt, a két puszta karomban fogom őt magammal vinni.” A klasszikus kettős szerkezet, a cselekmény szerelmi és másik szála ezáltal pontosan kirajzolódik. Amikor Hillington bejelenti, hogy az irodába kell menniük, még a határidők fontossága felől sem maradnak kétségeink. Mindent összevetve

9.6.
9.7.

bár azzal indokolhatjuk, hogy helyet kívánt hagyni az inas belépésére. A kameramozgás narrációs tréfát iktat közbe: a tábortűznél üldögélő Jeffet félközeli ben látjuk a wigwam előtt, aztán a felvevőgép hátrakocsizik, és ekkor kiderül, a tájkép valójában a hálósobája (9.2.–9.3. képek). Általában azonban kevés kameramozgást alkalmaztak, és ezeket sem használták később gyakori újrafelállításra. Ehelyett a szereplőket cselekvés közben gyakori vágásokkal tartották a képkivágatban; a prológu és az első jelenet hetvennyolc beállításból áll, amelyek között tizenöt képközi felirat található. Az 1917 és 1928 közötti időszakban készült filmekben sokkal több a vágás, mint a korábbi évek műveiben. (Az 1915-ös vagy, 1916-os legtöbb némafilmben óránként 275–325 beállítás van, míg az 1917 és 1928 között készütekben óránként többnyire 500–800.) Ehhez a konvencióhoz viszonyítva az *Igazi cowboy* meglehetősen kiemelkedő alkotás: a film átlagos beállítás-hosszúsága három-négy másodperc, s ez még ebben a korban is elég rövidnek számít. A film betartja az illesztés összes szabályát. A 180°-os rendszerhez teljesen alkalmazkodik, és találunk benne néhány kitűnő cselekmény szerinti illesztést is. (Bár a legtöbb kirívó módon elliptikus vagy időnyújtó; ld. például a 9.4.–9.5. képeket. Nem csoda, hogy Kulesov és tanítványai behatóan tanulmányozták ezt a filmet.) Nem szabad elszigetelt esetnek tekintenünk, ha az *Igazi cowboy* „klasszikus voltával” a mai nézőközönség figyelmét is magára vonja. Az ugyanebben az évben készült *Biztos lövés*, a *Keskeny ösvény* és rengeteg alig ismert film is azt mutatja, hogy 1917 körül a klasszikus paradigma uralkodóvá vált a hollywoodi filmgyártásban.

Miss Lulu Bett (Paramount, 1921)

A középosztálybeli Deacon-család vacsorához ül, és ezután el kezdődik a szokásos veszekedés, amelyet nagyrészt az uralkodni vágyó apa, Dwight vált ki. Gúnyos megjegyzéseivel elüldözi az asztaltól anyósát. Mivel a fiatalabbik Deacon-lány nem hajlandó énni, Lulu Bett, a sógornője, aki főz és takarít rájuk, visszamegy a konyhába, hogy a gyerekeknek pirított kalácsot készítsen. A kérdéses jelenet azzal kezdődik, hogy a család befejezi a vacsorát, mielőtt Lulu hozzáláthatott volna az övéhez.

Az *Igazi cowboy*tól eltérően ebben a filmben nincs szükség illusztratív prológuusra. Két expozíciós felirat elegendő a történet



témájának bemutatásához: hogyan tartja fogva egy boldogtalan család a tagjait. Az expozíciós feliratok kezdetben nyílt útmutatóul szolgálnak a történethez: az egyik felirat az ebédlő megtekintésére utasít bennünket (ezt követi egy olyan beállításorozat, amely az üres helyiséget és bútortatát ábrázolja), a többi pedig



az egyenként érkező szereplőket mutatja be. A redundancia szintje azonnal magasra emelkedik. Egy 1921-es forgatókönyv-útmutató azt írja, hogy a szereplőt felirattal, ruhájának kiválasztásával, megjelenésmódjával, környezetével vagy tetteivel lehet bemutatni: a *Miss Lulu Bett* kezdete mind a négy családtaggal kapcsolatban az összes eszközt felhasználja.³⁵ A narráció ezáltal mindentudónak, megbízhatónak és öntudatosnak tünteti fel magát. A későbbi jelenetekben az expozíciós funkciót többnyire a felirat, majd az utána következő kiinduló beállítás tölti be.

A film későbbi részeiben a narráció kevésbé öntudatos, viszont teljes mértékben közlékeny és mindentudó marad. A cselekményszálak párhuzamos vágása, például amikor Diane szerelmi történetébe a szülők képét szövik a házban, jellegzetes módja a mindentudás és a mindenütt jelenvalóság érzékeltetésének. A kirívó, mélységelességgel komponált beállítások (például a 9.6.) olyan egyidejűsége utalnak, amelyet a párhuzamos vágással is jelezhetnének. Az optikai nézőpontú beállítások gondos használatával – a földszinten játszódó jelenet Diane számára nyújtott látványának képsorokba rendezése (9.7.–9.8.) – a szereplőkre hárítják a narráció terhét. A jelenetek között pontosan illeszkedő „kapcsok” (a később megvizsgálendő szekvenciában is) és gondos előrevetítések találhatók. Az 1921-es forgatókönyv-útmutató az egyértelmű „sulykolás” szükségletét a filmnézésnek az idő mű-

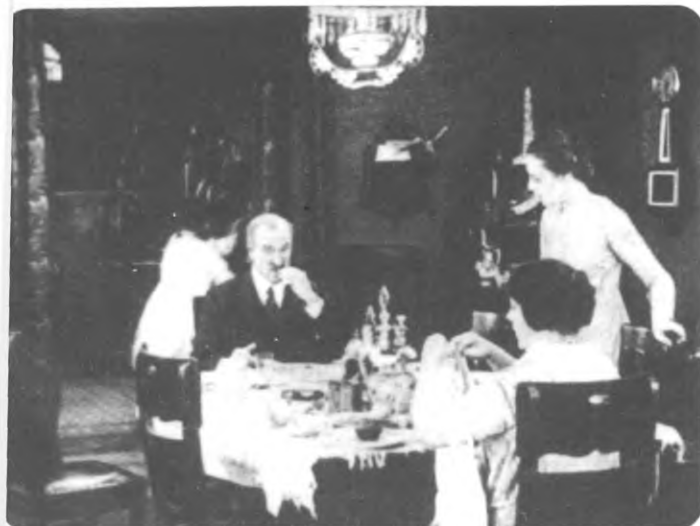
lásával meghatározott természetéhez köti („Ami elmúlt, elmúlt”)³⁶. A sulykolásra jó példát találunk az első, a családfő belépését ábrázoló jelenetben. A felirat így mutatja be: „Dwight Deacon, fogorvos és békebíró.” Ez utóbbi jelző fontossá válik, amikor az álszertartáson akaratan kívül hozzáadja az öccséhez Lulu Bettet. Diane szökését hasonlóképpen korábbi felirat készíti elő, amely szerint a lány ég a vágytól, hogy elhagyhassa a családot. A néző tehát bőséges tudásanyaggal rendelkezik – s ez folytatódik, amikor alkalomadtán megtudjuk, hogy Miss Lulu a jóhírért kozkázta azzal, hogy Diane szökési kísérletét eltitkolta, míg a család és a város lakói erről mindvégig mit sem tudtak.

Sok ilyen részlet mutat rá arra, milyen mértékben közlik a képközi feliratok a történet információit. A legtöbb némafilmhez hasonlóan, a *Miss Lulu Bett* sem hajlandó teljesen lemondani az öntudatos narráció ilyen fogásairól, bár az effajta feliratok száma a film végéig meglehetősen lecsökken (az első jelenetben tíz, a másodikban és a harmadikban kettő-kettő, később jelenetekként egy). Az évtized későbbi filmjeiben a párbeszédes feliratok nagyobb arányban szerepelnek az expozíciós feliratoknál, de az ritkán fordul elő, hogy ez utóbbiakat teljesen elhagyják. Az ilyen, általában a szegmentum elején elhelyezett feliratok összhangban állnak a jelenet expozíciós fázisának nagyfokú öntudatosságával. A hangosfilm korában ezeket a feliratokat a jeleknél, a kiinduló beállításoknál és egyéb átmeneti elemeknél kevésbé nyílt eszközök váltották fel.

Érdemes lesz a *Miss Lulu Bett* második jelenetére összpontosítanunk. Az előző azzal végződött, hogy a lány pirított kalácsot készít Mononának – azaz, amikor a család éppen befejezi a vacsorát, Monona pedig felugrik az asztaltól és kiszalad, függőben maradt cselekményszálát folytatnak, illetve helyeznek el a jelenet elején. A húsz beállítás és a közöttük lévő hat felirat rávilágít a klasszikus paradigmában már viszonylag korán, 1921 táján meglévő választási lehetőségek rugalmasságára.

1. *Expozíciós felirat:* „Így Lulu vacsorája kihűl.” Az „így” kötőszó az előző eseménnyel összekötő kapocs – Lulu konyhai kötelességeit jelzi –, amely megteremti a klasszikus narrációra jellemző szigorú ok/okozati láncot. A felirat a történet időtartamába iktatott ellipszist is érzékelteti. A mondat elvárását alakít ki bennünk valamilyen kifejeletet illetően, amelyet a való világ sémája határoz meg: elfogyasztja-e Lulu a kihűlt vacsorát? A korszak „művészi felíratára” jellemző díszes háttér ironikus kommentárnak tekinthető.

9.
10.



9.11.
9.12.



2. Totálkép: Az ebédlőasztal. A család befejezi az evést. Diane és Monona távoznak. Lulu belép és leül vacsorázni. (9.9. kép.) A kiinduló beállítás nemcsak családi, hanem ismerős teret is ábrázol. A legtöbb esetben, amikor egy klasszikus film visszatér a korábban mutatott helyszínre, a narráció az előnyös kilátást

nyújtó pont ismétlésével segít a térelrendezés felidőzésében. A képkivágat majdnem vagy teljesen azonos az előző jelenet tíz beállításával (azaz a jelenet képeinek tizenöt százalékával). De figyelembe kell vennünk azt is, milyen mértékben gazdagabb ez a térelrendezés az *Igazi cowboy*-ban látottaknál. Eltérően a Hil-

9.13.
9.14.



9.15.
9.16.



lingtont reggelizés közben ábrázoló (9.1.) kép meglehetősen síkszerű frontálisától, itt mélyebb teret látunk, amelyet az asztal fényképezésének szöge és – mint azt látni fogjuk – a képkivágaton kívüli terek felhasználása hoz létre. Ezzel kapcsolatban jegezzük meg, hogy Ina, a feleség az előtérben marad.

3. Félközeli: Deacon feláll, míg Lulu ételt mer a tányérjára. Miután valamit észrevesz a képkivágaton kívül balra, a férfi kimegy a képből. A lány gondterhelten néz utána. (9.10.) Az analitikus vágás, amelyet a hibátlan cselekmény szerinti illesztés számít el, a két szereplő új képkivágatba helyezését teremti meg.

9.17.
9.18.

ilyen képek aprólékos szögkiválasztása vált a későbbi évtizedek legkedveltebb eszközévé.

4. a) *Félközei: Deacon odamegy az asztalon lévő cserepes ághoz.* (9.11.) A képkivágat iránya megmarad, a szög viszont 3. beállításnak épp az ellenkezője, mintha egy láthatatlan meggyelő egyszerűen elfordította volna a fejét. Figyeljünk a vágás esteri időzítésére is: azzal, hogy Deaconnak a 3. beállításból való távozása után még elidőzünk kicsit Lulunál, a narráció időt a férfinak, hogy odaérjen a növényhez, s így már beléphet a beállításba.

Jelentős tény, hogy a növényt és az asztalt nem mutatták meg kiinduló beállításban. Az előző jelenet elején a szobában balra írt leíró beállításorozat mutatta ugyan a cserép közelképét, de nem helyezte el határozottan a teljes látványvilágban. Az első jelenet későbbi részében a szereplőket ábrázoló félközelik közül étnek a háttérben megtalálható a virág. Tehát nagyon tapintatosan „megalapozták” későbbi felhasználását.

b) *Deacon a szemöldökét ráncolja és hívja a feleségét.* (9.12.) A férfi balra irányuló tekintete a képkivágaton kívüli asztalhoz szól”, jelezve, hogy felesége még mindig ott ül.

c) *Ina belép a képbe, és kijelenti, hogy a virág nem az övé.* (9.13.) Amikor az asszony a képkivágat bal oldaláról átlósan beép a képbe, a 4. b)-ben kínált nézésirány-jelzés is megerősítést nyer, de ennél többet kapunk: azt is megtudjuk, hogy Ina „hátról” már korábban ott volt a beállításban. A felvevőgép mély, állandó képkivágaton kívüli területekkel több oldalról behatárolt téren belül helyezkedik el.

d) *Ina Lulu felé in: jobbra, és Deacon is odanéz.* (9.14.) A nézésirányok újra aktivizálják Lulu terét; ezután ellenképet várunk. Az aszimmetrikus kompozíció miatt azt is elvárjuk, hogy Lulu majd belép a képbe.

5. *Félközei, hasonló a 3-hoz: Lulu balra néz, a szólításra reagál.* (9.15.) Ez a 4. beállítás végére válaszoló ellenbeállítás. Megerősíti, hogy a cselekménynek van egy folyamatos tengelye, amely Lulut és Deaconékat összeköti. Ha kiegészítésképpen egymásra vetítjük a 4. és az 5. beállításokat, tisztán láthatjuk, ahogyan a klasszikus kompozíció a fontos részleteket elég aszimmetriával ismétli ahhoz, hogy elkerülje a „grafikus illesztéseket”.

6. *Plan américain: Deaconék még mindig jobbra néznek. A férfi beszél, közben Lulu odamegy hozzájuk.* (9.16.) A 4. beállítás variánsaként megmutatja, hogyan birkózik meg végül feladatával

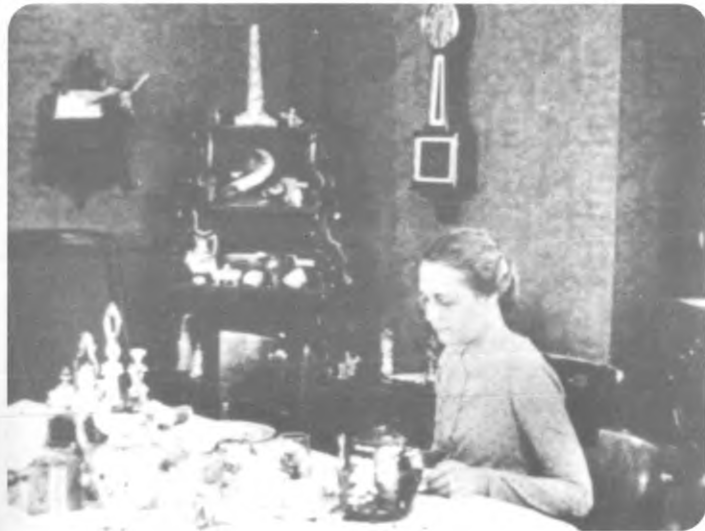


a klasszikus narráció. Az előbbi jobban hangsúlyozza az arckifejezéseket, az utóbbi pedig szilárdan rögzíti Lulu helyzetét. Itt még mindig van hely a belépésére. A film egésze alakította ki azt a belső konvenciót, amely szerint két szereplőt ugyanabban a beállításban látunk, majd az egyik elmegy (9.10.); aztán követ-

9.19.
9.20.



9.21.
9.22.



kezik egy beállítás/ellenbeállítás rész (9.11.–9.15.); ekkor az egyik szereplő belép a másik beállításába, s a cselekmény ketősbeállításban végződik (9.16.). Ez a konvenció természetesen tökéletesen összeegyeztethető a térkialakítás és a vágás külső szabályaival.

7. *Párbeszédfelirat: „Udvarlók?”* Deacon gúnyos humora erősen redundáns eddigi jellemzésével; azonkívül előkészíti azt az eseményt, amikor Diane nem hajlandó hazamenni a sikertelen szökési kísérlet után, mivel nem bírja elviselni apja gúnyolódását.

8. *Félközei: Lulu megrázza a fejét.* (9.17.) A párbeszédfel-

23.
24.

9.25.



10. *Félközeli, mint a 8.: Deacon felmérgekedik.* (9.18.) A kamera újra ugyanabból az állásból fényképez. A keretezés ilyen jellegű redundanciája lehetővé teszi számunkra, hogy ne a kép-kívágattal törődjünk, hanem azzal, ami a klasszikus jelenetben sokkal fontosabb: az emberi testekre és arcokra összpontosítsunk. Az egész jelenetben csak hétféle kameraállás van, s ezek közül három egyszerűen csak közeli vagy távoli variációja a többinek.

11. *Párbeszédfelirat: „Én pedig otthont adok neked, mert még a legszükségesebb dolgokra sincs pénzed.”* A mesélés segítségével a néző megszerkesztheti az előző fabulaeseményt: házasságuk után Ina és Deacon befogadták Lulut.

12. *Félközeli, mint a 10.: Lulu mérgesen lép ki a képből, át-lósan jobbra távozik. Deaconék néznek utána.* (9.19.) Lulu dühe előrevetíti a film tetőpontján elhelyezett végső kitörését: ő nem egyszerű cseléd. A kép-kívágat iránya azt az elvárást alakítja ki bennünk, hogy legközelebb kiindulási pontján, az asztalnál látjuk viszont. (3. és 5. beállítás.)

13. *Kistotál: Lulu balról belép és leül a kép jobb szélső sarkában lévő székre.* (9.20.) A vágás késleltetésével Lulu időt kap arra, hogy visszatérhessen az asztalhoz (körülbelül ugyanannyit, mint amennyire Deaconnak szüksége volt ahhoz, hogy odaérjen a virághoz). Az a tény, hogy inkább ezt a széket választja, s nem az előbbi, érzékelteti megváltozott lelkiállapotát (olyan messze

irattal kiküszöbölhető az elrendezés beállításról beállításra való változása; ha a keret és a szög nagyjából állandó marad, a néző valószínűleg nem veszi észre a figyelmét eltérítő apró manővereket.

9. *Párbeszédfelirat: „Csak negyeddollárba került – és annyira megtetszett.”*

9.26.
9.27.



ül le, amilyen messze csak lehetséges), és új alkalmat nyújt a tér manipulációjára.

14. a) *Plan américain*, mint a 6.: Deacon utálkozva visszateszi a virágot. Ina jobbra fordul és kimegy a képből. (9.21.) A szoba főbejáratát az első beállításban láthattuk, amikor a gyerekek ki-

9.28. Győzelem
9.29. Győzelem



mentek; Ina távozási iránya az ablaktól tehát azt jelzi, hogy kiment az ajtón. Ezt a feltételezést még valami alátámasztja: nem látjuk többé ebben a jelenetben.

b) Deacon átlósan jobbra néz és utálkozva dörzsölgeti a kezét. (9.22.) Deacon tekintete ismét mély teret hoz létre: Lulunak a

3. beállításban elfoglalt helyét most megerősíti a férfi nézésiránya. Vesd össze a 4. d)-vel.) A cselekmény új tengelyét rögzítették.

c) *A férfi jobbra fordul és kísétál a képből.* (9.23.) Deacon nához hasonló távozásával feltehetően szintén kiment a szobából.

15. *Kistotál: Lulu szomorúan ül az asztalnál. A háttérben megjelenik az anyja. A kamera panorámázva követi, amint leül a lány mellé.* (9.24.) A film legbátrabb vágása, és tökéletesen érthető. A beállításváltás egy hajszálnyira eltér a Deacon és Lulu között megszokott 180°-os vonaltól. Deacon azonban távozott, a cselekmény tengelye megszűnt, be lehet iktatni egy új kiinduló beállítást. A panorámázó mozgás meglehetősen ritka dolog az 1920-as paradigmában, de itt a szereplő követésével indokolt.

16. *Félközei: Az anya megkérdezi Lulut, mi baja van, a lány pedig válaszol.* (9.25.) Hasonlóan az 1. és a 2. beállítás közötti vágáshoz, ez a cselekmény szerint illesztett vágás is a tér jelentékeny részét tapintatosan felnagyítja, s ezzel odairányítja figyelmünket.

17. *Párbeszéd felirat: „Tudom, nem vagyok elég bájos – és udvarlóim sincsenek, de már belebetegszem abba, hogy Dwight ezt örökké felelmegeti.”* A már közölt vagy kikövetkeztetett fontos információ ismétlése.

18. *Félközei, mint a 16.: Az anya kávé-tölt.* (9.26.) A kameraállítás ismétlése újra elősegíti a színészek gesztusaira és arckifejezéseire történő összpontosítást.

19. *Párbeszéd felirat: „De otthont ad neked, nem igaz?”* A kérdés erősen narratív, realisztikusan motivált, mivel egy szereplő szájából hangzik el, de konnotációs szinten az „otthon” fogalmát tárgyaló expozíciós feliratok ironiája kötődik hozzá.

20. *Félközei, mint a 18.: Lulu bólint, elkeseredetten kezére hajtja a fejét. A kép elsötétül.* (9.27.) A klasszikus jelenet felépítése térben aszimmetrikus. Többnyire kiinduló beállítással kezdődik, de aztán a jelentékeny gesztust vagy reakciót ábrázoló térrészlet hangsúlyozásával végződik. Lulu anyjához intézett válasza egy kauzális szálát függőben hagy: vajon meddig fogja ezt tűrni?

Az 1930-as évek klasszikus filmjeiben fellelhető stilisztikai műveletek közül nem mindegyik található meg ebben a filmben. A két vagy három beállításból álló kompozíciókat, például a 2., 4., 6., továbbá az ehhez hasonlókat, később kevésbé frontálisan rendezték el, és vállmagasság fölötti beállítás-ellenbeállításba tördelték. De az eszköz már létezett, bár kevesebbet használták a *Miss Lulu Bett* idejében. (Ld. a 9.28.–9.29. képeket.) A hangos-

filmek idején elterjedt kameramozgások még ritkábban fordulnak elő, bár a 15. beállítás panorámázása valamennyire újrafekeltetésként is működik. A *Miss Lulu Bett* végül is bizonyíték arra, hogy a klasszikus stílus legtöbb műveletét, továbbá valamennyi alapelvét igen korán kodifikálták, s egy olyan rendező, mint William C. DeMille, ügyesen tudta alkalmazni ezeket az eszközöket.

Lady Windermere legyezője (Warner Brothers, 1925)

Míg Lady Windermere-nek Lord Darlington udvarol, a férje a hallgatásért cserébe lefizeti Mrs. Erlynne-t, a kétes erkölcsű nőt, aki egyébként Lady Windermere anyja. Lord Darlington azt hiszi, hogy Lord Windermere-nek viszonya van Mrs. Erlynne-nel, s közli Lady Windermere-rel: férjénél a nő számára kitöltött érvénytelen csekket találhat. Lady Windermere bemegy a férje irodájába, hogy kiderítse az igazságot.

Amit François Truffaut a Lubitsch-filmek „csintalan bájának” nevez, főleg a narráció manipulálásából ered, s ez alól ez az alkotása sem kivétel.³⁷ Rögtön feltűnnek a tréfás expozíciós feliratok, az oldalra vetett pillantások, a hangsúlyos tárgyak. De a film játékosága kevésbé szembeötlő narrációs tényezőkből is ered: a mindentudás alkalmazásából és a térjátékokból, amikor is a konvenciókat váratlan módon használja fel az alkotó.

A film narrációja általában tartja magát a klasszikus mindentudó állásponthoz annyiban, hogy a néző sokkal több információval rendelkezik, mint a szereplők. Mi tudjuk, de a legtöbb hős nem, hogy Mrs. Erlynne Lady Windermere anyja. A legtöbb szereplővel ellentétben azzal is tisztában vagyunk, hogy Lady Windermere vonzódik Lord Darlingtonhoz, és a férfi szerelmet vallott neki. Azt is tudjuk, hogy amikor Lord Windermere Mrs. Erlynne védelmére kel a lóversenyen, ezzel nem valamiféle romantikus vonzalmat juttat kifejezésre. És ez így megy egészen a tetőpontra: tudjuk, hogy Lady Windermere azért megy el Lord Darlington lakására, hogy az övé legyen, de Mrs. Erlynne segíti a menekülésben: úgy tesz, mintha ő lenne Darlington szeretője. A Lubitsch-filmek pajkosságának titka tehát az igazságot teljesen vagy részlegesen eltitkoló vagy helytelen következtetéseket levonó szereplők korlátozott narrációjú ábrázolása.

Mindez a klasszikus „mindenütt jelenvalóság” az *Igazi cowboyban* vagy a *Miss Lulu Bettben* megfigyelt módszerrel érhető

el. Miközben Lady Windermere látogatóban van Lord Darlingtonnál, a narráció vágás után Lord Windermere-t mutatja a dolgozószobájában, amint a Mrs. Erlynne-től kapott levelet olvassa. Mialatt Lord és Lady Windermere a nő születésnapját ünneplik, Mrs. Erlynne azt tervezgeti, hogyan hívassa meg magát az estélyre. A párhuzamos vágással és a közbevágásokkal tudásunk minden részletre kiterjedhet. A narráció azonban még tovább megy: a váltakozó optikai szubjektivitással hangsúlyozza a különböző szereplők tudása közötti egyenlőtlenséget. A módszert a kitűnő lóverseny-jelenet illusztrálja a legjobban.

Amikor Mrs. Erlynne megérkezik, a lelátóról az összes férfi rá irányítja messzelátóját, így a nézőpontbeállításokkal szinte minden szögből megfigyelhetjük a nőt. Egyszer csak a narráció elkezd visszatarítani az arra vonatkozó információt, hogy kinek a szemszögéből látunk valójában; egyszerűen a különböző messzelátók beállításait váltogatja, vagyis e jelzés szerint az összes tekintet a nőre irányul. Mrs. Erlynne a Windermere-párholt figyeli, tekintetét a lányára szegezi, ő azonban nem veszi észre az anyját. Lord Windermere azonban felfigyel rá, Lord Darlington pedig a férfi rá irányuló tekintetét követi. Ezen a ponton kitalálhatjuk és összehasonlíthatjuk a szereplők reakcióit: Mrs. Erlynne szeretne beszélni Lady Windermere-rel, Lord Windermere-t nyugtalanítja a nő jelenléte, Lord Darlington pedig gyanakodni kezd, hogy barátjának viszonya van a rejtélyes Mrs. Erlynnel. Ekkor Lord Augustus Lorton észreveszi Mrs. Erlynne-t, és mivel úgy hiszi, hogy a nő flörtöl vele, szégyellősen rámosolyog. Amikor Mrs. Erlynne leül, három pletykafészek a Windermere-ék társaságából messzelátójukon keresztül figyelni kezdi. Lady Windermere-nek szólnak, nézzen oda ő is, de a nő szemszögéből két másik néző épp eltakarja a kilátást. A narráció ezzel pontos különbséget tesz a szomszédos ülések között: mit lehet látni az egyikből és mit a másikkól. Majd a pletykás nőszemélyek Mrs. Erlynne egyik ősz hajfürtjét és drága gyűrűjét kezdik behatóan tanulmányozni a látcsövükön keresztül. Ekkor Lord Windermere rájuk szól, hogy ne sérteggessék Mrs. Erlynne-t, mire a társaság összes tagja a fogadószelvényére mered, s még magáról a versenyről is megfeledkezik. Mivel e virtuóz szekvenciában mi rendelkezünk a legtöbb tudással, mindvégig lehetőségünk van arra, hogy a figyelem különböző célpontjait és a helytelen következtetéseket a váltakozó nézőpontú sémák segítségével követhessük nyomon.

Az ilyen optikai szubjektivitás a film egészét tekintve meglehetősen szigorú szerkezeti formát ölthet. Nézzük a következő sémát: a szereplők kinéznek az ablakon. Először Lady Windermere és Lord Darlington figyelik a bérkocsit hívó Lord Windermere-t. Később Lady Windermere és Mrs. Erlynne nézi a másik ablakból, amint Lord Windermere és Lord Darlington kocsiban elhaladnak a ház mellett. Sőt, az elbeszélés egyik fordulópontja is fontos optikai nézőpontból eredő tévedésen alapul. Lady Windermere a kertben áll, onnan figyeli Mrs. Erlynne-t, amint egy férfival beszélget a teraszon. A bokrok sűrűjén keresztül Lord Windermere-t véli felfedezni, de a vágás után kiderül, hogy Lord Augustus az. Mint szinte mindig, újra néhány lépéssel a szereplők előtt járunk. Ekkor Mrs. Erlynne észreveszi Lady Windermere-t, de már túl késő: a nő elhatározta, hogy elhagyja a férjét.

A szereplők reakcióinak összehasonlítása érdekében a nézőpontbeállításokra támaszkodó narráció komplex sémákat teremt. A fogadószobai jelenetben Lady Windermere fagyosan köszönti Mrs. Erlynne-t: „Már rengeteget hallottam önről – mindenfelől.” A mondat felidézi a lóversenyen látott, sokféle nézőpontból felvett beállításorozatot, továbbá előre jelzi a következő nézőpont körkörös szerkezetét. Lady Windermere elnézést kér, a teraszra sétál, s eközben a vendégek különböző csoportja mellett halad el. A férfiak tekintete Mrs. Erlynne-re szögeződik. Ezután hat beállításból álló sorozat következik: a pletykás hercegnő mind-egyikben sugdolózva odahajol a vendégekhez, miközben azok Mrs. Erlynne-t méregetik. Az álldogálók nézőpontjából fényképezett nő sokféle szögből való bemutatása illusztrálja a Lady Windermere-től elhangzott leírást: olyan asszony, akiről „mindenfelé beszélnek”; míg a képkivágaton kívülrre tekintő szereplőkre helyezett hangsúly ellenpontoszza mindazokat a beállításokat, amelyeket a messzelátón keresztül láthattunk Mrs. Erlynne-ről a lóverseny szekvenciájában. Ahogyan korábban a képkivágaton kívüli nézőkre kellett következtetnünk, most a narráció arra késztet, hogy valamennyi figyelő szempár képkivágaton kívüli tárgyát találjuk ki.

A nézőpontos beállítások manipulációjához hasonlóan a narráció a teret is a szűzsé céljaira használja fel, méghozzá olyan módszerrel, amellyel pontosan betartja a klasszikus filmkészítés alapelveit. Rengeteg példával lehet ezt alátámasztani. A képkivágatok és a nézésirányok illeszkedése rendkívül pontos. A tér



ugyanolyan „mély”, mint ahogyan azt a *Miss Lulu Bett* ebédlő-szobai jelenetében láttuk: a felvevőgép a szereplők terén „belül” helyezkedik el. A kiinduló beállítások többnyire nem mutatják az ajtókat, de a szereplők mozgásának szögéből sejtjük, hogy valahol a kamerához közel, a képkivágaton kívül helyezkednek

el. A film különösen precízen komponálja meg a keretet. A beállítások újra és újra megteremtik azt a fajta erős szimmetriát, amelyet William DeMille filmjében láttunk. Ha a képkivágat kiegyensúlyozatlan, a belépő szereplő előbb vagy utóbb ki fogja tölteni az üres teret. (Ld. a 9.30.–9.31. képeket.)

A film azonban túllép a konvenciók egyszerű betartásán. Lubitsch narrációja azzal válik rendkívül ötletessé, hogy a játékos többértelműség és a klasszikus eszközök alkalmazásának határán táncol. Nézzük például, hogyan játszik a film a kompozícióbeli konvenciókkal. Meglepően aszimmetrikus képkivágatot állít az előtérbe (9.32.), továbbá beállítássorozataiban a szimmetriával űz tréfát: amikor a hercegnő csoporttól csoporthoz siet, szinte teljesen azonos külsejű nővel találkozik (9.33.), egy másik nőnek pedig a tükörképét látja meg (9.34.). A kerti sövényről készült keret-a-keretben-kép mindkettővel rendelkezik: szigorú szimmetriával a képkivágaton kívül és a 9.32. képre emlékeztető aszimmetriával a képkivágaton belül (9.35.). A rendező hasonló játékoskossággal kezeli az inasok belépéseit és kilépéseit. A korábbi jelenetekben bevett formát alakít ki: az inas Lord Darlington, Mrs. Erlynne szobalánya pedig Lord Windermere-t jelenti be.

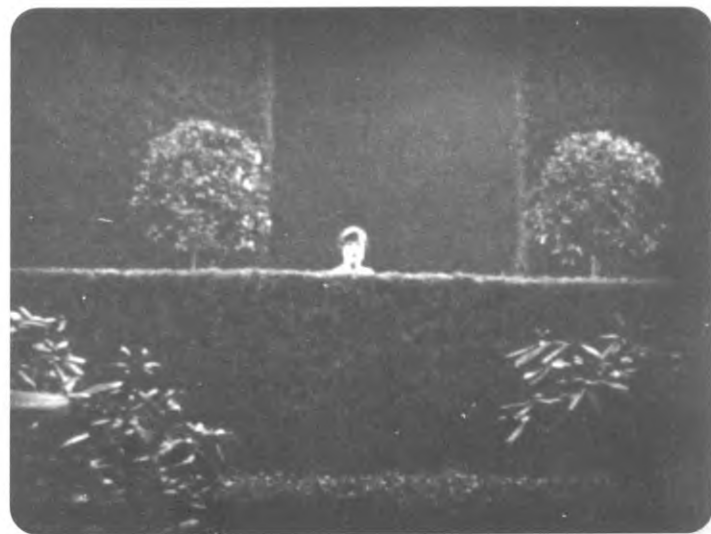
Mindezek az *Igazi cowboy*ban látott megérkezések gondos rendezésére emlékeztetnek. A narráció azonban hamarosan elkezd eltüntetni néhány konvencionális jelzést. A szobalány kopog; vágás után Mrs. Erlynne-t látjuk, amint azt mondja: „Bejöhet”, majd röviddel ezután egy kéz tálcat nyújt felé. A szobalány aztán kimegy a szobából, de ezt egyetlen kép sem mutatja. Később, amikor Lady Windermere és Mrs. Erlynne majdnem egyszerre érkeznek Lord Darlingtonhoz, teljesen láthatatlan inas nyit ajtót mindkettőjüknek. (Az ilyen ellipszis beiktatását az a fajta képkivágatból való kilépés teszi lehetővé, amelyet a *Miss Lulu Bett* 9.21.–9.23. képeinél elemeztünk.) Lubitsch alapvető elkötelezettsége a klasszikus konvenciók által kedvelt redundanciák iránt az utolsó jelenetben azonban újra érvényre jut: amikor az inas Mrs. Erlynne-t bevezeti a Windermere-házba, ismét alkalmazza a belépés és kilépés valamennyi jelzését.

Ezek a pillanatok az ajtók szerepének teljes kihasználásáról vallanak. A szereplők áthaladnak rajtuk, megállnak előttük, elhaladva mellettük megfigyelik őket, leskelődnek a kulcslyukakon, valaki megállítja őket, mielőtt odaérhetnének, vagy általuk esnek csapdába. A film tetőpontja egy ajtó kinyitásának pillanatában következik be, amikor felfedezik, hogy Mrs. Erlynne Lord Dar-

9.32.
9.33.

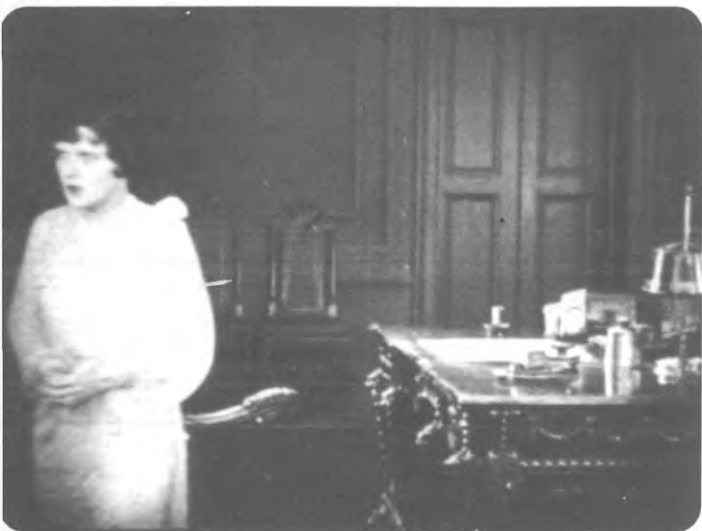
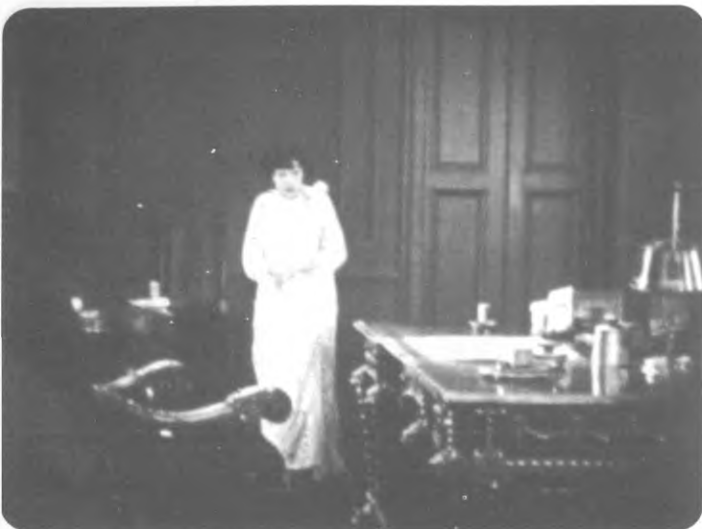


9.34.
9.35.



lington dolgozószobájában van. Az ajtók természetesen minden klasszikus filmben kulcsszerepet játszanak – „kilincsgomb” filmművészet –, de a téma variánsai – amint a szimmetria kihasználásánál és a kilépések-belépések alkalmazásánál is láttuk – bizonyítják, milyen merészen kezeli Lubitsch a konvencionális eszközöket.

A most megvizsgálandó jelenet kitűnően ellentétbe állítható a *Miss Lulu Bett*-ből vett példánkkal, mivel itt hasonló, csak éppen a film belső térbeli konvenciójától eltérően használt eszközökkel találkozunk. Lord Darlington azt javasolja Lady Windermere-nek, keresse meg a férje által Mrs. Erlynne-nek kitöltött csekket.

9.36.
9.37.

A férfi távozik. Lady Windermere belép férje dolgozószobájába, és odamegy az íróasztalhoz (9.36.), de nem kezd el kutatni, hanem kimegy a képből. (9.37.) Vágás után karosszéket látunk; a nő odamegy, leül, és idegesen jobbra, az íróasztal felé néz (9.39.). Mivel ebben a filmben az optikai nézőpontok dominál-

nak, arra számítunk, hogy a vágás után a fiókot fogjuk látni. Így is történik – csak hogy olyan szögben, amely épp az ellenkezője a nő nézőpontjának (9.40.). Az eltérést el is hanyagolhatnánk, de az optikai szubjektivitásnak a lóverseny-jelenetben tapasztalt precizitása azt sugallja, hogy szándékos szabálytalansággal van dolgunk. Vágás után ismét a széket látjuk, Lady Windermere felkel és jobbra kimegy a képből (9.41.). Az első beállításból való kilépés iránya, a nézésirány és e kép elhagyása redundáns módon hangsúlyozza azt a tényt, hogy az íróasztal a képkivágaton kívül jobbra található. Így van ez a következő beállításban is, amely a képbe balról belépő nőt mutatja (9.42.). Megint megfordul, és balra kimegy (9.43.), a képkivágaton kívüli szék felé. Ezzel az oda-vissza mozgással kifejezésre juttatja habozását és kétségeit. Egy másik helyszín bevágása helyett a narráció mégis az íróasztal és a szék keretbe foglalása mellett tart ki (9.44.).

Nézzük a legvalószínűbb feltételezéseket! Amennyiben a szüzsé előrehaladását vesszük figyelembe, egy lépcsőzetes konstrukció tiszta esetével állunk szemben. Mivel a narráció a jelenetet részletesen ábrázolja, továbbá mivel az okozati viszonylatokból következően Lady Windermere-nek majd be kell néznie a fiókba, ez minden bizonnyal be is következik. A habozása tehát a pszichikai bizonytalansággal valószínűleg motivált egyszerű késleltetés. Az indoklás alátámasztása után jöhetnek a térről alkotott feltételezések. Lady Windermere kilépését a képből valószínűleg vágás után újra a karosszék látványa követi, hiszen ezt várjuk. Minél tovább tart azonban az üres beállítás, annál valószínűtlenebb, hogy a karosszék képét fogjuk látni. Minden bizonnyal Lady Windermere újra belép a képkivágatba: a beállításnak olyan mindentudó narrációt tulajdonítunk, amely „tudja”, hogy a nő vissza fog térni az íróasztalhoz. Arra is számítunk, hogy Lady Windermere az előtér bal oldalán fog megjelenni – abból a térségből, amelybe távozott, és amelyből korábban is érkezett. Aztán hirtelen Lady Windermere *hátról* lép be a képbe, a képkivágaton kívüli tér *jobb* oldaláról (9.45.). Ez volt az egyik legvalószínűtlenebb alternatíva. Szcenografikus szempontból mindez azt jelenti, hogy míg a kamera az íróasztalra és a karosszékre irányult, a szereplő – rendkívül szokatlan módon – „hátról megkerülte” a felevezőgépet.³⁸ (A szereplő elosonhat a háta mögött – nos ennyit az eszményi megfigyelőről.) A képkivágat grafikai megformálása azért is valószínűtlen, mert egy olyan filmben teremtene aszimmetrikus kompozíciót, amely szinte mániákusan ragaszkodik a

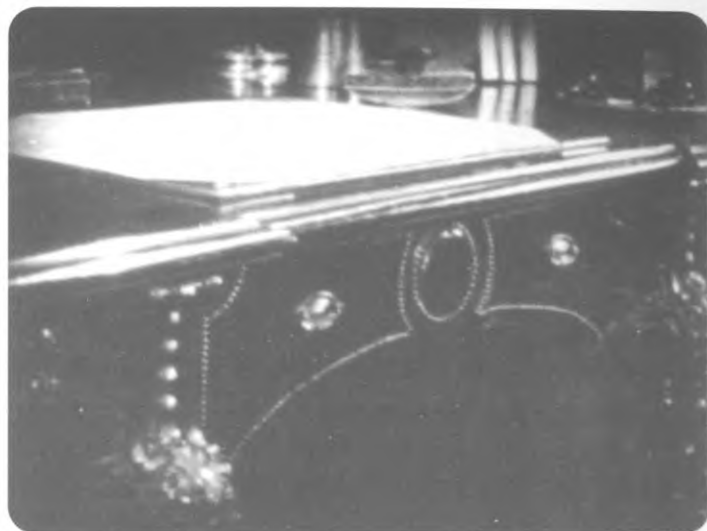
9.38.
9.39.



szimmetriához. Ez az, elragadó hiba kitűnően példázza, hogyan állítja előtérbe a film saját „szabályainak” megsértését.

Most azt figyeljük meg, miképpen készíti elő a különös szög-
ből fényképezett fiók képe (9.40.) az íróasztal terének későbbi
megsértését. A narráció, mintha csak hangsúlyozni akarná a ko-

9.40.
9.41.



rábbi beállítás szabálytalanságát, „helyes” szögből fényképezeti
Lady Windermere kezének közelképét, amint az a fiók kihúzá-
sával küszködik (9.46.). A visszatérés az íróasztalnál álló nő
aszimmetrikus elrendezéséhez (9.47.) ügyesen normalizálódik,
amint a felvevőgép lassan újra a középpontba helyezi (9.48.), és

9.42.
9.43.

9.44.



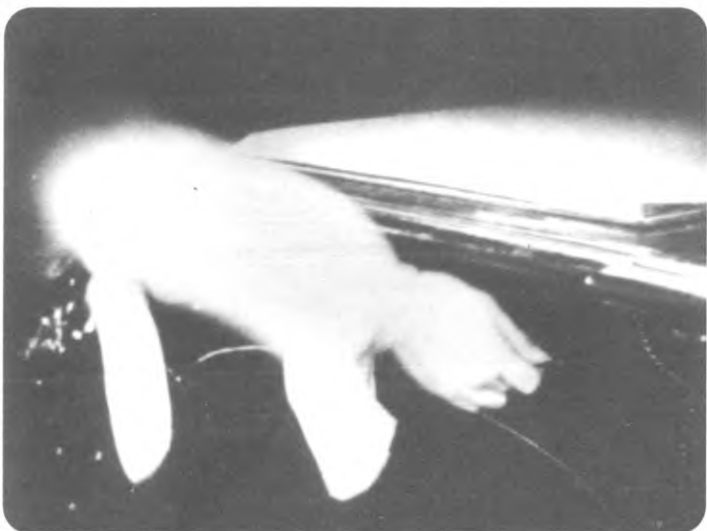
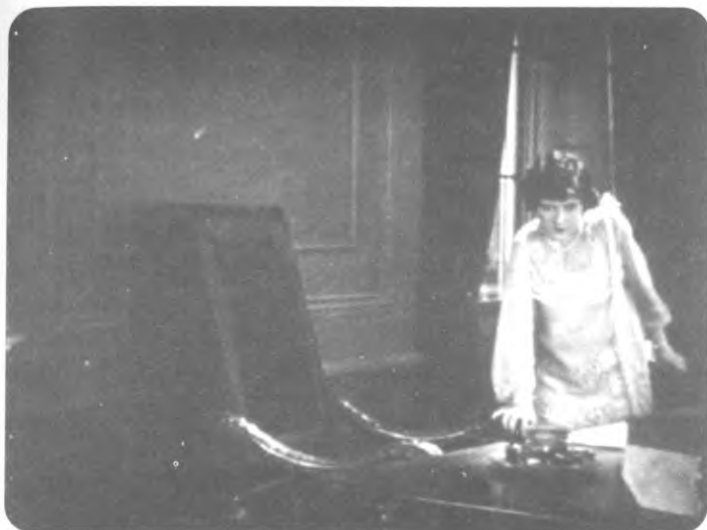
az egész konstrukciót összhangba hozza a film belső szabályaival. Az előtérbe állított mozzanatot újra kivételnek tekinthetjük, így figyelmünk megint csak elterelődik róla.

A tér játékos manipulációját hamarosan kiegészíti a film leg-hosszabb önleplező részlete. Lady Windermere-t félbeszakítja

a hercegnő, a két nő beszélgetésétől le-blendével búcsuzunk el. Mrs. Erlynne lakásán Lord Windermere belegeyedik a fogadásra szóló meghívásba. A férfi épp a hercegnő távozásakor tér haza. Lord Windermere bemegy a közben fokozatosan megnyugvó feleségéhez. Itt tehát két szimultán, egymást kizáró feltételezéssel rendelkezünk: Lady Windermere-nek vagy volt ideje a csekk felkutatására, vagy nem. A narráció azzal hosszabbítja meg bizonytalanságunkat, hogy a Mrs. Erlynne meghívását idegesen kieszaközölni igyekvő férfit mutatja, aztán a nőt, aki rejtélyesen lesüti a szemét. Lord Windermere hirtelen jobbra néz (9.49.); vágás után a fiók pontos nézőpontbeállítását látjuk, most oldalról (9.50.). A férfi odamegy, körülnéz; az előzőekhez hasonló beállítást látunk, csak hogy itt pontosan középpontba kerül az alakja (9.51.). Észreveszi a szétszórtan heverő csekkjeit a fiókban. Amikor Lady Windermere rátámad, megmutatja neki az ott talált árulkodó csekket. Sok kritikus Lubitschot Hitchcockhoz hasonlította, noha itt a formai műveletek éppen ellentétesek. Míg a *Hátsó ablak* korlátozott és nem közlékeny narrációját kevésbé korlátozott pillanatokkal fűszerezi, egészen a kétségek felébresztéséig, addig a *Lady Windermere* túlsúlyban lévő korlátlanágát és közlékenységét egyetlen olyan jelenet ellensúlyozza, amely a néző tudását a szereplő látókörére szűkíti.

A *Lady Windermere* legezöjje a hagyományos eljárásoktól va-

9.45.
9.46.



lő eltérései miatt atipikus film, az átfogó klasszikus alapelveket azonban betartja. Hangsúlyozott pillanatai a történet komikus vagy feszült várakozást keltő színesítéseiként igazolhatóak, de egy bizonyos rendező törvénytisztelő leleményességét és a klasszikus paradigma rugalmasságát is bizonyítják.

9.47.
9.48.



Mondd el dalban! (Warner Brothers, 1929)

A rádióénekes Joe Lane (Al Jolson) noha hajlamos a meggondolatlanságra, mégis szeretetreméltó apa és odaadó férj. Miután a rádióállomás vezetője közeledni próbál a feleségéhez, Kitty-

9.49.

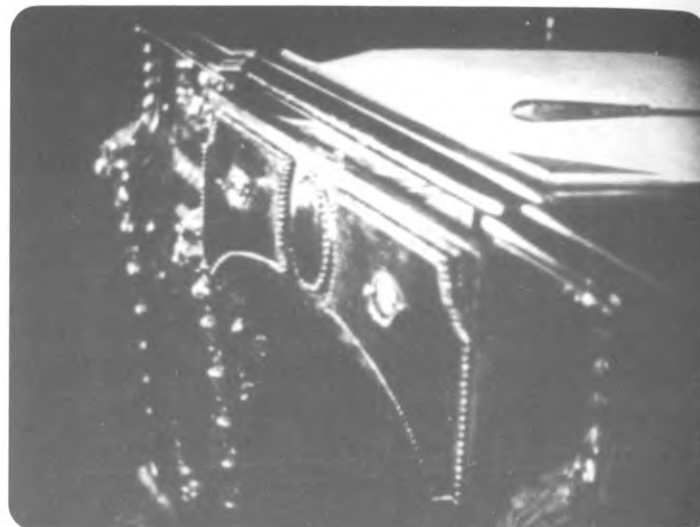


hez, rátámad és véletlenül megöli. Joe-t emberölésért börtönbe zárják.

Közhelyszámba megy, hogy a hangosfilmek készítése és bemutatása kisebbfajta forradalom volt. Bár a hangosfilmmel végzett kísérletek Edison koráig nyúlnak vissza, elterjedésük érezhetően megújította a filmgyártást. A változás sehol máshol nem annyira nyilvánvaló, mint az addig ismeretlen narratív elemeknél, például a rádió alkalmazásánál a *Mondd el dalban!* című filmben. A legtöbb filmben azonban az új hangtechnikákat a már létező narrációs funkciók közé illesztették. A hallható beszéd felváltotta az arcjátékot, a szájmozgást és a párbeszédfeliratokat. A nem diegetikus zene sem volt kevésbé „szószaporító”, mint a némafilmek zongorája vagy zenekara; sőt a némafilmeket kísérő hanghatások sem voltak teljesen ismeretlenek. A mindentudást, a közlékenységet és az öntudatosságot ugyanolyan könnyen elérhették a hangsávon, mint a képen. Egy anticipálásra készített vágást kiegészíthet a hangsáv apró módosítása. A kameraállás megváltoztatását kísérheti az „akusztikus perspektívában” bekövetkezett váltás (főleg a hangterjedelemben vagy -színben). Az új technológia legmerészebb felhasználásai megnövelték a fabula szerkesztésére utaló jelzések számát. Például a szinkronhang lehetővé tette, hogy a szüzsé időtartama konkrétabbá váljék, hiszen

9.50.

9.51.



a megszakítás nélküli diegetikus zene meghatározza az időtartam folyamatosságát. (Ld. a 95. oldalt.) A képkivágaton kívüli zene pedig a képkivágaton kívüli tér jelzéséül szolgálhat – a környező zajok vagy a láthatatlan beszélő segítségével. A hang új eljárá-

sokat teremtett, de ezeket többnyire a klasszikus narráció alapvető jellegzetességeinek és műveleteinek lemásolására vagy kibővítésére használták.

A hangtechnika alkalmazása a hollywoodi filmkészítésben átalakította a stilisztikai paradigmát: az új vizuális eszközöket még valószínűbbé tette. Bizonyos összetett technikai és vágási megfontolások miatt az 1928 és 1930 között készült hangosfilmek legtöbb jelenetét több, az esemény körül fülkékben elhelyezett kamerával vették fel. Az egész jelenetet két vagy három kamerával rögzítették – az egyik totálképet készített, a többi pedig ellentétes szögből vagy közelebbről filmezett. A több kamerával való forgatás biztosította a hangszinkront, megőrizte a 180°-os vonal szabályát és egyéb klasszikus szerkesztési eljárásokat. A kép új formát öltött. A kamera egyre kevésbé hatolt be a cselekmény terébe, mint ahogyan az még a *Miss Lulu Bett*-ben és a *Lady Windermere legyezőjében* történt; a fülkék üvegtáblái elmosták a kontrasztokat; a premier plánok ritkábbak lettek; a teleobjektívek pedig fokozták a beállítás terének viszonylagos sikerőségére szolgáló jelzéseket. (Ld. a 9.52.–9.53. képeket.) Az újrafelrakások meglehetősen ritkán fordultak elő az 1920-as évek közepén készült filmekben, de egyre gyakoribbá váltak, amikor a filmkészítők panorámázással követték a szereplők mozgását. A beállítások hosszúsága is megnyúlt, bár nem számottevő módon. Az 1917-től 1927-ig terjedő korszakban a beállítások átlagos hosszúsága öt-hat másodperc, míg a hangosfilm elterjedésének kezdetén úgy tizenegy másodperc körül volt; de még ez is óránként több mint háromszáz vágást jelentett. (A *Mondd el dalban!* című filmben nem sokkal hosszabbak a beállítások, mint a legtöbb némafilmben: átlagosan 8,7 másodpercesek.) A többkamerás forgatást ritkán alkalmazták 1931 után, de amint azt látni fogjuk, használatuk fontos stilisztikai következményekkel járt. A hang máshogyan befolyásolta a narráció vizuális jellegzetességeit, hozzájárult a hollywoodi montázsszekvencia néven ismertté vált eszköz széles körű elterjedéséhez.

Funkciója szerint a montázsszekvenciát tekinthetjük egy burkolt felirat retorikus megerősítésének: „Kitört a világháború” vagy „Két év börtön után” vagy „Énekesi pályafutása gyorsan hanyatlásnak indult”. E tekintetben a némafilm már kijelölte a montázsszekvencia szerepét. A némafilm korszakának végére sok amerikai játékfilmben illesztettek olyan sztereotíp szimbólumokat ábrázoló motívumokat, amelyek szintén „művészi feliratot” il-



lusztrálhattak: óramutatót, kalendáriumlapok pörgését és így tovább. A hangosfilm mellőzni kezdte az expozíciós feliratokat, a szimbolikus részeket rögzest kész szekvenciákká bővítette. A többnyire emblematis vagy általánosító természetű beállításokat áttűnésekkel vagy egymásra vetítésekkel kapcsolták össze, s

ezzel az időbeli ugrásokat, az ismételt folyamatok fázisait vagy a dolgok általános állását jelezték. A montázsszekvencia lehet átmeneti vagy expozíciós, egyetlen időszakot vagy helyszínt bemutató. A *jazz-énekes* (1927) a gettóról, a *New York fényei* (1928) pedig a Broadway életéről készített montázssal kezdődik. A montázsszekvencia a musicalekben is igen elterjedt. Az *amerikai lány dicsőítése* című filmben (1929) míg a képkivágaton kívüli kórus a címadó dalt énekli, addig az ország minden részéről Manhattanbe vágyó, viskókban élő nőket allegorikus montázssal ábrázolják.

A *Mondd el dalban!* huszonnégy szegmentuma közül hatot montázsszekvenciának nevezhetünk. Kettő ezek közül az időt sűríti közhelyszerű szimbólumok segítségével. Amíg Kitty Joe-ra vár, előbb 11:30-at mutató órát – homokórát –, majd 7:00-t mutató órát vetítenek a lány képére. Egy másik helyen Joe börtönben töltött éveit kalendáriumlapok pörgetésével ábrázolják, miközben egy inga árnyéka vetül a falra. Az ellipszisek jelzésének képessége nyomán a montázsszekvenciát „időmúlás” névvel is illették. Két másik képsorban az újságok – a közlékeny, mindentudó narráció eszközei – tudósítanak bennünket a nyomozásról, majd rövidhírt adnak a bírósági ítéletről. A film kezdete kevésbé banális: rettenetes rádiójátékok montázsa. A szekvencia nemcsak a rádióállomást mint helyszínt mutatja be, hanem még dinamikusabbá teszi Joe agresszív, ijesztő előadásait.

A legkidolgozottabb montázsszekvencia egy musical-betétdal meghosszabbítása. A börtönben Joe olyan dallal próbálja felvidítani az unott bűnözőket, amely a boldogságért való küzdelemre szólít fel („Miért nem tudod megtenni?”). Amint a férfiak visszatérnek celláikba, Joe újra énekelni kezd, a kamera pedig a folyosón kocsizik, a dalt hallgató szomszédos cellák lakóit mutatja. Vágás után a cellaajtóban éneklő Joe-t látjuk szemből félközeliben. Ekkor gyors egymásutánban különféle egymásra vetített képek következnek – menetelő rabok, nyíló ajtó ferde szögből, záródó ajtó képe ellenkezőleg döntött szögből, cellaszám, börtönőrök kezei, vánszorgó fegyenc lábak és celláikban ülő rabok. Mindezalatt Joe tovább dalol: „A madarak is énekelnek a kalitkában, mert tudják, mást nem tehetnek.” Az egymásra vetített képek elsötétülnek, Joe még ugyanebben a beállásban fejezi be a dalt: „Ha a kismadár igen, te miért nem tudod megtenni?” Elsötétülés. Az egész egymásra vetített szekvencia kevesebb, mint harminc másodpercig tart, de a fabula idő és tér

koherenciájának megbontásával arra készítet bennünket, hogy e részt az ismétlődő cselekvések és a börtönélet sivárságának ábrázolásaként rakjuk össze. Ez az a fajta erősen sűrített szimbolizmus, amelyet Parker Tyler Hollywood „pedáns” oldalának nevez.³⁹

A *Mondd el dalban!* hat szekvenciája kitűnő példatára a legtöbb olyan montázsszekvenciának és funkciónak, amely 1930 után uralkodóvá vált a hollywoodi narrációban. Itt leginkább az erősen szubjektív montázs hiányzik, mint amilyen például a *Blues az éjszakában* (1949) deliriumos jelente. „A lélektani témát feldolgozó filmekben – állítja egy író 1949-ben – a montázst igen gyakran használják az egyik szereplő zaklatott vagy abnormalis lelkiállapotának érzékeltetésére.”⁴⁰ Az 1930-as évekig a montázsszekvenciák gyakorisága miatt a hollywoodi filmben csak kétféle decoupage-egységet találunk: a *jelenetet* és az *összegzést*.⁴¹ A montázsszekvencia a film átlagos jeleneteitől való eltérésként valamennyire előtérbe kerülhet, de maga a különbözőség mint a külső norma legfőbb alternatívája bizonyosan a helyére kerül. Egy olyan rendező, mint Slavko Vorkapich, egész karriert építhetett arra, hogy a montázs „szakértője” legyen: a közhelyszerű montázmotívumokat – a ferde szögeket, a lassítást és a gyorsítást, a diagramatikusan meredek kompozíciókat, a kitűnő átútszásokat és így tovább – egyedi módon vizuális hiperbolákká varázsolta. A mindig nyíltan retorikus mozzanatként tételezett montázsszekvencia úgy kodifikálódott, mint a legérdekesebb látvány valószínű helye, továbbá mint öntudatos narrációs gesztus.

A pénteki barátnő (Columbia, 1939)

Hildy Johnson megegyezik volt férjével és volt szerkesztőjével, Walter Burns-szel, hogy még egy cikket ír, mielőtt férjhez megy vőlegényéhez, Bruce Baldwinhoz. A megállapodás szerint interjút kell készítenie a rendőrgyilkosságért kivégzését váró Earl Williams-szel. Walter közben azzal igyekszik meggyőztetni Hildy házasságát, hogy Bruce-t rablás koholt vádjá alapján letartóztatja. Miközben Hildy elmegy, hogy a férfit kiszabadítsa a börtönből, újságírói társai elolvassák az írógépen hagyott cikk elejét. Louis Marcorelles *A pénteki barátnő* „le film américain par excellence”-nak nevezte.⁴² Valóban, bármit emelünk ki belőle, mindenhol a tiszta klasszikus elbeszélismód bizonyítékával találko-

9.54.
9.55.



9.56.



zunk: határidők, narrációs leplezettség, a szerelmi és az egyéb szálak keresztbeszövése.⁴³ Az általam kiválasztott jelenet két fontos okból is érdekes: az egyik a példaszerű stílushasználat, a másik pedig a klasszikus kauzalitás elveinek „lecsupaszított” érvényesítése.

A némafilmekben a jelenet cselekményének minden egyes darbját külön vették fel, majd a vágás során egyéb beállítással kombinálták. A korai hangosfilmek, például a *Mondd el dalban!* többkamerás forgatásain azonban egy kamera totálban vagy kis-totálban lefilmezte az egész jelenetet; ez a „mesterbeállítás” szolgált a jelenet teljes, szinkronhangos felvételéül, továbbá lehetővé tette a rendező számára, hogy bármikor visszavághasson a kiinduló beállításhoz. 1933 táján a többkamerás forgatások már ritkán fordultak elő, csak látványosságok (egy mammut musical-szám) vagy megismételhetetlen események (tűzvész, egy autó szakadékbá zuhanása) rögzítésére használták, a mesterbeállítás azonban fennmaradt. Konvencióvá vált az egész jelenet kiinduló beállításban történő lefilmezése (mesterbeállítás), amit később részenként félközeli- és premier plánokban újratorgattak. Egyes stúdiók, rendezők és producerek meglehetősen mereven tartották magukat ehhez a munkarendhez: Darryl Zanuck például híresen sok különböző beállítást készíttetett, hogy majd a vágás során legyen miből válogatnia.⁴⁴ Míg bizonyos tekintetben a mesterbeállítás sémája az inkább mintaszerű forgatásra és vágásra ösztökölt, egyes rendezők (például Howard Hawks) számára a filmzés pillanataiban adott többféle döntésre lehetőséget. Amikor Leigh Brackett elkezdte írni *A nagy álom* forgatókönyvét, azt mondták neki: „Kizárólag mesterbeállításokat készíts.”⁴⁵

9.57.
9.58.



9.59.
9.60.



A *pénteki barátnő* stílusa a mesterbeállításokkal végzett munka során elérhetővé vált összetettséget példázza. A film átlagos beállítás-hosszúsága (15 másodperc) meglehetősen hosszúnak számít ebben a korszakban; ezzel olyan belső normát teremt, amelyet már az első jelenetben Hildy Walter irodájában tett látoga-

tása jelez. A beállítások a szereplők képkivágaton belüli zsúfolt elrendezését is példázzák. A büntetőbíróság épületének sajtószobájában felvett jelenetek különösen kirívóak ebben a tekintetben. Az *Igazi cowboy*, a *Lady Windermere legyezője* és a *Mondd el dalban!* beállításaiival szemben a kártyaasztal körüli kistotál

9.61.
9.62.



A *pénteki barát*nőben, mint a 9.54., az alakokat különböző síkokban és eltérő megvilágításban rendezi el. A beállításokban a vászon minden részletét felhasználják; még egy kis hézag is azt jelzi, hogy valamelyik szereplő hamarosan betölti az üres helyet (9.55. – 9.56.). A cselekmény korai hangosfilmek mesterbeállí-

9.63.



tásaiban kezdeményezett későbbi panorámázásai az egyik zsúfolt kompozícióból a másikba átvezető folytonos újraakkeretezésekké váltak. A beállítás terének telítését a képen elhelyezett hangforrások szétszórásának hangsúlyozása kíséri. A 9.54. képen például a beállítás legkülönbözőbb helyein található szereplők folytatnak párbeszédet; mindenhol hallunk hangokat. Ez fontos következménnyel jár: mivel a hosszú beállításban nincs lehetőség a néző vágásokkal történő irányítására, a hang szolgál útmutatóul ahhoz, hogy melyik szereplőre, a beállítás mely részletére nézzen, aztán figyelmét másik pontra terelik. Természetesen az alakok elhelyezése is lehetővé teszi a valószínűsíthető feltételezések felállítását, a 9.54. képen tehát a legkiemelkedőbb figurák (Hildy és McCue a legmagasabbak a képkivágatban, és őket világítják meg a legjobban) a fő párbeszéd legvalószínűbb forrásai, míg a kártyázók fecsegése másodlagos. A figyelem hierarchikus megosztását még jobban megfigyelhetjük Molly Malloy, Earl Williams barátnőjének újságírókkal történő összetűzésekor.

A most megvizsgálandó jelenetben az újságírók Hildy írógépe köré gyűlnek, Sanders pedig hangosan felolvassa a cikket.

1. Az első beállítás jellegzetesen zsúfolt kompozícióval kezdődik (9.57.), majd a felvevőgép hátrakocsizik, hogy bemutathassa a csoportot. (9.58.). Miután Sanders befejezi az olvasást, felegyenesedik és megjegyzi: „Azt kérdem én tőletek, fiúk, tud

9.66.



középső részén (9.59.). Sanders folytatja megjegyzéseit, majd így fejezi be: „Három az egyhez, hogy ez a házasság nem fog három hónapnál tovább tartani. Na, ki fogad velem?” Hildy hangja harsányan felcsendül a képkivágaton túlról – „Én állom a fogadást” –, mire a férfiak jobbra néznek.

2. Az új szögből nézve a szobába siető lány elfoglalja a számára fenntartott teret (9.60. – 9.61.), leszidja munkatársait, majd felhívja Waltert a *Morning Post*-nál a már jó előre hangsúlyozott telefonnal.

3. Bensinger, Sanders és McCue *plan américain*-ja (9.62.). Sanders kijelenti, hogy ő nem tudna olyan könnyen felmondani. Itt és a következő beállításnál nyilvánvaló „csalással” van dolgunk: Sanders olyan közel áll McCue-hoz, hogy a 2. és a 4. beállításokban is látnunk kellene. Ezt a szabálytalanságot azonban nem érzékeljük, mert (a) a 2. és a 4. beállításban a képkivágat bal szélén áll, de a figyelmünket a jobbközépre összpontosítjuk, ahol Hildy mozog és beszél; továbbá (b) mivel Sanders McCue-hoz fűződő viszonya – még ha a távolságuk nem is – állandó, és amint azt a 7. fejezetben láthattuk, a néző térbeli sémai bizonyos határokon belül tolerálják a távolságok változtatásait, különösen ha a kamera szöge is változik.

4. Hasonló a 2.-hoz. Hildy kitart amellett, hogy felmond. Walter hívja, és megmondja neki. Mozdulatlan helyzete minden más

lány interjút írni?” A párbeszéd a kép különböző pontjairól McCue-tól (jobbra áll) Bensingerig (az előtérben balra ül, elfordulva) és Sandersig (a kép közepén kissé jobbra foglyet). Bensinger utálkozva feláll, ami indokoltá teszi a kaelmozdulását, hogy kevés üres helyet hagyjon a kép jobb

mozgást hangsúlyossá tesz, így az újságírók apró grimaszai és szemöldökráncolásai csendesén kísérik panaszkodását (9.63.). A gyors balra és jobbra irányuló újrakerevezésekkel Hildy lesz a narratív jelentés központi hordozója. Felkapja a cikkét, odaviszi a telefonhoz, széttépi, visszamegy a kabátjáért (9.64.), lehajol a tárcájáért, visszamegy az íróasztalához, és amikor a képkivágoton kívül cseng a telefon, visszafordul, kihúzza (9.65.), majd lerakja a képkivágot legmélyére (9.66.) – a beállítás látszólag egyetlen olyan zónájába, amely nem hordoz narratív információt! A beállítás fokozódó lendülete olyan növekvő számú térbeli feltételezéseken nyugszik, amelyeket a fizikai mozgás és a párbeszéd irányít, illetve erősít meg.

Valamit azonban tisztáznunk kell. Nem arról van szó, hogy *A pénteki barátom* „megelőlegezi” Orson Welles mélységélességgel szerkesztett kompozícióit vagy szonikus jelzéseit. Inkább azt mondhatnánk, hogy ezek az eljárások elég ritkák, de megengedhetők voltak az 1930-as évek végén érvényben lévő konvenciókon belül; Welles alkotásai (hasnolón Wyleréihez) úgy használták ki és minősítették át azokat, hogy később igen nagy hatással voltak másokra. Itt nem a stílusban bekövetkezett drasztikus változásról van szó, hanem bizonyos stilisztikai tényezők kiemelkedő pozíciójáról.

A jelenet más szempontból is figyelemre méltó. A *pénteki barátom* kezdetétől fogva Earl Williams rendőrgyilkossága kulcszerepet játszik Walter Hildy visszaszerzésére tett kísérletében. Az első jelenetekben azonban mindvégig ott a hézag William büntetésében: mi készítette a gyilkosságra? A legtöbb „pozitív” hős feltételezi, hogy Earlnak ideiglenesen elborult az elméje. Walter szerint „szegény fiú” abba bolondult bele, hogy elvesztette az állását. Az egyik újságíró azt mondja Hildynek, hogy a fiú bizonyára nem tudta, mit cselekszik. Még Earl vallomása is elutasítja a rendőrgyilkosság szándékát. Annak érdekében, hogy megkapja a fizetséget Waltertől, Hildynek olyan történetet kell írnia, amely tartalmazza a valószínű oksági láncszemet. Az újságírók Hildynek elmondják: miután Earl elvesztette az állását, a parkban ütötte el az idejét, s a demagóg szónoklatokat hallgatta. Az interjú készítése közben a lány megkérdezi, emlékszik-e valamire abból, amit a szónokok mondtak. Earl felidéz egy kifejezést: „Használati tárgy.” Hildy hirtelen lecsap rá: „Figyelj, Earl. Amikor a kezdedben tartottad a fegyvert, és a rendőr közeledett feléd, mire gondoltál? Lehetett az a »használati tárgy«? Mire jó egy fegy-

ver, Earl? Talán emiatt használtad. Érthetőnek tűnik.” Earl hálásan elfogadja az okfejtést akként, mint ami tényleg a fejében járhatott akkor. „Miért ne, így egyszerű, nem igaz?” „Nagyon egyszerű” – válaszolja Hildy gyengéden. Van tehát egy ügyes elmélete: az egyik oldalon Earl munkanélkülisége, a másikon a halott rendőr, méghozzá kauzális láncok sorozatával: munkanélküli férfi lézeng a parkban, hall egy kifejezést, megjegyzi, és az emléke szerint cselekszik.

Sanders ezt a történetet olvassa Hildy írógépében:

És így ebben a megkínzott elmében gyökeret eresztett az a gondolat, hogy a fegyvert használatra gyártották, és használta is. De az állam is rendelkezik ilyen használati tárgyakkal. Például van neki akasztófája. Reggel hétkor, hacsak valami csoda nem történik, ezt az akasztófát arra fogják használni, hogy elválasszák Earl Williams lelkét a testétől. Így Molly Malloy életéből is eltűnik a legkedvesebb lélek, akit valaha ismert.

Hildy – akár a klasszikus elbeszélők – betöltötte a hézagot, továbbá az egyik kauzális láncot a másikhoz, méghozzá a jövőre irányuló láncszemhez fűzte. Kielégítette a kíváncsiságot, azonban nem csillapította a feszültséget: vajon kivégzik-e Earlt? Hangsúlyozta a határidőt is: reggel hét óra. Bemutatja a Mollyt érintő szerelmi mellékszálát. S végül fenntartja a happy endhez elvezető csoda lehetőségét is. Hildy cikke összességében valóban az, aminek nevezi: „sztori” vagy „mese”, amely strukturálisan és mikrokozmoszikusan is megkettőzi a klasszikus szüzsékonstrukció konvencióit.

A film természetesen ragaszkodik Hildy meséjének ürügy voltához, mint ahogyan Earl szerepe is az. Walter arra használja Earl nehéz helyzetét, hogy leleplezze a korrupt adminisztrációt, és visszacsábítsa Hildyt. Hildynek pedig arra kell Earl és története, hogy elhalássza Walter elől a jól jövedelmező szenzációt. Az általa kitalált okot, a „használati tárgyat”, teljes mértékben az ő találmányaként tálalja. Bármilyen más kifejezést idézett volna fel Earl, mindet beillesztette volna tetteinek magyarázatába. Hildy sztoriját pedig valójában soha nem nyomtatják ki, hiszen széttépi. Earl lélektani hatóereje csak egy a sok közül, amellyel a lány sztorija realiztikusan és a kompozíció szerint is indokolható; hangsúlyozásával a film narrációja – a „művészi” motivációra és általában a klasszikus okozatiság önkényességére jellemző módon – leplezi le önmagát. Az ilyen eszközök, ahogyan Earl mondaná, használati tárgyak.

Gyilkosok (Universal, 1946)

e-t, a Svédet Brentwoodban megöli két ismeretlen fegyveres fi. Ez indítja el a biztosítási detektív, Riordan nyomozását. Riordan kikérdezi Ole ismerőseit és nyomon követi pályafutását, Riordan rájön, hogy Ole részt vett egy 250 000 \$-os rablásban, tényleg a bandát átverte: megszökött a pénzzel meg vezetőjük banőjével, Kitty Collins-szal. Kitty azonban hamarosan elhagyta férfit, aki aztán Brentwoodban telepedett le, feltehetőleg a pénz miatt. Riordan Philadelphiában találkozik Kittyvel, és megkéri, hogy pótolja a történet hiányzó láncszemeit. Ki tervezte ki a rablást? Ole szerelmes volt-e belé? Mi készítette arra, hogy becsapja Riordan? Mi történt a pénzzel? Végül ki rendelte el Ole meggyilkolását?

Michel Butor *L'emploi du temps* című regényének egyik szereplője megjegyzi, hogy minden detektívstori „két temporális szekvenciát vetít egymásra, a nyomozás napjait, amely a bűn elkövetésével kezdődik, és az ahhoz vezető drámai események napjait”.⁴⁶ Ez a megjegyzés különösen jól illik a *Gyilkosokra*. Ole meggyilkolása sarkalatos pont a bűntett és a nyomozás fabulájában. Riordannak azért kell feltárnia Ole múltját, hogy a gyilkosság okát megtalálja. A nagy álomban és a Gyilkosság, édesemben a szüzsé arra használja a detektív nyomozását, hogy a szereplők elbeszélésein keresztül bemutassa az előzetes fabulamódosításokat. De a *Gyilkosok* egy lépéssel előbbre megy: számos múltbeli eseményt flashbackben megelevenít. Ez vezet a két tematizált szekvenciának, Ole múltjának (1935–1946) és Riordan nyomozásának (nyolc egymást követő nap 1946-ban) valódi egymásra vetítéséhez”. Vagy úgy is fogalmazhatnánk, hogy mi a flashbackek teljes mértékben Riordan nyomozásába illeszlenek, a szüzsé összefon egy időbeli szekvenciát egy másikkal, és sorozatot pedig olyan átmeneti jelenetekkel köti össze, amelyekben a szereplők felidéznek vagy elmesélik a múltat.

Az eredmény egy darabokra tört szüzsé, amely nem kevesebb mint tizenegy önálló külső flashbackből áll, s ez utóbbiak közül kb. 10 is tartalmaz még kisebb jeleneteket. (Ld. a 207–208. oldalán a táblázatot.) A némafilm korszakában a párhuzamos vágások túlsúlya többnyire hosszú szekvenciákat eredményezett, amelyekben a váltakozás és a párhuzamosság került az előtérbe. A hang elterjedésével a klasszikus szüzsé kevésbé támaszkodott a párhuzamos vágásra, inkább „linearitás” jellemezte, továbbá a

szüzsét számos rövidebb és önállóbb jelenetre tördelték szét. A *pénteki barátnő* színházi gyökere miatt kevésbé jellemző példája a törekvésnek, mint a negyvenhárom különálló szegmentumból álló *Gyilkosok*. Jó néhány közülük röviden bevezeti a flashback-részeket. Az eredmény gyors ritmus, amelyet csak valamennyire enyhít a vágás tempójának lassúsága (a *Gyilkosokban* az átlagos beállítás-hosszúság 12,5 másodperc).

A szüzsének flashbackekre való széttördelését ma természetesen többnyire az 1940-es évek hollywoodi filmjeivel azonosítják, bár rövid expozíciós visszaemlékezések a némafilm korában is előfordultak. A hang elterjedése után a bírósági drámák rövid divatja vezetett el a flashbacknek a tanúvallomás megelevenítésére szolgáló használatához, például a *Más szemmel* (1929) és a *Vivienne Ware tárgyalása* (1932) című filmekben. Az 1930-as években a flashback leghíresebb és legbonyolultabb alkalmazását talán William K. Howard és Preston Sturges filmjében, a *Hatalom és dicsőségben* (1933) találjuk. Nem lehet kétséges azonban, hogy a flashback-konstrukció 1940-es évekbeli növekvő népszerűségét az *Aranypolgárnak* (1941) köszönheti. Divatba jött az időrend megbontása. Az egész film lehetett kerettörténettel ellátott hosszú visszaemlékezés (*Hová lettél, drága völgyünk?*, 1941; *Gyilkos vagyok*, 1942; *Gyilkosság, édesem*, 1944). A kezdő jelenetben, mielőtt a szüzsé a jelenben elkezdődött volna, az expozíció miatt történehetett visszatekintés (*Az üldözött*, 1947). A szüzsét is eláraszthatták a múlt felidézésével (*Nyers erőszak*, 1947; *Egy levél három asszonynak*, 1948). Sőt a különféle flashbackekkel alátámaszthatták a fabulaesemények ellentétes verzióit (*Gyilkosság a főpályaudvaron*, 1942; *Keresztút*, 1947).

A *Gyilkosokban* egyedi megoldásokkal találkozhatunk. Nemcsak beleszövi a visszaemlékezéseket a jelen cselekményébe, hanem még a flashbackek fabulabeli elhelyezkedésének sorrendjét is megváltoztatja. A taktikát indokolhatjuk azzal, hogy a film a Riordan által feltárt nyomok „természetes” sorrendjéhez tartja magát. Ole meggyilkolása után például Nick az Ole-lal Brentwoodban dolgozó Adams-et faggatja (3A). Nick elmeséli neki valamit, ami Ole halála előtt három héttel történt (3B). Riordan következő tanúja – a szállodai szobalány, akire Ole az összes vagyonát hagyta – visszaemlékezik egy 1940-ben történt balesetre (5A–B). Aztán a nyomozó kapcsolatba lép Sam Lubinsky rendőr-naggyal, aki már évek óta ismerte Ole-t, így történetével 1935-ig kalandozik vissza (7A–D). Riordan nyomozása ezáltal héza-

Gyilkosok

A BŰNTÉNY FABULÁJA

- a) 1935: Ole megvívja utolsó küzdelmét.
- b) 1935: Ole elviszi Lilyt Jake partijára, ahol találkozik Kittyvel.
- c) 1938: Ole-t letartóztatják, mert nem árulja el Kittyt.
- d) 1938–1940: Ole börtönben van Charlestonnal.
- e) 1940: Big Jim tervet eszel ki Ole kiszabadítására.
- f) 1940: Big Jim találkozót hív össze, hogy felvázolja rablás-tervét; Ole csatlakozik a bandához.
- g) 1940: A rablás előtti éjszaka: Ole és Big Jim összevesznek.
- h) 1940: A rablás előtti éjszaka: Big Jim elküldi Kittyt Ole-hoz, hogy hazudjon neki.
- i) 1940: A rablás előtti éjszaka: Kitty elmegy és hazudik Ole-nak.
- j) 1940: Másnap a banda kirabolja a kiszemelt céget.
- k) 1940: A banda még aznap összejön és elosztják a zsákmányt; Ole ellopja a pénzt.
- l) 1940: Az Atlantic Hotelben Ole rádöbben, hogy Kitty elhagyta.
- m) 1940–1946: Big Jim elveszi Kittyt, fényűző életet élnek.
- n) 1946: Big Jim meglátja Brentwoodban Ole-t.
- o) 1946: Big Jim felbérel két férfit, hogy öljék meg Ole-t.

A SZÜZSÉ SZEGMENTUMAI

Jelen

Múlt

- 1. Ole-t meggyilkolják.
- 2. A rendőrségen: Riordan elkezd a nyomozást.
- 3. A hullaház:
 - A) Nick Adams visszaemlékezik a Svédre.
 - C) Nick megkérdezi, elmehet-e.
- 4. Telefonfülke: Riordan felhívja a cégét.

- B) Flashback: Big Jim találkozik Ole-lal. (n).

Jelen

Múlt

- 5. Atlantic Hotel:
 - A) Riordan a szobalányt kérdezi ki.
- 6. Biztosítási társaság: Riordan találkozik a főnökével, Kenyonnal.
- 7. Egy bérház tetőterasza:
 - A) Riordan kikérdezi Lubinsky őrnagyot.
 - E) Lubinsky befejezi a történetet; Lily, jelenlegi felesége, folytatja az elbeszélést.
 - G) Lily befejezi. Lubinsky újra mesélni kezd.
 - I) Lubinsky összefoglalja az elmondottakat.
- 8. Ole-t eltemetik.
- 9. Biliárdszalon:
 - A) Riordan kikérdezi Charlestont.
 - C) A férfi tovább mesél.
 - E) Charleston befejezi a történetet.
- 10. Biztosítási társaság:
 - A) Riordan újságcikk-kívágásokat visz Kenyonnak.
 - C) Kenyon beleegyezik a nyomozás folytatásába.

- B) Flashback: A szobalány megakadályozza, hogy Ole öngyilkosságot kövessen el (l).

- B) Flashback: Ole utolsó harcát vívja (a).
- C) Flashback: Öltözőszoba; Ole vereséget szenved (a).
- D) Flashback: Ole nem akar Lilyvel járni (a).
- F) Flashback: Ole elviszi Lilyt a partira, és találkozik Kittyvel (b).
- H) Flashback: Lubinsky elfogja a Kittyt fedező Ole-t (c).

- B) Flashback: Charleston a börtönben Ole-lal (d).
- D) Flashback: Találkozó Big Jimnél (f).

- B) Flashback: A banda kirabolja a céget (j).

<i>Múlt</i>	<i>Jelen</i>	<i>Múlt</i>
Börtönkórház: A) Lubinsky elviszi Riordan Blinkyhez.	B) Flashback: Ole és Big Jim a rablás előtti éjjelen veszekednek (g).	16. Adelphi Színház és a Green Cat Kávéház: A) Riordan találkozik Kittyvel, de követik őket.
C) Blinky haldoklik.	D) Flashback: A banda a rablás után találkozik (k).	B) A kávéházban Riordan kikérdezi Kittyt.
3) Blinky meghal. Riordan terveket sző. Ole szobája: Riordan sapdát állít a megérkező, majd elmenekülő Dumdumnak.		D) A Riordan követő gyilkosokat lelövik, de Kitty elmenekül.
7) onat: Lubinsky satlakozik Riordanhoz.		17. Az utcán: Riordan és Lubinsky rendőrautón Colfax villájához hajtanak.
7) állalkozói iroda: Riordan meglátogatja most már tehetős zletember Big Jimet, és Kitty után érdeklődik.		18. A villánál: Dumdumot, miközben Colfaxra tüzel, lelövik; Colfax haldokolva és Kittyt átkozva bevallja az igazságot. Az <i>e</i> , <i>h</i> , <i>n</i> és <i>o</i> eseményekre is fény derül.
Hotel szoba: Riordan és Lubinsky Kitty hívására ártnak.		19. Biztosítási társaság: Riordan és Kenyon lezárják a történetet.

töltögető folyamattá válik. A vázlaton időrendben láthatjuk a fontos fabulaeseményeit (*a–o*), mellette pedig az arra vonatkozó feljegyzést, hogy mikor dramatizálták az adott eseményt a flashbackjében. Ha egy pillantást vetünk a „Múlt” oszla, megfigyelhetjük, hogy az ott található ismeretek mennyire változtatták a fabula rendjét.

egyesíti a szüzsében szétszórta információkat? Riordan nyomának fázisait erőteljes oksági logika és számtalan motívum olja össze. A szegmentumokat összekötő fizikai jelzések – például Ole zsebkendője – és az erős párbeszédkapcsok a néző mélt a nyomozás menetére irányítják. Riordan felhívja a közönséget, hogy elme gy az Atlantic Hotelbe; a következő jelenetben ott is találjuk. A kapcsok többnyire ugyanennyire erőteljes elbeszélései és maguk között a flashbackek között a narráció három különböző részben gondosan összegzi a történet eseményeinek helyes sorrendjét. A 6. jelenetben a tit-

kárnő időrendben felolvassa Ole életének részleteit 1940-ig. A 10. jelenetben Kenyon és Riordan összegzi az általuk összeállított történetet; az epilógusban pedig (19. jelenet) elhelyezik a hiányzó darabokat.

A *pókstratégiában* a flashbackeknek inkább „lineáris” elrendezésével találkozhattunk, a szubjektivitás és az objektivitás többértelműségével a fabula meghatározatlan maradt. A *Gyilkosokban* a szerpentinszerű kanyargás ellenére sem marad állandó hézag. A visszaemlékezéseket tehát úgy rendezik el, hogy azok rendíthetetlenül a hiányzó okok megszerkesztése felé vezessenek: Miért ölték meg Ole-t? Ki szökött meg a lopott pénzzel? A flashbackek egyensúlyt teremtenek a rejtély fenntartásához szükséges „szubjektivitás” és a klasszikus szüzsé ábrázolására jellemző „objektivitás” között. Itt a szubjektivitás nem a pszichológiai mélység megjelenítését jelenti – egyik flashback sem tűnik képzelgésnek, kitalációnak vagy bármi hasonlónak –, hanem minden egyes

visszaemlékezés szokatlan módon csak arra korlátozódik, amit a mesélő tud. Minden szereplő felidézett flashbackje csak olyan eseményeket tartalmaz, amelyeknek ő maga szemtanúja volt; mihelyt a hős távozik az adott jelenetből, a visszaemlékezés elbeszélése félbeszakad. Sőt még a térábrázolás korlátozását is megfigyelhetjük. Amikor például a régi vezér, Charleston kijön a banda találkozájáról (9D) és a hallban Ole-ra vár; a narráció a várakozó férfit mutatja, így nem láthatjuk, mi történik odabent.

A korlátozottság ellenére a flashbackek fő funkciója az oksági információk manipulálása marad. A szereplők bemutatása másodlagos a szűzsé késleltetéséhez viszonyítva. A tény, hogy a mesélő szereplők valamivel többek, mint a történet eseményeinek szószólói, az mutatja, hogy a narrációs helyzeteket meglehetősen hanyagul kezelik: Quennie, a szobalány elbeszélése után nem térünk vissza a narrációhoz (figyeljük meg: nincs 5C), a haldokló Blinky zavaros fecsegése pedig csak arra jó, hogy új adatokkal szolgáljon. (11B, D). A visszaemlékezések „objektivitása” az egyik jelenetben, Kenyon irodájában összegződik (10). Riordan elviszi főnökének a rablásról szóló újságcikkeket, s miközben Kenyon hangosan olvas, a narráció hat évvel korábbra pillant vissza: megeleveníti a betörést. Hasonlóan *A meztelen város* (szintén Mark Hellinger rendezése 1947-ből) személytelen kommentátorához, Kenyon is az objektív valóságosság bélyegével látja el a rablás összefoglalását. Ebben a filmben a szereplők elbeszélései csak a szűzsé céljait szolgáló eszközök: hézagokat teremtenek és töltenek be.

A *nagy álom* és a *Gyilkosság, édesem* vizsgálatánál azt állítottam, hogy tudásunk terjedelme majdnem pontosan megegyezik a detektívével: Marlowe lesz a nézői ismeretek korlátozásának eszköze. A flashbackeket váltogató konstrukció miatt valamivel bonyolultabb a helyzet a *Gyilkosokban*. Tudásunk Riordanénál több mindenre kiterjed, mivel ő a múlt narráció által megjelenített eseményeit nem mindig követheti nyomon. Nick Adams visszaemlékezésében például (3B) látjuk az Ole-t felismerő sofőrt; egy későbbi jelenetben pedig azonosíthatjuk Big Jim Colfax-szal, a bandavezérrel. Jóval azelőtt, hogy Riordan gyanakodni kezdene Colfaxra, már valószínűnek tartjuk, hogy ő bérelte fel a gyilkosokat. A film ezáltal annyira elválasztja a mi tudásunkat Riordanétól, hogy néha az általa feltett kérdésekre mi már tudjuk a választ. A Riordannek mesélő Charleston nem akarja elárulni,

kik voltak jelen a rablás megtervezésénél, de az esemény megelevenítésében (9D) mindannyiukat együtt látjuk, Colfaxot, Blinkyt, Dumdumot és Kittyt. Később Riordan a többiektől is megkérdezi ugyanezt. Ráadásul Blinky visszaemlékezései kevésbé körvonalazódnak a mesélés során: a mindentudó narráció jóval több információt közöl velünk, mint amennyit Riordan kihámozhat Blinky összefüggéstelen mondataiból. Ezáltal a már említett összegzés sarkalatos pontjai nemcsak a fabula alapjait ismétlik meg, hanem Riordan és a néző tudása között fennálló különbségeket is tisztázzák.

A szűzsé előrehaladtával a kauzális hézagok száma háromra csökken. 1940-ben a banda úgy tervezte, találkoznak a rablás után. De Blinky visszaemlékezéséből kiderül, hogy a banda egy másik rejtkehelyen osztja szét a zsákmányt. Ole belopózik és ellopja az összes pénzt. Állítása szerint neki nem árulták el az új találkahelyet, Colfax azonban rákérdez: akkor hogyan találta meg őket? Ez Riordan számára is kérdés marad. Másodszor Riordan tudja, hogy a Svéd és Kitty együtt szöktek az Atlantic Hotelbe, de aztán a lány, valószínűleg az összes pénzzel, meglógott. Miért hagyta el Ole-t és hová ment? Végül Riordannak feltételeznie kell, hogy Ole-t egy bandatag kérésére ölték meg, de kicsodáéra? Blinky és Dumdum csak halála után tudták meg Ole tartózkodási helyét, így a gyanúsítottak között Big Jim Colfax és Kitty Collins marad. Ezeket a hézagokat az utolsó jelenet tömi be, amikor Riordan Kittyt faggatja (16). Itt látjuk a narráció utolsó flashbackjét.

A Green Cat Kávéházban Riordan megkérdezi Kittyt, ki vette el a pénzt. A lány lényegében bevallja, hogy ő. Azt mondja, új életet akart kezdeni, most már van otthona, férjhez is ment. Riordan folytatja a tudásának hiányosságait pótló kérdések feltevését (bár majdnem mindegyikre ismerjük a választ). Kitty ekkor elkezd indítékainak feltárását. Abba akarta hagyni a bűnözést, s erre használta volna fel Ole-t. A rablás előtti éjszakán Big Jim elküldte a banda tagjaihoz, hogy értesítse őket az új találkahelyről. „A Svédet hagytam utoljára.” Áttűnés után flashbackjét látjuk. Közli Ole-lal, hogy Big Jim át akarja verni, valahol máshol találkoznak majd. Elárulja neki a valódi találkahelyet, és megígéri, hogy utána elszökik vele. Átölelik egymást. Áttűnés után újra őt és Riordant látjuk a kávéházban; a lány biztosítja arról, hogy „ennyi az egész történet”. És valóban, úgy tűnik, az összes hézag eltűnt. Ole azért lopta el a pénzt, mert Kitty azt hazudta,

67.



ogy át akarják verni. Elárulta neki a valódi találkahelyet, aztán néhány nap múlva Atlantic Cityben elhagyta. Most pedig már egmenekült a bandától, biztonságban van, élvezi a pénzt.

A többi flashbackhez hasonlóan Kittyé is pontos; nem valamilyen hazugság vizuális ábrázolása, mint ahogyan azt a *Kereszt-
zben* vagy a *Rémület a színpadonban* (1950) láthattuk. De ha-
arosán megtudjuk, hogy mégsem ez a teljes történet. A Col-
x-villa melletti lövöldözés után Riordan rájön: Colfax már jó
őre kitervelte, hogy a bandától Ole-lal lopatja el a pénzt (az *e*
emény a táblázatban). Colfax szervezte be Ole-t a rablásba,
gyta, hogy Kitty elcsábítsa, aztán elküldte hozzá a lányt, hogy
adja neki a hazugságot, miszerint át akarják verni (*h* esemény).
ivel Ole lopja el a pénzt, a többi bandatag őt fogja vádolni.
iután pedig Kitty elhagyta, a pénzt elvitte Colfaxnak. Össze-
izasodtak, letelepedtek, és tisztességes életet éltek (*n* esemény).
itty végül is felhasználta Ole-t, de nem arra, hogy megszaba-
ljon a bandától; ő és Colfax már kezdettől fogva szövetségesek
ltak. Figyeljük meg, miképpen derül ki, hogy Riordan többet
d, mint mi. (Ő képes megoldani a rejtélyt, amelyet a szereplők
rténeteiben fellépő időbeli ellentmondások okoznak.) Kitty me-
jében a hézagok megszűntek. A flashback-konstrukció ügyes
egformálása – mint kiderült – másik célt is szolgált: eltitkolta
ölünk a Kitty és Colfax közötti fontos megállapodást; azt az

9.68.



eseményt, amelybe egyetlen kívülálló sem láthatott bele. A film
ezáltal másfajta műfaji szabályt tart be: végül is a detektív zárja
le a lényeges oksági láncot.

A *Gyilkosok* tekervényes szűzsérendje, a leplező narráció, to-
vábbá a stílus a kritikusok által *film noir* néven ismert transztex-
tuális konvenciókészlethez köti a filmet. A termélység és a mély-
ségélesség kihasználása A *pénteki barátnő* kompozíciós alapel-
veinek olyan továbbfejlesztését mutatja, amely nyilvánvalóan az
Aranypolgár hatására következett be. (Ld. a 9.67.–9.68. képeket.)
Mindemellett – Welles filmjéhez hasonlóan – az ilyen kompozí-
ciókat a klasszikus vágási sémákba illesztették. Az éles, egypon-
tú, alsó megvilágítás alkalmazása már jóval azelőtt a bűnügyi és
a detektívfilmekhez kötődött, még mielőtt az 1940-es évek thrill-
erjei kihasználták volna. A filmben alkalmazott hosszú beállítás,
különösen a rablás jelenetében (két percig tart), a korszak öntu-
datos virtuozitásának gyakori ismérve. A *Lovagolj a rózsaszínű
lovon* című film (1947) elején van például egy három és fél per-
ces, ügyes kameramozgásokkal felvett beállítás. Mindent egybe-
vetve a *film noir* – számos rajongója véleményével ellentétben –
nem volt egyedülálló jelenség, hanem a klasszikus elbeszélésmó-
don belül világosan kodifikált variáció; a szűzsétaktikák és a sti-
lisztikai vonások egységes készlete, amely nem sértette jobban a
klasszikus alapelveket az olyan műfajok konvencióinál, mint a

musical vagy a melodráma. A *Gyilkosok* narrációs műveletei egy adott korszak klasszikus paradigmáján belül alkalmazható alternatíva-készlet jellegzetes példái.

Ég tudja, Mr. Allison (Twentieth Century Fox, 1957)

A második világháború alatt Allison tengerész őrmester hajótörést követően egy szigetre vetődik Angela apacánővérrrel. Biztonságos helyre szeretnének hajózni, ám amikor az ellenséges japánok elfoglalják a szigetet, tervük meghiúsul, el kell rejtőzködniük. Később azonban a japánok megfutamodnak az amerikai erők elől. Az átmenetileg nyugalmas időszakban Allison arra kéri Angela nővért, ne tegye le a fogadalmat, ugyanis feleségül szeretné venni. A nő elutasítja. Aznap éjszaka, mivel fél Allison részeg dühétől, a dzsungelbe menekül, s majdnem megfagy. A japánok visszafoglalják a szigetet, Allison pedig élete kockáztatásával menti meg a fagyhaláltól Angela nővért. Amikor a nő újra eszméletére tér, bevallja a férfi iránti vonzalmát: „Talán Isten sem akarja, hogy letegyem a fogadalmat.” Az amerikaiak ismét tüzelni kezdenek, Allison szerint másnap kikötnek a tengerészek. A férfi, hogy életüket mentse meg, éjszaka kionson, és eltávolítja a töltényeket a japán mozsárágyúkból. Hajnalban tér vissza Angela nővérehez.

Az elbeszélés szerkesztése nyilvánvalóan megtartja a külsőleg kanonizált vonásokat, alapelveket és eszközöket. A kétszálú cselekmény – szövődő szerelem és a háború előrehaladása – egyaránt rendelkezik határidővel: Angela nővérnek már csak egy hónapja maradt, hogy eldöntse, leteszi-e a fogadalmat; a párnak pedig életben kell maradnia, amíg az amerikaiak kikötnek a szigeten. A *suspense*-t keltő hézagok túlsúlyban vannak: a koncentrált, előzetes expozíció után nem vagyunk többé kíváncsiak a szereplők múltjára. A narráció Allison és Angela nővér tudására korlátozódik, amikor pedig különválnak, a tudás nagysága kettőjük váltakozó ábrázolásával bővül. A különböző jeleneteket pontos párbeszédkapcsok sorozata egyesíti és köti össze; továbbá minden egyes szegmentum a sémának megfelelően bevezeti a helyzetet, lezárja a régi okozati szálakat, és újakat indít el. A klasszikus normák tehát továbbra is modellként működtek az 1950-es években, még ha a stúdiórendszer összeomlóban volt is. A klasszikus elbeszélésmód azt is meghatározta, miképpen ol-

vassza magába a film stílusa a szélesvásznú filmkészítés technológiai újdonságát.

A legelterjedtebb szélesvásznú technika a CinemaScope volt; olyan anamorf rendszer, amely elérte a 2,55:1 (mágneshang) vagy még gyakrabban a 2,35:1 (fényhang) arányt. A CinemaScope körül kialakult viták sűrítetten foglalják magukba általában a szélesvásznú technikával kapcsolatos véleménykülönbségeket (ilyenek voltak még a Todd-AO, Panavision, Techniscope stb.). Sokan úgy gondolták, hogy a CinemaScope miatt módosítani kell majd a térszervezés és a vágás szabályait. A CinemaScope feleslegessé teszi a közelképeket, lelassítja a vágást, csökkenti a képmező mélységét, kevesebb kameramozgást kíván és növeli a nagy gyújtótávolságú lencsék okozta torzulást.⁴⁷ Ezt a tendenciát a *Cahiers de cinéma* sok kritikusa a realizmus irányába tett lépésként üdvözölte: a hosszabb beállításokkal és a szélesebb látványokkal „jobb ablak teremthető a világra”⁴⁸. A gyakorlatban azonban a hollywoodi filmgyártás gyorsan hozzáigazította az új vászonformát a klasszikus stilisztikai konvenciókhoz.

A klasszikus szélesvásznú filmkészítésben a középpontra szervezett komponálás a kamera távolságának funkciójává válik: minél távolibb a kép, annál inkább kialakítható a kompozíció középpontja. Az *Ég tudja, Mr. Allison* elején például Allison életmentő tutaja a vízen hanyódik, a különböző képkivágatokból álló sorozat közepe tájékán. A közelebbi képek azonban többnyire kerülnek az alak pontos középpontba helyezését, mindig tartalmaznak kihasználatlan térséget is. Az üres területet általában az egyik szereplő tekintete, egy tárgy vagy egy test tölti meg. (Ld. a 9.69.–9.70. képeket.) A beállítás/ellenbeállítás sémáját könnyen beillesztették a szélesvásznú filmbe; a párbeszédben részt vevő egyik személy vállá eltakarhatja az egyensúlyt felborító területet (9.71.–9.72.). Egy operatőr a következőt írta: „A »kétfigurás beállítás« mérete nagyobb a modern, mint a »nagy fejé« a régebbi kisebb vásznon. Én személy szerint, amikor közelképre van szükség, jobban szeretem használni a »vállmagasság fölötti« beállításokat.”⁴⁹ Az olyan „elvetemült” rendezők, mint Nicholas Ray és Samuel Fuller, képesek voltak ugyanannyi meredek szöveget használni a scope-ban, mint amennyit a megszokott formában alkalmaztak volna. Az új szélesvásznú eljárás a konvencionális kameramozgásokat is magába fogadta, bár egyes típusai (mint pl. az Ultra Panavision 70) a panorámázások során többnyire eltorzította a teret. 1957-re, ahogyan azt az *Ég tudja, Mr. Allison* is

9.69.
9.70.



9.71.
9.72.



mutatja, még a háborgó tengeren készített, meglehetősen remegő kameramozgás is használható volt.

1953-ban Leon Shamroy, *A palást* operatőre úgy nyilatkozott, hogy az új eljárás hosszabb beállítások alkalmazására ösztönöz.⁵⁰ Másfél évvel később, Charles G. Clarke hasonló véleménynek adott hangot: a hosszú beállítások természetesebbek, és emellett „a vászon kihasználatlan része, amely megközelítőleg a látvány perifériáján helyezkedik el, a szemtől újabb és újabb igazodó mozgást kíván, ahányszor csak a jelenet [beállítás] változik”.⁵¹ Bár kezdetben a szélesvásznú filmek vágási üteme valamivel lelassult, hamarosan már ezekben az alkotásokban is ugyanazokat az eljárásokat alkalmazták, mint a hagyományos formákban. A CinemaScope filmekben a beállítások átlagos hosszúsága lehetett 23 (*Jó reggelt, búbánat!*, 1957), 18 (*Fiatál és veszélyes*, 1957), 14 (*Jailhouse Rock*, 1957), 11 (*Gidget*, 1959), 8 (*Tűz odalent*, 1959) vagy körülbelül 6 másodperc (*Utazás a Föld középpontja felé*, 1959). E tekintetben az *Ég tudja, Mr. Allison* is arra mutat, hogy az átlag 7,5 másodperces beállításokból álló szélesvásznú decoupage arányai milyen közel álltak az 1953 előtti normákhoz. Ennél is fontosabb, hogy a szélesvásznú filmek vágásához forrásként használták fel az analitikus vágás összes létező műveletét – a nézésirányok szerinti illesztést, a beállítás/ellenbeállítást és

így tovább. Az 1940-es évekhez hasonlóan a kiinduló beállítás részletes képpé is válhatott: a történet cselekményének kezdetén ügyes keretezés vagy panorámázó mozgás tárhatta fel a jelenet terét. A *Fényes szelekkel* szemben – a film a szélesvászon arányainak felhasználásakor eltér a klasszikus módszerektől – az *Ég tudja, Mr. Allison* olyan belső normákra támaszkodik, amelyek hűen megtartják a klasszikus stilisztikai paradigma legvalószínűbb eljárásait.

Allison éjszaka harcképtelenné teszi a japán ágyúkat, de az ágyútűzben súlyosan megsebesül. Míg a tengerészek kikötnek, a füstben átvergődik Angela nővérhez. A film tetőpontja egyúttal a szerelmi történet és a harc megoldása is. Allison lefekszik a hegyoldalon, Angela nővér pedig ápolni kezdi. A narráció folytatja a film egész eddigi idejére jellemző elbeszélés korlátozását: a mindenütt jelenvalóságot nem veszi figyelembe, a sziget bevételét képkivágaton kívüli hangok jelzik. A klasszikus filmben a cselekmény egyik szálának tetőpontja egyszerre a megoldás irányába mutató fordulat és a határidő lejárata pillanata, Allison tehát így kezdi mondandóját: „Nos, asszonyom, lassan elválnak útjaink”. Aztán sok boldogságot kíván neki. Angela a maga részéről megerősíti, hogy leteszi a fogadalmat. „Isten áldja, Mr. Allison. Mindegy, hány mérföld távolság választ el bennünket

9.73.
9.74.



egymástól, vagy hogy egyáltalán látom-e még valaha az arcát, mindig-mindig az én kedves társam marad.” A szerelmi történet megoldódott. A párbeszédváltást érdekes beállítás/ellenbeállítás sorozat mutatja be (9.73.–9.74.), amelyet az indokol, hogy Allison fekvő helyzete miatt a képkivágat alsó felében helyezkedik el. Megfordul és balra néz, majd egy nézésirány szerinti vágás után látjuk a hegyre felmászó tengerészeket. Megoldódott a cselekmény másik vonala is: bevették a szigetet. Már csak az epilógus marad hátra. E jelenetre és az egész filmre jellemző szélesvásznú technika használata nyomán kijelenthetjük: a hollywoodi filmgyártásban a régi bort új, szűk nyakú tömlőbe töltötték.

Igazi cowboy

Miután Jeff Hillington megígéri Bitter Creeknek, hogy felméri a vasútvonal építésének lehetőségét, támogatását a város lakói azal igyekeznek megnyerni, hogy modern városukat a fiú álmai szerinti régi Vadnyugattá varázsolják. Lövöldözésekkel és utcai táncmulatságokkal bolondítják el, a fiú pedig megvédi a hoteltulajdonos lányának, Nell Larrabee-nek a becsületét. Steve Shelby, a züllött indián ügynök azonban arra használja ki a tréfát,

hogy valódi rablótámadást szervez az indiánokkal a város ellen. Nell elfogják, a város többi lakóját a kocsmában őrzik. Jeff elkapja Steve-et, s megmenti Nell meg a város népét.

A film elején oly gazdagon demonstrált lovaglásban, lasszózásban és lövésben való jártasságot most látványosan igazolja a fiú magányos leszámolója Shelbyvel és bandájával. Az utolsó előtti szekvenciában Jeff, miközben Bitter Creek lakói viharos tapssal kísérik, felpattan a lovára. Ő viszont a fejét lógatja. „Tudom, bolond voltam, és egy csomó bajt hoztam rátok, fiúk, de végül szerencsére megoldódtak a dolgok, és én is megtanultam a leckét. Így hát azt hiszem, a legjobb lesz, ha visszamegyek Keletre, apám irodájába, ahová igazán tartozom. Isten áldjon benneteket.” Jeff a városlakók egy csoportjának kíséretében ellova-gol az állomáshoz, és felugrik a vonatra. Nell könnyezve néz a távolodó vonat után. A film során a nézőt az események műfaj szerinti értelmezésére készítették. A történet a főhős naiv fantáziájának segítségével igazolja a Western nyilvánvalóan stilizált konvencióit. A túlzó elvárásokat mégis a vígjáték műfaja indokolja. A szereplők és a narráció is kigúnyolják a bárbeli ütközetek, az utcai táncok és a marhapásztorok szlengjének elcsépelet-ségét. Igaz, mivel cowboykodásban való jártassága menti meg a helyzetet, Jeffé az utolsó szó, s egyben választ is ad a film alapkérdésére: vajon a Nyugaton még mindig lehetséges kalandba keveredni? Jeff azonban utolsó beszédében tudatja velünk, hogy nem lett volna szükség a képességeire, ha élénk fantáziája nem okozott volna bajt. Most már ismeri a valódi Nyugatot. Az oksági lánc látszólag teljes: amikor divatjamúlt cowboy-élete elérte célját, nincs rá többé szükség. Jeff vonatraszállása után viszont a narráció nyíltan közbeszól:

De várjunk egy percet, ez így nem lesz jó! Nem fejezhetünk be egy vadnyugati szerelemi történetet esküvő nélkül. De ha összeházasodnak – hol fognak élni?

Hiszen Nell a Keletet kedveli,

Jeff pedig a Nyugatot,

Hát akkor hol találkozzanak?

A narráció hangsúlyozza a szüzsé műfaji kötöttségét, ezért külön jelzi a szerelmi lánc lezárásának szükségességét. A konvenciók az ilyen öntudatos közbeavatkozást a szüzsé elején és végén engedélyezik (vö. a prologussal). Az adott oksági hézagokat (Jeff

5.



gondolja magát és visszatér? A város lakói üldözőbe veszik onat és visszaviszik?) – azáltal, hogy a narráció hatalmat korol a dolgok lezárása fölött – önkényesen juttatja érvényre. példája ez az okozatilag megmagyarázatlan, transztextuális ivációval igazolt happy endnek. És mint ahogyan a minden- narráció késleltethette a választ a kezdetben feltett kérdésre, erint vannak-e még kalandok a Nyugaton, így a befejezést ég sokáig halogatja ahhoz, hogy felvethessen, elnyújtson és válaszoljon egy újabb kérdést: Jeff és Nell Keleten vagy gaton fognak letelepedni?

klasszikus film többnyire tartalmaz epilógust: annak az ál- nak a stabilizálását, amelyhez az előzetes kauzális láncokon ztünk el. A klasszikus narráció egységre való törekvése az gusban kíváncsossá teszi a film előző részeiben hangsúlyo- konnotációs motívumok ismétlését. Miután Miss Lulu Bett iul bigámiától terhes házasságot köt Deacon fivérével, meg- zenülten tér vissza a szülővárosába. Amikor megakadályozza e szökését, és úgy tesz, mintha ő akart volna megszökni a tanítójával, családja rendkívül dühösen támad rá. A lány fellázad ellenük, összetöri a börtönt jelentő konyhát, és tá- . Az epilógusban mint péket látjuk viszont. Felkeresi a ta- s miközben a gyerekek (a kukucskáló Deacon-lányokra em- tetően) leskelődnek rájuk, szerelmet vallanak egymásnak. A

9.76.
9.77.

Lady Windermere legyezőjében Mrs. Erlynne meglátogatja Lady Windermere-t, hogy – miután kockára tette a hírnevét – búcsút vegyen tőle, és a megmentése érdekében hagyja meghíúsulni házassági tervét. Távozásakor találkozik Lord Augustus-szal, aki annak idején, amikor Lord Darlingtonnal kettesben találták a férfi

lakásán, elfordult tőle. De a nő hirtelen kihasználja előnyös helyzetét, kijelenti, hogy soha nem fog hozzámenni, s ezzel a férfit rögtön visszanyeri magának. A jelenet azt a korábbi pillanatot idézi fel, amikor a nő kedvességével megszünteti féltékenységi rohamát. A film aztán a nőt követő férfi mögött becsukódó bérkocsi ajtajával végződik.

A *Mondd el dalban!* a család újraegyesülésével ér véget: az anya és a fia otthon ülnek a rádió előtt, míg Joe a stúdióban énekel. A dalt – „A hetedik menyországban vagyok” – egy korábbi jelenetben, épp letartóztatása előtt énekelte. A *pénteki barát*nőben, miután Hildy beleegyezik, hogy hazaküldje Bruce Baldwint, Walter büszkén meséli Duffynak, hogy újra összeházasodnak. Ekkor hallanak az Albániában kitört sztrájkokról, így a finálé korábbi mézeshetüket idézi fel. A *Gyilkosok* epilógusa a biztosítási társaság főnökét, Kenyont mutatja, amint azokat az okokat összegzi, amelyekkel a történet hézagait kitöltötte. („Mindent a helyére tettem?” – kérdezi Riordant.) Aztán megkéri a nyomozót, pihenjen kicsit: „Ne gyere be hétfőig.” Mivel mellesleg éppen péntek van, a tréfa egy motívumra utal: csak rövid szüneteket adott Riordannek az ügy felderítése közben. Az *Ég tudja, Mr. Allison* utolsó jelenetében pedig a tengerészek az üres japán fegyvereket vizsgálják, és azon tűnődnek, hogy vajon ki hatástalanította őket. A választ maga a film címe nyújtja. Amikor Allisont a hordágyon a hajóhoz szállítják, Angela nővér pedig büszkén kíséri őket, a három motívum kiteljesedik. Allison dohányzik, ezzel azt a korábbi jelenetet idézi fel, amelyben cigarettát keresett. A nővér pedig azt a keresztet viszi magával, amelyet a templom kirablásánál Allison megmentett, s amelyhez az egész filmben imádkozott, és az Allison faragta fésűt is kezében tartja. A két karjaival keretezett, panorámázással közelképbe helyezett tárgy, miközben elhalad velük a kamera előtt, emblematicusan emeli ki egyházhoz való elkötelezettségét és Allison iránt érzett szeretetét: „Mindig az én kedves társam marad.”

Az *Igazi cowboy* epilógusa az első jelenet „ríme” miatt helytelen következtetésre készítet. A kép kivilágosodik, fényűző villa lépcsőjénél vagyunk, két oldalán két inas áll vigyázzban (9.75.). A helyszín, a személyzet és a feltűnően szimmetrikus kompozíció Jeff apjának a film legelején látott villáját idézi fel. Nell és Jeff a lépcsőnél találkoznak, megcsókolják egymást. A lány ugyanazt a lovaglőltözetet viseli, amelyben mint egyszerű farmer lányát ismertük meg; tehát ugyanolyan vadnyugati módon van felöltöz-

ve, mint ahogyan az első jelentben munka közben volt. Hipotézisünk tehát: a nyitó jelenethez hasonlóan ez is Keleten játszódik. Jeff és Nell előrefutnak; vágás után 180°-os fordulattal súlyos vasajtnál vagyunk, épp odaérnek, az inas kinyitja nekik – s ekkor látjuk meg, hogy e „keleti” villa a prérre néz (9.76.). Egy másik szimmetrikus képkivágaton Jeff és Nell ellovagolnak két cowboy-jal (9.77.) Ahogyan az első jelenet bemutatta Jeffet a „Nyugatot-a-Keletben” megteremtő wigwamjával és tábortűzéssel, most az epilógus azt ábrázolja, hogyan hozták létre Keletet-a-Nyugatban. A prologus ezenkívül előbb a régi Vadnyugatot a modernnel, majd a Kelettel állította szembe. Az utolsó beállítás pedig az inasokkal, a romantikus párral, a lovaglás szokásával és a dzsentrisített cowboy-öltözékekkel egyesíti a régi-új Vadnyugatot és a Keletet. A klasszikus epilógus végül is üzhet efféle öntudatos játékot elvárásainkkal; a nyíltság a film végén megengedett.

A „szerzőség” mértékét és határait csak akkor tanulmányozhatjuk a hollywoodi filmkészítésben, ha a normákat történetileg vizsgáljuk. A korai *auteur*-elméletekben a rendező egyéniségét főleg a visszatérő témákkal és a műfaji újításokkal határozták meg, ritkán beszéltek ezzel összefüggésben a narrációról. Az *auteur*-elmélet mögött azonban ott rejlik az a feltételezés is, hogy a filmkészítés általában az egyszerűség, a hatásosság és a „lát-hatatlanság” konvencióit hordozza. Látszólag bármely ettől eltérő film érdeklődésre tarthat számot. 1965 körül a *Cahiers* írói azonban rájöttek arra, hogy ez igen leegyszerűsített megkülönböztetés. Michel Mardore a következőket írta ezzel kapcsolatban:

*Az amerikai film, a politique des auteurs szemszögéből nézve, meglegedett az összes látványos, „демиургосзи” – azaz szerzői – felfedezés tagadásával. Ez az erőltetett egyszerűség a priori elítélte az összes olyan formát, amely mesterkéltséget, barokkos, végül pedig konvencióellenes volt (hiszen az egyszerűség és a rejtőzködés a konvenciók betartásának állandó tényezői). (...) Meg kell védenünk a formák, stílusok pluralizmusának gondolatát azzal a színtelen klasszicizmussal szemben, amely soha nem létezett az amerikai filmkészítők fejében.*⁵²

Más szóval, a klasszikus narráció nem recept volt, hanem választási skála, paradigma. Ezáltal lehetségesnek tűnik a különböző szerzők munkáit a jellegzetes narrációs stratégiáik és sémáik alapján azonosítani. Hitchcock és Fuller alkotásai öntudatosab-

ak, mint mondjuk Hawks vagy Preminger művei. Az állandó stilisztikai választásokat is értékelhetjük a rendezői kezek nyomaiként, mint ahogyan például Lubitsch támaszkodik a képkivá-
ratokba való belépésekre és az onnan való kilépésekre. (Mary Pickford „az ajtók rendezőjének” nevezte őt.⁵³) Igaz, bármely
hollywoodi rendezőt nézzük, a narráció eltérő megközelítése
általára a klasszikus határokon belül marad; olyan belső nor-
mákat teremt, amelyek a külső normákat újszerűen teljesítik. Egy
típusirányzatot azonban soha nem lehet a szó szoros értelmében
megeríteni: még ha az adott stílus meghatározott számú szabállyal
rendelkezik, akkor is végtelen számú stratégia áll a megvalósítás

rendelkezésére.⁵⁴ A hollywoodi szerzők megkülönböztetése ez-
által a klasszikus paradigma terjedelmét és határait is illusztrálja.

Bármire is összpontosítsunk, akár a szerzőre, akár a konven-
ciókra, nem szabad figyelmen kívül hagynunk azt a tényt, hogy
még a leghétköznapiabb filmben is a néző a formát és a jelentést
a tudás, az emlékezet és a következtetés folyamatai szerint szer-
keszti meg. Nem számít, ha látszólag rutinos és „áttetsző” lesz
a klasszikus filmek befogadása, akkor is tudatos tevékenység ma-
rad. Bármely hasonló vagy ettől eltérő filmművészet másfajta né-
zői tevékenységet elváró narrációt mozgósít.

10. fejezet

A MŰVÉSZFILMES ELBESZÉLÉSMÓD

A klasszikus hollywoodi filmek és ebből következően a klasszikus narráció dominanciája történelmi tény, a filmtörténet azonban nem megbonthatatlanul egységes valami. Más és más körülmények között különféle elbeszélésmódok születtek – ebben a fejezetben a legjelentősebbekről lesz szó. Talán az lesz a legjobb, ha legelőször egy definíciószerűséget próbálunk megfogalmazni. *Napfogyatkozás, A zöld szoba, Rocco és fivérei, Iszonyat, Jelenetek egy házasságból, Baleset, Teorema, Éjszakám Maudnál, Róma nyílt város, Szerlem és anarchia* – gondoljunk bármit is ezekről a filmekről, olyan csoportot képeznek, amelyet a filmkészítők és a filmnézők is megkülönböztetnek mind a *Rio Bravótól*, mind a *Hamis fénytől*. Nem valamennyi, de igen sok „művészmoziban” bemutatott film alkalmaz sajátos narrációs műveleteket. A gyártás, a forgalmazás és a fogyasztás gépezetén belül létezik a „nemzetközi művészfilm” néven ismert és általam művészfilmes elbeszélésmódnak nevezett szűzsé- és stílusnormákat alkalmazó alkotások csoportja.

E narrációs eljárást jellemezhetnénk egyszerűen elméleti kategóriáink leltárba vételével. Elmondhatnánk, hogy a szűzsé itt kevésbé redundáns, mint a klasszikus filmekben; állandó és leplezett hézagokat használ; az expozíció késleltetett és nagymértékben szétszórt; az elbeszélés műfajilag kevésbé indokolható; és még számos egyéb jellemvonásra utalhatnánk. Az efféle részletes felsorolás bár sok mindent elárul, mégsem vezet azoknak a lényeges alapelveknek a megismeréséhez, amelyek képessé teszik a nézőt e filmek megértésére. A *pókstratégia* tanulmányozása során a 6. fejezetben már megmutattuk, miképpen nyugszik az idő manipulációja három tágabb, egymásba kapcsolódó műveleti sémán – az „objektív” realizmuson, a „kifejező” vagy szubjektív realizmuson és a narrációs kommentáron. Ugyanezekkel a sémákkal magyarázhatók a különféle narrációs stratégiák és ezek művészfilmes elbeszélésmódra jellemző, egyedi megvalósulása a szűzsében és a stílusban.

Objektivitás, szubjektivitás, szerzőiség

Az orosz formalista kritikusok mutattak rá arra, hogy a művészek újításait gyakran újfajta realizmusként vélik igazolhatónak, s ez a megfigyelés ráadásul éppen a művészfilmes narráció vizsgálata során született. A lektúrirodalomban, a novellában és a 19. század végi „szabályos” drámában gyökerező klasszikus film a „valóságot” az események közötti megbonthatatlan koherenciaként, az individuumok következetes és érthető bemutatásaként értelmezi. Az ok/okozattal kialakított kompozíciós motivációt a realisztikus motiváció hitelesíti. De a modern irodalomból merítő művészfilmes elbeszélés megkérdőjelezi a valóság effajta definícióját: a világ törvényei valószínűleg megismerhetetlenek, az emberi lélek meghatározhatatlan. Itt az új esztétikai konvenciók másfajta „valóságok” megragadására törekkenek: az „objektív” valóság aleatórikus világára és a „szubjektív” valóságra jellemző állandó változás leírására. 1966-ban Marcel Martin foglalta össze egyik írásában a valóságosság két új fajtáját. Véleménye szerint a kortárs film a neorealizmus nyomdokain úgy törekszik a valóságos élet szeszélyeinek ábrázolására vagy az elbeszélés „dramatizálásának ellenkezőjére”, hogy a tetőpontokat és a triviális pillanatokat is bemutatja, továbbá olyan új filmtechnikákat használ (megszakításos vágást, hosszú beállítást), amely nem a rögzített konvenciórendszerből, hanem a kifejezőeszközök rugalmas készletéből merít. Martin hozzáteszi, hogy ez az új filmművészet a képzelet valóságát is ábrázolja, de úgy kezeli azt, mintha ugyanolyan objektív lenne, mint az előttünk feltáruló világ.¹ Természetesen a művészfilm realizmusa nem „valóságosabb” a klasszikus film realizmusánál; mindez egyszerűen a realisztikus motiváció másfajta kánonja, egy új *vraisemblance*, amely igazolja az adott kompozíciós elemeket és hatásokat. Az ok/okozati lánc lazítását, a szűzse epizódyszerű szerkesztését és a film szimbolikus dimenziójának gazdagítását a realizmus bizonyos fajtái azáltal indokolják, hogy hangsúlyozzák a jellemábrázolás ingadozásait.

A művészfilmben a valóság sokarcú. A film „valóságos” alanyokkal, aktuális lélektani problémákkal – mint például napjainkban az „elidegenedés” és a „kommunikáció-képtelenség” – foglalkozik. A mise en scène nagy hangsúlyt fektet a viselkedésmódok, a tér (pl. eredeti helyszínen való forgatás, nem hollywoodi világítási sémák) és az idő (pl. a beszélgetésekbe iktatott *temps mort*) valóságosságára. André Bazin is kiemelte a művész-

film ezen aspektusait, amikor a neorealista filmekben a nem hivatásos színészek szerepeltetését méltatta, hiszen így az emberi viselkedés árnyaltabban ábrázolható. Bazin azt is elemezte, hogyan rögzítik adott stilisztikai eszközök – például a mélységélességgel kialakított kompozíció és a hosszú beállítás – a tér és az idő folytonosságát.

Az ilyen helyi értékű szempontok azonban az „objektív” realizmus mindent átható formai alapelveinek értelmében mégsem elég súlyosak. A klasszikus hollywoodi konstrukció kötött kauzalitását a valóságosság nevében helyettesíti az események lazább összekapcsolása. A *kalandban* például Anna eltűnik és soha nem találják meg; a *Biciklitolvajokban* Antoniónak és a fiának a jövője bizonytalan marad. A szűzseben – ahogyan Bazin írja a *Paisáról* – pontosan kiszámított hézagokat találunk: „Akármilyen szűkszavúan írtuk is le a történetnek ezt a kis részletét, azért még látható, hogy jelentős kihagyások, pontosabban mondva, hézagok vannak benne. A meglehetősen összetett cselekmény három vagy négy rövid részletre korlátozódik, amelyek aztán szintén elhallgatnak sok mindent az ábrázolt valósághoz képest.”² A nézőnek ennél fogva a klasszikus filmeknél sokkal nagyobb kauzális hézagokat kell tolerálnia.

Nem csak a fabula szűzseábrázolásában elhelyezett hézagokkal lehet a narráció ok/okozati összefüggéseit fellazítani. A másik tényező a véletlen. A véletlenszerűség átmeneti, kevésbé fontos epizódokat hozhat létre – erre közhelypélda a váratlan zivatar és a fecsegő papok a *Biciklitolvajokban* –, de lehet strukturálisan nagyobb jelentőségű is. Véletlen, hogy Annát nem találják meg *A kalandban*; véletlen, hogy Antonio megleli, majd újra elveszíti a biciklijét. Különös egybeesés, hogy *A nap végében* Isak Borg útja keresztezi azokét a fiatalokét, akik olyan fontos emlékeket ébresztenek benne. Ebben az elbeszélismódban a jelenetek véletlen találkozások köré épülnek, és akár az egész film is állhat kizárólag utazással (*A csend, Országúton, Alice a városokban*) vagy céltalan vándorlással (*Az édes élet, Cléo 5-től 7-ig, Alfie*) összekötött véletlenek sorozatából. A művészfilm ezáltal a pika-reszk formákhoz hasonlóan epizódikussá válhat, vagy a véletlen egybeeséseket mint személytelen és ismeretlen kauzalitás munkálkodását sugallhatja. Bazin a következőket írja az *Egy falusi plébános naplójáról*:

És mégis, amennyiben az események összeláncolása és a sze-

*replőket érintő kauzális eredményesség látszólag ugyanolyan szigorúan működik, mint a hagyományos drámai szerkezet, az azért történhet, mert megfelel egy adott rendnek, méghozzá a prófécia (vagy talán inkább a kierkegaard-i „ismétlődés”) rendjének, amely legalább annyira különbözik a fatalitástól, mint a kauzalitás az analógiától.*³

A hézagok megnyitása után a véletlen le is zárhatja a szüzsét. A *Cabiria éjszakai* végén a fiatalok csodaszerű megjelenése megmenti Cabiriát a teljes reménytelenségtől; a *Nagyítás* befejezésében a pantomimesek pontosan kiszámított váratlansággal tűnnek fel; A *szabadság ököljoga* lezárásakor felbukkan a két orgyilkos, hogy kirabolja és megölje Foxot – mindezekben az esetekben a narráció arra készíti a nézőt, hogy a fabulát a „való élet” elfogadható valószínűtlenségei alapján építse föl.

Láthattuk, a klasszikus film a néző elvárásait azáltal összpontosítja a formálódó kauzális láncra, hogy a szüzsé dramaturgiai időtartamát nyílt határidők szerint alakítja ki. A művészfilm azonban többnyire tartózkodik az ilyen eszközöktől. A *kalandban* mennyi idejük van a keresőknek, mielőtt Anna sorsa megpecsétlődne? Mi határolná be Marcello kalandjainak idejét Az *édes életben* vagy Alma összeroppanását a *Personában*? A határidők eltávolításával vagy jelentőségük csökkentésével a művészfilm nemcsak szórványos hézagokat és az elkövetkezendő eseményekre vonatkozóan kevésbé szigorú feltételezéseket teremt, hanem általában az okozatiság nyílt megközelítésmódját segíti elő. „Objektív” akármennyire is realizstikusan indokolható, ez a nyitottság nem kevésbé a forma következménye, mint a szigorúbb, „gazdaságosabb” hollywoodi dramaturgia esetében.

A kauzális összefüggések lazítása a szubjektív vagy „expresszív” realizmus fogalmával illetett sémával is elérhető. A művészfilm a „jellemek megformálására” törekszik. De milyen jellemkére és hogyan formálja meg azokat?

Az bizonyos, hogy a művészfilm legalább annyira támaszkodik a lélektani motivációkra, mint a klasszikus elbeszélés. A művészfilm prototípus-szereplői azonban többnyire hiányában vannak a pontosan körvonalazott jellemvonásoknak, indítékoknak és céloknak. A főhősök cselekedhetnek következetlenül (mint Lidia Az *éjszakában*) vagy megkérdőjelezhetik saját céljaikat (Borg A *nap végében*, a címszereplő az *Anna találkozási* című filmben). Mindez nyilvánvalóan olyan narráció következménye, amely

nem fordít figyelmet a hősök kauzális terveire, elhallgatja indítékaikat, a „jelentéktelen” tetteket és szüneteket hangsúlyozza, és soha nem fedi fel a következményeket. Nézzük újra A *kalandot*. Anna eltűnése bizonyos mértékig indokolt: elégedetlen Sandróval, szeszélyes és magányra vágyik. Eltűnése után viszont az összes feltételezés egyformán valószínű: meghalt (baleset? öngyilkosság?) vagy megszökött (egy arra járó csónakban). A film második felében Sandro és Claudia célja látszólag az Anna hol-létére utaló jelek felkutatása. De a szüzsé annyi időt szentel a pár érzelmi reakcióinak és a körülöttük lévő többi embernek, hogy eredeti céljuk kezd teljesen háttérbe szorulni. Anna megtalálása többé már nem a cselekmény hajtóereje; hipotéziseinket ezután már Claudia és Sandro formálódó viszonyáról alkotjuk.

A szereplői kauzalitás többértelműsége az események többek-kevésbé epizodikus sorozatából álló szerkesztésmódot kíván. Ha a hollywoodi főhős határozottan igyekszik célpontja felé, akkor a művészfilm főhősét úgy ábrázolják, mint aki passzívan sodródik egyik helyzetből a másikba. A művészfilmek fabuláiban különösen jól alkalmazhatók az életrajzok (Ray Apu-trilógiája, Truffaut Antoine Doinel-sorozata) és az „életszeletek” krónikái (*Alfie*, *Cléo 5-től 7-ig*). Amikor a klasszikus főhős küzd, a sodródó főhős olyan úton jár, amely a film társadalmi világát térképezi fel. Bizonyos foglalkozások (pl. az újságírás vagy a prostitúció) különösen alkalmasak az ilyen enciklopédikus, „keresztmetszet” szüzséminták kialakítására. Általában amennyire gyengítik a fabula kauzális összefüggéseit, annyira kerül előtérbe a párhuzamosság. A film azzal erősíti a szereplők körvonalait, hogy a nézőt az egyéniségek, a viselkedésmódok és a szituációk összevetésére készíti. A *hetedik pecsétben* a Lovag barangolása a középkori társadalomban a flagellánsok és vándorszínészek egymás mellé rendelésével gazdagodik; Watanabének, az *Élni* főhősnének találkoznia kell az éjszakai város lakóival és a kedves gyári munkás lánnyal, Toyoval. Szélsőséges esetekben a párhuzamosság eszköze nyíltan a film alapját képezheti, például Chytilova *Éva és Vera* vagy Pasolini *Disznóól* című filmjében. A művészfilm tematikai tetőpontja, vagyis az a törekvése, hogy ítéletet mondjon a modern életről és *condition humaine*-ről, formai szerkezetén nyugszik.

Csak ebben az értelemben mondhatjuk, hogy a művészfilm szembeállítható Hollywooddal, amennyiben az előbbi a „jellemekre”, az utóbbi pedig a „cselekményre” helyez nagyobb hang-

lyt. Ha a klasszikus film mondjuk egy Poe-novellához hasonlatos, akkor a művészfilm közelebb áll Csehovhoz. S valóban, művészfilmes modellek szereplői kauzalitásának és szűzsé-
instrukciójának fő forrása a századeleji irodalom. Horst Ruthrof utat rá a modern irodalom korában megszületett újfajta novella lentőségére, amely „olyan hangsúlyozott helyzetek köré szer-
ződik, amelyekben az ábrázolt személyiség, az elbeszélő vagy odaértett olvasó felvillanásszerűen az értelmes és értelmetlen
ellentétének tudatára ébred”⁴. A legjellegzetesebb módon – Ruthrof elnevezésével élve – a „határhelyzetekre” épülő törté-
tben: a oksági lánc az individuum alapvető emberi kérdéseire ébresztő epizódhoz vezet – például Joyce *Arábia* vagy Heming-
ay *A Kilimandzsáró hava* című művében. A határhelyzet igen-
akran fordul elő a művészfilmes elbeszélésben; a film kauzális
jtóereje többnyire a hős azon felismeréséből ered, hogy a lét-
telmének kérdésével kell szembenéznie.

Világosan példázta mindezt Fellini *Nyolc és fél* című filmje (1963). Guido, a nőcsábász filmrendező olyan film forgatásához-
újt össze a stábot és színészeket, amelynek sem a lényegét,
m a tervét nem tudja szavakba önteni. Magával viszi a szere-
jét is, s ezzel a házasságában is konfliktust teremt. Gondolatait
őzönlik a gyermekkori emlékek, a családja iránti lelkiismeret-
rdálás, a nők fölötti uralmának fantáziaképei, valamint az esz-
ényi műzsa víziója. Múlik az idő, Guido egyre inkább bezárul
oblémái világába, míg a producere által összehívott sajtókon-
rencia rá nem kényszeríti, hogy valamilyen irányba lépéseket
gyen. Bizonytalan marad, mit választ (meg is ölheti magát);
tétének értelmét illetően Guido kétségkívül határhelyzetbe kerül.
ásféle határhelyzetet találhatunk *A pókstratégiában*, amikor At-
s Magnani rájön apja árulására.

Részben a szűzsé expozíciós műveletein múlik, hogy a ha-
helyzet egy adott filmben milyen súllyal esik latba. A szűzsé
amatizálhatja a megfelelő kauzális láncot. Az *Apu világában* a
s fiatalkora fokozatosan felkészít a felesége halála után érle-
dő, a művészet értelmetlenségéről szóló felismerésre. A szűzsé
orítkozhat szigorúbban magára a határhelyzetre is, ha az előze-
s fabula-információkat az expozícióban közli. Ruthrof mutat rá
időtartam sűrítésével és a tér korlátozásával a határhelyzetekre
szponstósító modern irodalmi tencenciára. A színházi *Kammer-
iel* hagyománya szolgál hasonló célokat. A szűzsé határhely-
tre történő korlátozása és az előzetes események mesélésével

vagy megelevenítéssel való bemutatása a művészfilm uralkodó
konvenciójává vált, mint ahogyan azt *A vihar kapujába**, az *Élni*,
a *Halál Velencében*, *A közvetítő*, *Model Shop*, *A halhatatlan* és
a legtöbb Rohmer-filmben láthatjuk. A kamarajátékot különösen
kedvelő Bergman példázta ezt a törekvést a legjobban.

A határhelyzet olyan formai középponttal szolgál, amelyen be-
lül előtérbe kerülhetnek a lélektani realizmus konvenciói. Vala-
milyen helyzet lételméleti oldalának fontosságát úgy indokolhat-
juk, ha a szereplők a lelkiállapotukat fejezik ki és értelmezik. Az
inkább reakciókra, mint tettekre támaszkodó művészfilm a lélek-
tani okozatokat az okok kutatása közben ábrázolja. Az érzelmek
boncolgatását többnyire terápiaként és gyógyulásként ábrázolják
(pl. sok Bergman-filmben), de ha nincs is így, az okozati lánc
gyakran elszakad, és az önelemzésre hajlamosabb szereplők fel-
hagynak érzelmeik eredetének kutatásával. A hősök a szűzsé ha-
ladását történetek mesélésével – önéletrajzi eseményekkel (külö-
nösen a gyermekkorukból), fantáziálásokkal és álmokkal – kés-
leltetik. Még ha a hős nincs is tudatában vagy bizonytalan saját
lelkiállapotát illetően, a nézőnek fel kell készülnie a viselkedés-
mód vagy a díszlet jelzéseinek észrevételére. A művészfilm szá-
mos mise en scène jelzést kidolgozott a szereplő hangulatának
kifejezésére: statikus testhelyzetek, titkos tekintetek, elhalványuló
mosolyok, céltalan séták, érzelemmel telített tájképek és képzet-
társítást kiváltó tárgyak (pl. Valentina drótjátéka *Az éjszakában*
vagy Catherine homokórája a *Jules és Jimben*). A fabula világán
belül – amely általában ugyanolyan autonóm és belsőleg állandó,
mint a hollywoodi filmekben – a lélektani realizmus abból áll, hogy
a szereplő nyíltan felfedheti önmagát másoknak – így nekünk is.

Mindez teljes mértékű realizmus, hiszen a szűzsé olyan filmes
eljárásokat alkalmazhat, amelyekkel az egyén lelki történéseit
dramatizálhatja. A művészfilmes narráció az Edward Branigan
által rendszerezett szubjektivitás valamennyi fajtáját felhasznál-
ja.⁵ Álmok, emlékek, hallucinációk, álmodozások, fantáziaképek
és más szellemi tevékenységek mind megtestesülhetnek a képen
vagy a hangsávon. Következésképpen a szereplőknek a fabula
világán és a szűzsé dramatizációján belüli viselkedése is a hősök
cselekvési és érzelmi problémáira irányítja a figyelmet, azaz „a
hős lélektani boncolgatása” nemcsak a fő tematikai kérdés, ha-
nem az elvárások, a kíváncsiság, a *suspense* és a meglepetés köz-
ponti forrása.

Az expresszív realizmus konvenciói a térbeli ábrázolást is for-

málhatják: az optikai nézőpontbeállításokat, a megpillantott vagy felidézett események felvillanásait, a vágási sémákat, a fény, a szín és a hang változásait gyakran a szereplők lélektani állapota indokolja. Az *Iszonyatban*, *A nap szépében*, a *Júlia és a szellemekben* és sok más filmben a környezet a szereplő lelkiállapotának a kivetüléseként is létrejöhet, s ehhez hasonlóan a szűzsé a lélektant az idő manipulációjának igazolásaként is használhatja. A flashback példázza ezt a legnyilvánvalóbb módon (*Szerelmem, Hiroshima, A nap vége, Egy férfi és egy nő*). A szubjektivitás az idő torzítását (lassítás, merevített kép) és a gyakoriság manipulációját (a képek ismétlését) is indokolhatja (*Szerelmem, Hiroshima, A pókstratégia*). Ahogy arra V. V. Ivanov is rámutatott, a modern filmművészet időtorzításai nem a „newtoni”, inkább a bergsoni „lélektani” idő fogalmával támaszthatók alá.⁶

A céltalan hős, az epizodikus forma, a középponti határhelyzet és a tér-idő „expresszív” hatásainak egyik fő következménye a szereplői tudás korlátaira való összpontosítás. A klasszikus filmről eltérően a művészfilm tudásának terjedelme meglehetősen behatárolt. Az ilyen korlátozás növelheti az azonosulást (a szereplő ismeretei megegyeznek a mienkkel), de csökkentheti is a narráció megbízhatóságát (nem lehetünk mindig bizonyosak abban, hogy a szereplő az egész fabulát ismeri). Néha a szűzsé csak egyetlen szereplő tudására szorítkozik, mint a *Nagyításban* vagy a *Téves mozdulatban*; olykor pedig megosztja az ismereteket a központi szereplők között, mint Antonioni trilógiájában. A szűk tudásanyagot a pszichológiai mélység egészíti ki; a művészfilm narrációja többnyire szubjektívebb, mint a klasszikus elbeszélés. Ennélfogva a művészfilm a lelki tevékenység játékfilmben történő megjelenítésének legfőbb kísérleti forrása.

Az „objektív” és a „szubjektív” valószerűséghez hozzávehetünk még egy harmadik, igen tág sémát, a nyílt narrációs „kommentárt”. A néző e séma alkalmazása közben azokat a pillanatok keresi, amelyekben a narráció megszakítja a fabula-információk közlését, és saját szerepére irányítja a figyelmet. A klasszikus normákkal szemben előtérbe kerülő stilisztikai eszközök – szokatlan szög, hangsúlyozott vágás, érdekes kameramozgás, a világítás vagy a díszlet valószerűtlen megváltoztatása, a hangsáv folytonosságának megszakítása vagy az objektív realizmus bármilyen más, nem a szubjektivitásból eredő megsértése – a narráció kommentárjának tekinthetők. Idézzük fel *A pókstratégia* „profetikus” kameramozgását (6.28.–6.32.) vagy a *Viridianá-*

ban a koldusok lakomáját az Utolsó Vacsorához hasonlító – kimerevített – szatirikus képen. A művészfilm jelzett öntudatossága koherens fabulavilágot, továbbá a világot számunkra elérhetővé tevő, nem mindig egyformán jelenlévő, de meglehetősen feltűnő külső szerzőt is teremt.

A mindent átható kommentárnak köszönhetően a klasszikus szöveg öntudatos pontjai (a jelenet és a film kezdete meg vége) a művészfilmben előtérbe kerülnek. A *Persona* és a *Nagyítás* főcím alatti szekvenciája a szerző hatalmáról tudósító töredékes, kivehetetlen képekkel ingerli a nézőt: ő szabja meg ismereteinket. Az elbeszélő hozzákezdhet a jelenethez oly módon, hogy a nézőt „sorsára bízza”, vagy még akkor is ugyanannál a jelenetnél maradhat, amikor a kauzálisan jelentős esemény már lezajlott. Különösen a művészfilmre jellemző „nyitott” befejezést tekinthetjük olyan narrációból eredőnek, amely nem kívánja közzétenni az oksági lánc végkifejletét. V. F. Perkins *Az éjszaka* befejezésében is erre hívja fel a figyelmet: „az »igazi« befejezés kitalálható, de a film nem mondja el... A történet, amint a rendező céljait kezdte szolgálni, de mielőtt még válaszolt volna a néző kérdéseire, elhanyagolhatóvá vált.”⁷ Kifogásolni a történet megoldásának önkényes leplezését annyi, mint visszaautasítani a művészfilm egyik konvencióját. A hatvanas évek banális megjegyzése, miszerint ezek a filmek a színházi gondolkodásmód elvetésére készítettek, nem áll távol az igazságtól: a többértelműséget, az alternatív sémákkal való játékot nem szabad elkerülni. Ily módon a váratlanul kimerevített kép a narratív megoldásnélküliség legnyíltabb kifejeződésévé válik. Mindemellett a töprengésre készítő befejezés azt is tudatja, hogy a narráció nemcsak hatalommal, hanem alázattal is bír: tisztában van vele, hogy az élet sokkal összetettebb, mint amilyen a művészet bármikor is lehet, és – a realisztikus fordulat újabb jelzéseként – egyetlen módja az összetettség tiszteltetésében tartásának, ha az okok függőben, a kérdések pedig megválaszolatlanul maradnak. Számos művészfilmhez hasonlóan *Az éjszaka* is nyíltan vállalja a megoldatlan befejezést. Amikor egy nő a partin megkérdezi Giovannit, az író, hogyan kellene végződnie a történeteknek, így válaszol: „Sokféleképpen.”

A művészfilm narrációja meghaladja a nyílt közbeavatkozó kanonizált mozzanatait. A film bármely pillanatában készen kell állnunk a nyílt narráció formálódó műveleteinek befogadására. A jelenet végződhet in medias res; a hős lelkiállapotából értelmezhetetlen hézagok keletkezhetnek; a késleltetés származhat az in-

formáció visszatartásából vagy csak később megvilágosodó túlsúlyolt részletekből. A klasszikus szerkesztésmód „párbeszéd-kapcsainak” hiányában a film az epizódok összekötésére inkább konnotatív, szimbolikus láncokat használ. A jelenetek nem a hollywoodi minta (expozíció, a régi cselekményszál folytatása, az új elindítása) szerint épülnek fel. Kedvelt eszköz lehet az ironia: *A hosszútávú futó magányosságában* Richardson egymás mellé vágja a *Jeruzsálem* című dalt éneklő javítóintézet kórusát az éppen elfogott fiú verésével. A rendelkezésünkre álló kanonikus történet sémája gyakran összezavarodhat. Az előzetes fabulaeseményekről csak csekély vagy hiányos exposzícióból szerzünk tudomást, sőt, néha a látott dolgot a következő pillanatban újra kell gondolnunk (ez a Sternberg-féle „az első benyomások születése és kimúlása”). Az exposzíció többnyire késleltetett és diffúz; gyakran a legfontosabb kauzális tényezőket csak a film végén tudjuk meg. A klasszikus elbeszélismóddhoz hasonlóan a művész-filmes narráció kérdései is állandóan változó szerkezetekbe irányítják a motívumokat. A kérdések azonban nem egyszerűen a fabulaesemények közötti kauzális láncszemekre vonatkoznak, mint például a „Mi lett Sean Regannal?” (*A nagy álom*) vagy az „El fogja Stanley csábítani Roy férjét?” (*Ebben az életünkben*) esetében. A művészfilmben – ahogyan *A pókstratégiában* láttuk – a narráció szerkesztésmódja lesz a néző feltételezéseinek tárgya: hogyan mondják el a történetet? miért így mesélik el?

Az efféle manipuláció legalapvetőbb példája az időrend felborítása. Igen elterjedt az a stratégia, amikor a flashback csak fokozatosan tárja fel az előzetes eseményeket, azaz a néző korlátozott tudásának állandó felidézésével tantaloszi kínokat szenved el. Jól példázza ezt *A megalkuvó* című film. Az ilyen flashback többértelműségével is hasznát hajthat: inkább a szereplő emlékezetének minősítjük, mint a narráció nyílt leplezésének. Ennél is jelentősebb eszköz a jövőbe pillantás: a szűzsé a „jövő” fabulaeseményeit jeleníti meg. A jövőbe pillantás elképzelhetetlen a többnyire a befejezés késleltetésére, a közlékenység hangsúlyozására és az öntudatosság tompítására törekvő klasszikus elbeszélő filmben. A művészfilm jövőbe pillantása azonban kiemeli a narráció tudásának terjedelmét (egyik szereplő sem ismerheti a jövőt), vagyis az elbeszélés tudatában van a néző jelenlétének (a jövőbe pillantást nekünk, s nem a szereplőknek címezik), a narráció pedig korlátolt módon közlékeny (egy kicsit elmond, de rengeteg mindent eltitkol).

A múltidézés és a jövőbe pillantás idővel kapcsolatos manipulációja a térben is megjelenhet. A cselekménytől független különös („művészi”) kameraszögek vagy -mozgások szintén jelezhetik az öntudatos narráció jelenlétét. A hollywoodi előírásban kanonizált „láthatatlan szemtanú” észrevehetővé válik. Az *éjszakában* például az unatkozó Lidia a partiról a szélhámós Robertóval távozik. Az esős utcán haladó autóban nagy gesztusokkal beszélgetnek, nevetgélnek, szavaikat azonban nem halljuk, látni is alig látjuk őket, mivel a kamera konokul a fénycsóvákon keresztül előrehaladó zárt autón kívül marad, mellette kocsizik. A narráció ezzel a film legélénkebb párbeszédének dramatizálását mulasztja el. Ezek a műveletek a mindentudó narráció ismereteinek terjedelmét többnyire a szereplő tudásával állítják szembe; különösen kiemelkedőek az ironia és az anticipáció hatásai. Az *éjszakában* például a kamera elhelyezése a jelenet visszafogottságát eredményezi, ez pedig a cselekmény későbbi komor fordulatát, Roberto csábítási kísérletét vetíti előre. A filmezendő eseményt általában csak szerényen öntudatosító klasszikus filmtől eltérően a művészfilmes narráció gyakran a filmezendő eseményt is egyfajta konstrukciónak tünteti fel. Szolgálhatják ezt a mise en scène-ben alkalmazott indokolatlan elemek, mint például Fassbinder *Lola* című filmjében az ismeretlen forrásból eredő rózsaszín és kék fénycsóvák. Más esetekben a helyzetek, a díszletek, az adott korszak vagy miliő stilizált ábrázolása is látszólag eredhet a narrációtól. A *Senso* és az *1900* című filmekben például az eseményeket a motívumok olyan bőségével ábrázolják, amivel a nézőt arra készítetik, hogy magát a filmezendő eseményt a történelem narráció által ismételt „színrevitelének” tekintse.

Ennek következtében miközben a meglehetősen öntudatos narráció behálózza a filmet, hangsúlyozza, hogy ezt a fabulát csak ilyen módon lehet megjeleníteni. A klasszikus normáktól való eltérések a történet cselekményéhez fűzött kommentároknak tekinthetők. Sok esetben a kanonikus történettől való eltérés foka lesz a narrációs folyamat lenyomata. A szűzsé és a stílus egyfolytában olyan láthatatlan közvetítőre emlékeztet, aki megszerkeszti a látható világot. Marie-Claire Ropars az *écriture*-ról szóló tanulmányában – a Resnais-hez és Duras-hoz hasonló rendezők törekvéséről, miszerint a filmezendő valóságot ne lehessen közvetlenül elérni – a művészfilmek narrációs műveletek hangsúlyozására irányuló általános tendenciáját emeli ki.⁸ Amikor a hang-

súlyok bizonyos rendszerességgel ismétlődnek, konvencionálisan a „szerzőtől” eredő motívumként kell őket egyesítenünk.

A 4. fejezet állítása szerint nincs megfelelő okunk arra, hogy a narráció folyamatát fiktív elbeszélővel azonosítsuk. A művészfilmekben azonban az elbeszélés nyílt öntudatossága gyakran párhuzamba állítható a filmkészítőre mint forrásra helyezett extratextuális hangsúllyal. A művészfilm gyártási és befogadási módján belül a „szerző” fogalmának a hollywoodi stúdiórendszerben nélkülözött formai funkciója van. A filmpublicisztika és -kritika, valamint a fesztiválok, a retrospektív bemutatók és a filmtudományi kutatások a szerzőket támogatják. A filmek értelmezéséhez szándékos útmutatóul szolgál rendezői nyilatkozatok, továbbá a szerző kezenyomát magukon viselő munkák arra készítetik a nézőt, hogy minden filmet az életmű egy-egy fejezetének fogjon fel. Az így intézményesített „szerző” a film formai műveleteinek forrása lesz. Olykor maga az alkotás önéletrajznak, a rendező vallomásának tekintendő (pl. a *Nyolc és fél*, *Négy száz csapás* és számos Fassbinder-film). Még általánosabban fogalmazva a szerző válik valóságossá, párhuzamban azzal az elbeszélőjével jelenléttel, „aki” beszél (mit *mond* a filmkészítő?) és „aki” valamit kifejez (mi jellemzi a művész személyes látásmódját?).

A szerző kezenyomának következetes jelenléte az egész életmű kereskedelmi védjegye. A „kéznyom” részben intézményesített folyamatokon (pl. a *Zenekari próba* „Fellini-filmként” való reklámozása), részben a különböző filmek észrevehetően visszatérő eszközein nyugszik. A filmkészítőket meg lehet különböztetni motívumok (Buñuel nyomorékjai, Fellini parádéi, Bergman színházi előadásai) és kameratechnikák (Truffaut variózása, Ophüls kigyózó kocsizásai, Chabrol felső kameraállásai, Antonioni hosszú beállításai) szerint. A védjegy-kéznyom a narráció jellegzetességeiben is megtalálható. „Barokk” elbeszélők vannak Cocteau, Ophüls, Visconti, Welles, Fellini és Ken Russell filmjeiben, akiknél a zene és a *mise en scène* látványos összekapcsolása hangsúlyos. „Realistább” narrátorokat találhatunk Rossellini, Olmi, Forman és mások filmjeiben. A művészfilm helyt adott a szatirikus narrációnak (pl. Buñuel) és a pastiche-nak (pl. számos Hitchcock-idézetben). A szerző-elbeszélő lehet nyílt, mint a *Gyönyör* és a *Halhatatlan történet* című filmekben; a narrátor egyszerű jelenlétével kísérheti a történet cselekményét – a vizuális és akusztikus kommentár tapintatos, de kitaró obligátumával. Fassbinder utóbbi években megfigyelhető népszerűsége valószínűleg

núleg részben annak is köszönhető, hogy képes filmről filmre változtatni narrációs személyiségén, létezik tehát „realista”, „irodalmias”, „utánzó”, „dühöngő” és még sokféle Fassbinder.

A szerzői védjegy megkívánja, hogy a néző ezt vagy azt a filmet az életműbe illőnek érezze. Innen már csak kis lépésnyire vagyunk a nyílt utalástól vagy idézettől. A film „idézhetséges” valamit, ahogyan Resnais az *Amerikai nagybácsi*mba klasszikus részletet illeszt; „dedikálható” valakinek, például a *Mississippi szírére* Renoirnak; vagy példaként idézhet valakit, mint amikor Antoine Doinel ellop egy képet az *Egy nyár Mónikával* című filmből. A film utalhat klasszikus műfaji konvenciókra (Fassbinder például felidéz a Universal-féle melodramát, Demy az MGM musicalt). A művészfilm gyakran támaszkodik a hollywoodihoz mérhető moziörrületre: az egyik film teljes megértése a többi ismeretét és kedvelését követeli. E tendencia szélsőséges esetei a filmkészítésről szóló művészfilmek: *Nyolc és fél*, *Amerikai éjszaka*, *Minden eladó*, *Óvakodj a szent kurvától*, *Egy nő azonosítása*, *Bohócok* stb. A film-a-filmben struktúra realizisztikusan indokolja a többi műre történő utalást; megengedi a fikció különböző szintjei közötti váratlan váltást; esetleg magát a művészfilmet parodizálhatja. A *RoGoPaG* Pasolini által készített *A túró* című epizódjában Orson Welles Krisztus történetéről forgató filmrendezőt játszik, újságírók zaklatják, életfelfogásáról és az olasz társadalomról formált véleményéről faggatják. Antonioni a *Hölgy kaméliák nélkül* című filmje ostoba, fiatal filmszillagról szól, aki férjhez megy egy forgatókönyvíróhoz. A férfi rögtön megtiltja neki, hogy olcsó szerelmi történetekben játsszon – bár ez volt az erőssége –, ehelyett a Jeanne d’Arc életét feldolgozó filmben szerepelteti: „Olyan művészfilm lesz, amit jól el lehet adni külföldön.”

A művészfilm befogadója tehát a filmet az objektivitás, a kifejező realizmus és a szerzőiség konvencióinak alkalmazásával nézi. De nem összeegyeztethetetlenek-e ezek a sémák? A valószínűség, legyen az objektív vagy szubjektív, nem létezhet a mindenható szerző mellett. A narrációs mindentudás legbiztosabb jelei – a jövőbe pillantás, a *Persona* megduplázott jelenetei, a fekete-fehérről színesre váltás az *Egy férfi és egy nő* és a *Ha...* című filmekben – a legkevésbé alkalmasak a realizmus igazolására. Ellenkezőleg, ha a véletlen realizmusát és a lélektani meghatározatlanságot a végsőig fokozzák, azzal olyan esetleges elbeszélést teremtenek, amelyben a szerző teremtető keze láthatatlan maradna. Röviden: a realista és az expresszionista esztétika ne-

zen fér meg egymás mellett. A művészfilm a kérdést kifino-
ult módszerrel igyekszik megoldani: a többértelműséggel. Né-
hány hagyományos esztétikai álláspont szerint a többértelműség
yasmí, amit a filozófusok „minőségjobbító jegynek” neveznek.
Zek szerint a hollywoodi filmek rossznak ítéelhetők, mert deno-
ciós szinten egyértelműek, míg a művészfilmek jók, mert rejt-
nyfejtésre késztetnek. Ebben a könyvben azonban a többértel-
űség csak egy esztétikai stratégia a sok közül, amelyek lehe-
g szerint mind egyformán érdekesek. A lényeg, hogy a mű-
észfilmes narráció, amikor a mesében vagy az elbeszélésben a
bbértelműséget állítja középpontba, a századelő művészete
ánt érzett vonzalmát hangsúlyozza.

A klasszikus narráció szűzsége többnyire az abszolút bizonyos-
g felé hajlik, a művészfilm azonban – a kora-modern regényhez
asonlóan – az igazság viszonylagos fogalmával dolgozik. A ha-
st sajátos stratégiával éri el. A három fő séma normákat teremt,
e a film rejtvényyszerű részei ugyanolyan jól értelmezhetők a
ilönféle választható konvenciók szerint. Ezt a többértelműséget
ár elemeztük *A pókstratégiában*, ahol egymásnak ellentmondó
léseket találtunk arra vonatkozólag, hogy egyes visszaemléke-
éseket a szereplőknek vagy a narrációs kommentárnak kell tu-
jdonítanunk. Antonioni *Vörös sivatagja* kínálkozik másik pél-
aként. Amennyiben félretesszük, hogy fantáziaszigetről van szó,
jelenetek színét szubjektív valószerűségként (Giulietta így látja
z életét) vagy szerzői kommentárként (a narráció megmutatja,
gy ilyen az élete) indokolhatjuk. Az egymást kizáró sémák
nyre többértelműséget teremt. Vagy idézzük fel *A vihar kapu-
ibant*, amelyben bármely szereplő tanúvallomása a gyilkosság-
ól lehet tárgyilagosan pontos vagy a szubjektív érdekek szerint
lferdített. Herzog *Kaspar Hauser* című filmjében pedig a köz-
eiktatott sivatagi jelenet értelmezhető Kaspar víziójaként vagy
arrációs kommentárként.

A művészfilm tagadja a klasszicizmust azzal is, hogy állandó
arrációs hézagokat teremt és felhívja a figyelmet a fabulaszer-
esztés folyamataira. Maguk az eltérések azonban új konvenciók
özött helyezkednek el, realizmusként vagy szerzői kommentár-
ént nyernek létjogosultságot. Esetenként a művészfilmes narrá-
ió nemcsak a denotációs szint megértését, hanem konnotációs
lvasatot, magasabb szintű interpretációt is kíván. Bármikor kell
s a kauzalitással, az idővel vagy a térrel kapcsolatos problémával
zembesülnünk, mindig realisztikus motivációt keresünk. A sze-

replő lelkiállapota teremti a nehézséget? Vagy az „élet” hagyja
elvarratlanul a szálakat? Ha elakadunk, a narrációhoz folyamo-
dunk, vagy talán a szerzőhöz is. Az elbeszélő sérti meg a nor-
mákat, hogy bizonyos hatásokat érjen el? Miféle konnotációs íté-
letek vagy szimbolikus jelentések nyerhetők ebből az elemből
vagy mintából? Ideális esetben a film a szerzői és a realisztikus
okfejtés között habozik. A bizonytalanságok folytatódnak, de
mint *nyilvánvaló* bizonytalanságok értelmeződnek. Ha durván fo-
galmazunk, a művészfilmek mellé a következő műveleti szlogent
csatolhatjuk: „Értelmezd a filmet, méghozzá úgy, hogy többér-
telműségét maximálisan kihasználj.”

Leírásom szerint a művészfilm narrációja látszólag arra báto-
rít, amit Veronica Forrest-Thomson „rossz naturalizációnak” ne-
vez. Wallace Stevens-szel kapcsolatban a következőt figyelte
meg: „Homályossága egyfajta félénkségből következik: hogy me-
részségeért tiszteljék, mindig egy lépéssel az olvasó előtt akar
járni, miközben mindig pontosan tudatja a nézővel, hol van a
költő, és milyen lépésekkel érheti őt utol.”⁹ És való igaz, hogy
a művészfilm narrációja – csak hogy figyelmünket sztereotíp mo-
tívumokhoz kösse (a „valósághoz”, a neurotikus hősökhöz, a báb-
játékos szerzőkhöz) – legbanálisabb formájában összetettséget és
mélységet ígér. De számos ilyen filmben a narráció az elbeszé-
lésmód konvencióin belüli összetett játékának is helyet ad. Le-
hetőség van nem redundáns jelzések kihasználására, új, teljessé-
gükben kontextuális narrációs eszközök kigondolására. A film kí-
váncsiságot kelthet saját narrációs műveleteire vonatkozóan, ez-
zel fokozhatja s a kibontakozó szűzsé- és stílusmintákra irányít-
hatja a néző érdeklődését. A történet eseményeiben a kauzális
lazaság és a hézagok által kiváltott bizonytalanság megteremtheti
a Sternberg által „anticipációs óvatosságnak” nevezett jelenséget:
az elsődleges hatás, valamint a kizárólagos és valószínű hipoté-
zisek megformálásának megakadályozását. A narráció figyelme-
zethet vagy félrevezethet bennünket. A túlszűfolt és az üres ré-
szek váltogatásával rendkívüli figyelmet követel; a többértelmű
szervezőminták teremtésével akkora terhet ró az emlékezetre,
hogy szükséges lehet a film többszöri megtekintése (formai hatás
nem minden kereskedelmi érték nélkül). Végül pedig sokkal
gyakrabban alááshatja a normákat, mint a klasszikus film. A mű-
vészfilm sokféle tendenciával játszik: eltérés a klasszikus normá-
tól, művészfilmes konvenciókövetés, újszerű belső konvenciók
megteremtése és a konvencióktól való eltérés erősebb vagy gyen-

gébb előtérbe állítása. Nézzük meg közelebbről, hogyan is zajlik ez a játék; vizsgáljunk meg egy filmet részletesen.

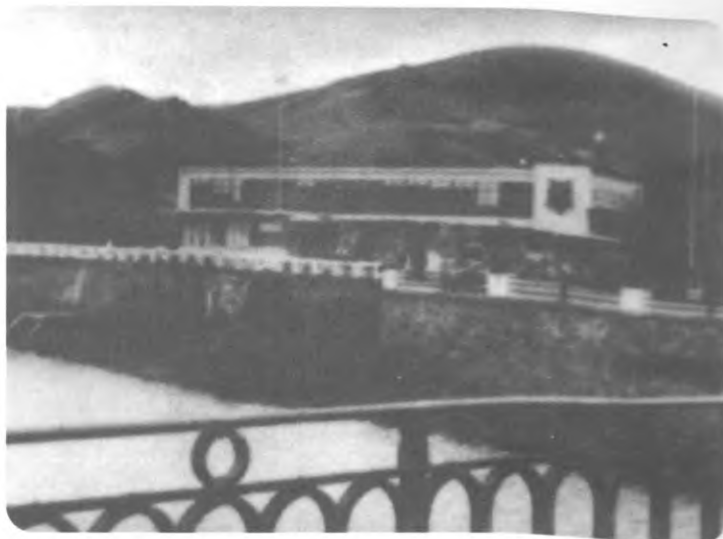
A formajáték

Alain Resnais karrierje jól példázza, miképpen ösztönzi a művészfilm intézménye a filmkészítőt arra, hogy egyik filmjétől a másikig terjedő egyedi „projektet” formáljon meg. Resnais visszatérő témája természetesen az idő ábrázolása. Bemutatásakor a *Szerelmem*, *Hiroshima* (1959) elég nagy meglepetést váltott ki azzal, hogy a flashbackeket alig jelezte, a *Tavalay Marienbad-ban* (1961) pedig a legtöbbször mint az emlékezet és a fantázia közötti vonal eltörését értelmezték. A *Muriel* (1963) nem tartalmazott visszaemlékezéseket és hallucinációkat, hanem a szűzsepcéről percre történő kibontakozásának meglehetősen elliptikus megközelítését aknázták ki. Azért említem ezeket a közismert tényeket, mert *A háborúnak vége* (1968) átlátnézője valószínűleg a szerzői gondolkodásmódnak tulajdonított narrációs manipulációkat fog várni a műtől. Így az eltérő formai projekt megalkotása a film készítőjét filmről filmre új konvenciók alkotására ösztönzi. Resnaisnek nincs két olyan alkotása, amely a narrációs időnek ugyanazokat az aspektusait hangsúlyozná, vagy az időt ugyanúgy kezelné. Ezért a nézőtől elvárható, hogy *A háborúnak vége* különös, egyedi működését az ábrázolásmód külső konvencióinak függvényében értelmezze, hasonlóképpen a belső konvencióktól való újabb eltéréseket is. A nézőnek a művészfilm megértését segítő szilárd hagyományokra kell támaszkodnia – az objektív valószerűsége, a kifejező realizmusra, a nyílt elbeszélői beavatkozásra –, így képes megszerkeszteni a fabulát és azonosítani tudja a csak ehhez a filmhez tartozó narrációs szabályokat.

A háborúnak vége első tizenkilenc beállítása a film belső konvenciórendszerét mutatja be. A történet a következő: Diego, a politikai agitátor autóval utazik haza a spanyol határon keresztül a könyvárus Judéval, aki alkalmanként a Franco-ellenes balosokat támogatja. A határállomáshoz közeledve Diego biztonságos átkelésre számít, Jude pedig arról fecseg, hogyan rontotta el a váratlan utazás a szünidejét. Ezt a fabulaepizódot azonban még sok minden bonyolítja.

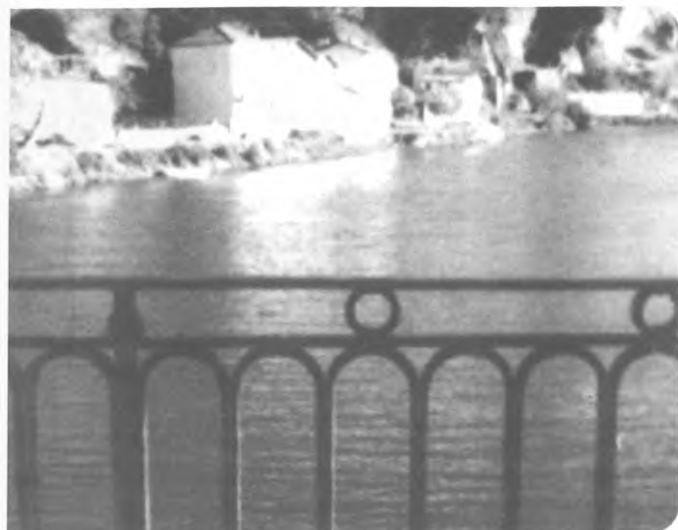
A cselekmény „objektív” valószerűsége evidens – helyszíni forgatás, általános hűség a politikai helyzethez –, mégis beárnyékolja a narráció erősen szubjektív megformálása. A film legelső

10.1.
10.2.



beállítása (10.1.) az utas nézőpontjából készült. A második (10.2.) lehetővé teszi, hogy elhelyezzük a nézőpont forrását (mint később megtudjuk, a Diegónak nevezett szereplőt). A szubjektív jelzéseit a következő beállítás erősíti meg (10.3.): újabb nézőpontbeállítás, továbbá a hangsáv, mivel a kamera a távoli vá-

10.5.
10.6.



st bemutató jobbra panorámázása közben nem diegetikus hang
lható: „Túl vagy a határon. Újra láthatod Biratou dombját.”
helyszín objektív meghatározottsága másodlagos a szubjektív
élységhez képest, mivel a pillantás a szereplő reakciójához kö-
dik. Ekkor a szubjektív hatást erősítő tangóharmonika-han-

got hallunk. A kamera balra panorámázik, az autó előre halad,
közben hangkommentár: „Majd csak túl leszel rajta.”

A váltás után a narrációs ábrázolás korlátozottsága árnyalat-
nyit csökken. A 4.–7. beállításban (10.4–10.7.) Jude és Diego
türelmes pillantásokat vált egymással. Jude látószögének ellenére

10.7.
10.8.



egyik férfit sem a másik optikai nézőpontjából fényképezik. Ráadásul a pillantások időzítése a narrációs tudás nagyobb terjedelmére utal: a kamera mindkét férfi nézését néhány pillanattal előbb anticipálja. A korlátozás nélküli megjelenítés ebben a beállítássorozatban természetesen meglehetősen konvencionális.

Diego optikai nézőpontja akkor tér vissza (8. beállítás, 10.8. kép), amikor az autó a határállomáshoz közeledik, a képet viszont Jude képkívágoton kívülről érkező hangja kíséri: bevallja, aggódott, hogy az autó útközben lerobban. A mondat közepe táján a látvány jelentősen eltér Jude fecsegésétől. Néhány gyorsan vágott képet látunk. (Ld. a 10.9.–10.18. képeket.) Diego taxiért rohan egy pályaudvarról (9. beállítás). Kinyílik egy lakásajtó, férfi és nő lép ki (10.). Diego liftbe száll, miközben a mellette lévőből ugyanaz a férfi lép elő (11.); kirohan a pályaudvarról, de be kell állnia a taxira várakozók sorába (12.); vonat folyosóján lépked (13.); mozgásban lévő vonatra ugrik fel (14.); vonathoz fut, de nem éri el (15.); kiszáll a pályaudvar elé érkező autóból (16.); ugyanaz az ismeretlen férfi jön a lakásába és üdvözlí őt, aki vélhetőleg már várt rá (17.). Mindeközben a hangsávról továbbra is Jude hangját halljuk. A 18. beállításban pedig visszatérünk az autóhoz, a kormányánál még mindig Jude ül.

A szekvencia által felvetett kérdésekre később választ is kapunk. A férfi Juan, akihez Diego azért siet, hogy figyelmeztesse, nem térhet vissza Spanyolországba. Az ábrázolásmód azonban a nézőt lépéselőnybe juttatja. Mivel látja, hogy a 9.–17. beállítások szétrombolják a kocsiban zajló jelenet térbeli-időbeli folyamatosságát, továbbá hallja Jude folytatódó képen kívüli fecsegését, a művészfilmes konvenciók közé vetett néző feltételezi a hang (jelen) és a kép (nem jelen) közötti időbeli eltérést. A szekvencia többértelműsége mégis ellenáll a könnyű megértésnek. A legvalószínűbb konvencionális hipotézis szerint a kép a múltat ábrázolja. Ez azonban egy újabb kérdést vet fel. Nehéz a beállítássorozatot *egyetlen* eseménylánc ábrázolásaként tekinteni. Igaz, semmi nem akadályoz meg abban, hogy így alkossuk meg a 9. beállítást. (Talán Diego korábban vonatra szállt.) Abból a feltételezésből kiindulva, hogy az állomásra érkezés (16.) megelőzte a vonatra szállást (14.) és az utazást (13.), valószínűleg megkíséreljük a képeket valamilyen kronologikus rendbe illeszteni. Az összes beállítást mégsem egykönnyen lehet valamiféle időbeli láncra felfűzni, legtöbbjük ugyanis egymást kölcsönösen kizáró alternatívákat ábrázol:

1. Diego gyorsan taxiba száll (9.) vagy sorba kell állnia (12.).
 2. Diego elmegy Juanhoz, otthon találja (10.); Diego elkerüli őt (11.); Diego beugrik hozzá, Juan pedig később megérkezik (17.).
 3. Diego eléri (14.) vagy lekési a vonatot (15.).
- Az alternatívák mindent vagy semmit természetét megerősíti

0.9.
0.10.



10.11.
10.12.



a végletek azonnali egymás mellé helyezése: Diego megtalálja vagy elkerüli Juant (10/11.), eléri vagy lekési a vonatot (14/15.). Bármelyik is hámoz ki a néző ebből a szekvenciából, a hangsúlyos jelzések nyomán abban biztos lehet, hogy a múlt fabulaeseményeinek minden bizonnyal nem csupán egyetlen szálát ábrázolták.

Amennyiben pedig ez nem egyetlen múltbeli cselekményrészlet, akkor a beállításokat valószínűleg a „gyakorító” típusú elliptikus montázsszekvencia szerint szerkesztették. Azaz Diego rendszeres tevékenységeit rögzítették: taxit fog, látogatást tesz, vonatra száll vagy lekési a vonatot. A hipotézist megerősíti a hang-

10.13.
10.14.



kommentár ragaszkodása az ismételt cselekményhez („Újra láthatod Biratou dombját”). Diego azonban ugyanazt a ruhát viseli az összes beállításban – meglehetősen nehéz a jelzést segítségnek tekinteni az események múltbeli, szokásszerű ismétléseként való értelmezéshez.

10.15.
10.16.



Csak egyetlen konstrukció szolgál magyarázatul az összes beállításra. Igaz, meglehetősen valószínűtlen, mégis ezt fogják a későbbi részek megerősíteni. Ezek szerint a beállítások különféle *jövőbeli* események lehetséges változatai. Legyszerűsítve: „Lehet, hogy rögtön elkapok egy taxit, de lehet, hogy sorba kell állnom”, „Talán

0.17.
0.18.

erülöm Juant”, „Mi lesz, ha nem érem el a vonatot?”. A *há-
únak vége* a szereplői szubjektivitást a művészfilm egy bizonyos
elve szerint alkalmazza; a látottakat és a hallottakat a lélektani
ívációra hivatkozva igazoljuk. A narráció egyedülálló belső nor-
teremt azzal, hogy a megszokott értelemben sem a visszaem-

lékezéseket, sem a fantáziálásokat nem támasztja alá. A szereplővel
meg kell osztanunk az *anticipációit*, s ez realiztikusan is igazolja
a kronologikus rend hiányát. Lehet hogy Diego arra gondol, sikerül
találkoznia Juannal avagy elkerüli őt, aztán arra, hogyan jut el Juan
lakásáig, majd hogy talán lekési a vonatot stb. Egy 1966-os in-
terjúban Resnais kijelentette, hogy az anticipáció kezelésének
módja „realisztikus”, hiszen érzékelteti a gondolati tevékenységet:
előreugrik a célhoz, és csak utána kezd azon tündönni, mi történhet
közben. Természetesen ez a „realizmus” teljes mértékben önkényes.
(Épp ilyen könnyen fogadhatnánk el valószínűbbnek gondolkodás
közben az időrendi tervezést.) Mégis, Resnais dramatizálás céljából
a lélektani tapasztalat új kategóriáját tárja fel a narráció számára.

Resnais is kételkedett abban, hogy e megközelítés összes kö-
vetkezménye átszűrődik a filmen. „Nem hiszem, hogy érthetővé
válík a nézők számára, de talán éreznek bizonyosfajta könnyed-
séget abból adódóan, hogy a képek a jövőt ábrázolják.”¹⁰ Bizo-
nyosnak tekinthetjük, hogy a számunkra még ismeretlen szerep-
lőkre és helyekre utaló gyorsan vágott 9.–17. beállítások kissé
könnyebben érthetőek a filmet először látó nézők számára, mint
a „valószínűleg szubjektív képek”. Ez a kezdeti nehézség nagyon
fontos. Először is a művészfilmre jellemző módon fokozatosan
szoktat hozzá bennünket a saját konvencióihoz. (Emlékezzünk
vissza a flashback jelzéseire A *pókstratégiában*.) A művészfilmek
vonzereje főleg a „gyötrő” narrációból ered, amely a hézagok
segítségével játékot űz a nézővel. A *háborúnak vége* kezdete
gyorsan mozgásba hozza ezt a játékot. Égünk a vágytól, hogy
megtudjuk nemcsak azt, vajon Diego átjut-e a határon (*suspense*),
mit takar a múltja (kíváncsiság), hanem azt is, mit takar a szét-
szórt képek zaklatottsága, mik a film saját „szabályai”. Másod-
sorban az egymás mellé helyezett beállítások egymást kölcsö-
nösen kizáró természete a lehető legnagyobbra növeli a megha-
tározatlanságot. Nem vagyunk teljesen biztosak abban, hol és mi-
lyen eseményt látunk a cselekménysorozatban. Végül pedig az
ilyen kirívó kezdés erősen vonzza a kritikai vizsgálatot. A film-
kritikákban vagy interjúkban az elemző, sőt maga a rendező is
felhívhatja figyelmünket az eszköz nehézségére.

Mihelyt a szekvencia visszatér Judéhoz (18. beállítás), újra a
jelenben vagyunk, a következő Diegóról készült beállítás (19.)
megerősíti az anticipált képek szubjektív, eltérő természetét. For-
mai szinten megnyugtató felfedezni: bármennyire rejtvénytérű-
vé is válnak a kirándulások, visszatérünk az „objektív” vonatkoz-

tatási rendszerhez. Ezáltal az egész első szekvenciát (összesen huszonöt beállítás) általánosan és „objektíve” koherens jelenetnek tekintjük (időtartamát tekintve folyamatos, s főleg Diego tudására korlátozódik), amelyet szubjektív részlet szakít félbe.

A szekvencia átfogó narratív egységével szembe kell állítani bizonyos többértelműségeket és a redundancia hiányát. Nézzük először a „Diegóhoz” beszélő hangot. Ez nem teljesen szubjektív: nem az ő hangja és inkább egyes szám első, mint második személyt használ. Akkor tehát valamiféle „szerzői” narrátor hangja? Vagy esetleg egy „szubjektív másik”, gondolatainak személytelen tárgyiasítása? A későbbi jelenetek e hang lehetséges forrásaival fognak játszani. A nézőpontos découpage kezelése pedig kissé eltér a *Hátsó ablak* normalizált ABA vágási sémájától (Jeff néz/az általa látottak beállítása/vissza a nézés forrásához). Itt a szereplő szemével látunk, mielőtt még őt mutatnák (1. beállítás); vagy megkapjuk az A és a B beállításokat, de a tekintet tulajdonosához való visszatérés helyett másik szereplőt vágunk be (2.–4. beállítás); vagy a gondolati szubjektivitást tartalmazó rész a tűnődő szereplővel kezdődik (8. beállítás), de egy másik hősnél fejeződik be (18. beállítás); vagy olyan mentálisan szubjektív beállításokat látunk, amelyek a következetes optikai szubjektivitás ellen dolgoznak (11. beállítás). Nem mintha bármely ezek közül a taktikák közül alapjában véve nyugtalanító lenne, mégis rávilágítanak arra, hogyan használ a klasszikus paradigma számos redundáns jelzést; a megértés nem feltétlenül gyengül, ha néhányat ezek közül visszatartanak.

Ehhez a szekvenciához hasonlóan az egész film szűzsége az egyszerre cselekvő és lélektani alanyként működő Diego köré összpontosul. Tudásunk terjedelme szinte teljesen az övére korlátozódik. Ebben a tekintetben hasonlít Philip Marlowe-ra *A nagy álomban* vagy a *Gyilkosság, édesemben*: a szűzség a hős tudásában elhelyezett hézagok köré szerveződik. A művészfilmes konvenciók szempontjából azonban fontosabb, hogy a Diego tudására való korlátozottság a lehangsúlyosabb eszköz – az anticipációs jövőbe pillantás – működése érdekében szükséges. Ha megismer-nénk Juan sorsát, vagy tanúi lennénk Diego számára ismeretlen eseményeknek, az általa látottakat egyszerűen narrációs íroniáként könyvelnénk el. (Igaza van ebben, nincs igaza abban.) A Diego ismereteire való szorítkozás a detektívtörténetekhez hasonlóan nemcsak az információ visszatartását igazolja, hanem az „expresszív realizmus” meghatározatlanságát is megnöveli, to-

vábbá lehetővé teszi a nehezen megfogható elmeállapotok önmagukért való kivizsgálását. Mennyivel kevésbé éreznénk magabiztosnak magunkat Marlowe következtetéseinek hatalmát illetően, ha *A nagy álom* rövid, szaggatott villanásokban dramatizálná a gondolatainak átsuhanó választási lehetőségeket!

Később nem teljesen Diego tudására kell szorítkoznunk. Van-nak rövid, rendszeres kihágások, amelyeknek az a szerepük, hogy a nők számára előkészítsék Diego szerepének film végi átvételét. A 17. jelenetben, míg Diego alszik, rövid beállítást látunk szerelméről, az őt figyelő Marianne-ról. Őt szekvenciával később Nadine Sallanches jön le a kávéház lépcsőjén, miközben Diego háttal áll nekünk. A 27. jelenetben, amikor Diego bemegy a trafikba, hogy felhívja Nadine-t, a kamera elidőzik Marianne-nál. A film tetőpontján a narráció a három szereplő közötti párhuzamos vágáshoz folyamodik: amíg Diego Spanyolországba hajt, Nadine-t felkeresik a rendőrök, Marianne pedig a határátlépéshez készülődik, hogy figyelmeztethesse a férfit. A film legutolsó beállításai azonosítják Marianne-t Diegóval, ő lesz a film új (és behatárolt) főhőse; talán ő éri el most a szubjektivitás korábban Diegóknak tulajdonított mélységét.

Ha Diego a látszólag állandó viszonyítási pontunk, a film átfogó kompozíciója biztosít arról, hogy nem tévesztünk utat a szubjektivitás ingoványában. Először is minden hézag hangsúlyos; talán homályos számunkra a narráció célja, de azt meg tudjuk állapítani, mikor veszítjük el a tájékozódást. (Ebben a tekintetben szembeállíthatjuk a filmet a *Tavalý Marienbadban* című művel.) Rádásul – akárcsak az első szekvenciában, amikor Diego anticipációit a határátlépés „objektív” cselekményének keretén belül helyezték el – a narráció mindig ügyel a stabil bevezető részek kialakítására. A már említett félrevezető beállítássorozat után a narráció három jeleneten át objektív marad. Diegót kikérdezik a határon, ellenőrzik hamis adatait. Megmenekül, mert a telefonban a megadott „címen” válaszoló fiatal nő fedezi őt. Ezen a ponton a Diego tudására való korlátozottság hagyományos módon kíváncsiság-hézaghoz vezet: miért hazudik Nadine Sallanches egy idegen védelmében, aki melleleg ellopta apja útlevelét? A következő jelenetben Diegóknak Judéval és a férfi feleségével folytatott vitája magyarázatot ad a hamisított útlevelekre, a határőr előtti blöffjére stb. Ugyanilyen fontosak a Jude boltjában való tartózkodása alatt kapott, a szubjektív részletek természetére vonatkozó világos jelzések. Ha az 1. jelenetben Diego előrevetí-

19.
20.

10.21.



diegetikus zongorazene szólal meg halkan. Diego válaszol: „Nem, nem ismerem őket.” Ez elsődleges hatást vált ki: a látottakat e kijelentés fényében fogjuk értékelni. Tíz beállítás következik, az utolsó kivételével mindegyiket zongorazene kíséri. Az első öt beállítás mindegyikén fiatal nőt látunk, félközelképen sétál a kocsizással követő kamera előtt. A hasonlóság ellensúlyozza a különbséget: a grafikusan illesztett kompozíciók és az alak/kameramozgások ellentétben állnak azzal a ténnyel, hogy mindegyik képen más nő szerepel. (Ld. a 10.19.–10.21. képeket.) A két következő beállítás újra grafikusan illesztett módszerrel mutatja a két nő belépését az épületbe. A nyolcadik beállításban a kamera megint csak egy másik, éppen telefonáló nőhöz kocsizik. Az első szekvenciához hasonlóan a hangsávon tovább halljuk az „objektív” beszélgetést, amely szerint a beállítássorozat Diego mentális állapotát mutatja. A túlterhelt első részben látott különféle vagy/vagy párosítás helyett azonban itt az egyetlen információt – Diego töprengése, hogyan nézhet ki Nadine – a zenei jelzés, a férfi verbális megnyilatkozása és a tíz alternatívát ismétlő beállítássorozat erősíti meg. Ugyanilyen célt szolgál az utolsó két beállítás: a hangsávon Diego azt mondja, soha nem látta a házukat, a narráció pedig azonnal utcai képekkel és házszám táblával szolgál.

Kialakul a néző uralkodó feltételezése a film belső narrációs

képzeléseit csak úgy értelmezhattuk, hogy mindez „talán flashback”, akkor a narráció most veszi a fáradságot, és magyarázza, hogyan használja ezt az eszközt. Diego félközelképe előtt Jude képkivágaton kívülről érkező gya kérdezi, hogy a férfi ismeri-e a Sallanches-családot. Nem

normáiról: bármely hang vagy kép, amely nem hozható kapcsolatba a jelenet „objektív” szerkezetével, minden valószínűség szerint Diego szubjektív anticipációja. Az 5. jelenet azon nyomban megerősíti ezt a hipotézist. Jude, miután még egy kicsit beszélgetnek, megemlíti Diegónak, hogy Antoine biztosan az állomáson van. Vágás után egy pályaudvari könyvtár mellett álló, kamerába néző férfit látunk. Vágás, újra a férfi, most a jegypénztárnál, arccal a kamera felé fordul. Vágás, ugyanez a férfi más nézetből, de még mindig a kamerára irányuló tekintettel. Újabb vágás után hosszú beállításban Jude Diegóval jön le a lépcsőn, lépéseik zaját végig halljuk a három egymás után illesztett beállításokon keresztül. Végül pedig a jelenet az eljárást az első, legtalányosabb, szubjektív részhez köti. Miután Diego azt mondja, Juan nem léphette még át a határt, vágás után a narráció visszatér annak a férfinak a beállításához, akit az első szekvenciában látunk, autóvezetés közben. Először tíz közbeékeltséget, majd három, majd egy: a harmas beszúrás után készen állunk arra, hogy minden egyes képet Diego projekciójaként értelmezzünk. Az 5. jelenet végéig nemcsak megkapjuk a Diego küldetésére és taktikájára vonatkozó bevezető anyagot, hanem megtaláljuk a film elbeszélői módszerének a kulcsát is. A titok nyitja azonban semmit sem ér, ha a néző nem készült fel a művészfilm konvencionális sémáinak alkalmazására.

Érdemes hangsúlyoznunk, mennyire redundáns mindez. A fabula szintjén a szereplők vonásai és funkciói kölcsönösen megfelelnek egymásnak. A szűzsé szintjén – ahogyan a narráció a szubjektív részeket az objektívekkel ismételtelen váltogatja, és ahogyan ragaszkodik egy állandó nézőponthoz – mindezzel az előre kiszámíthatóság bizonyos fokát biztosítja. A narráció ezenkívül bemutatja a fabulát, így rengeteg lehetőségünk van – különösen a bevezető párbeszéd jelenetekben – az információ beszerzésére. Az 5. jelenetben, amikor Diegót a határőrség vezetője kihívja, nemcsak megértjük a 2.-ban történeteket, hanem földalatti tevékenységének hátterét is megismerjük. Alkalomadtán Diego anticipációinak tartalmát szintén ismétléssel világítják meg. Csak bizonyos narrációs aspektusok nem redundánsak, többségük a kulcs-cselekménymozzanatra utal – mi történt Juannal? –, megint mások – ahogy majd később látni fogjuk – arra céloznak, hogyan kell értelmezni adott narrációs eszközöket. A művészfilm többértelműsége igen jól szabályozott és korlátozott, hátterében pedig a klasszikus filmhez alapjaiban hasonló elbeszélői összefüggérendszer áll.

A *háborúnak vége* a nyitó jelenetekben megerősített alapokra építi történetét. Az alapvető fabulaszálak magukban foglalják Diego küldetését (értésítenie kell balos honfitársait arról, hogy Juan terveit a spanyol rendőrség tudomására juttattak); Marianne-nal, a könyvtárassal való szerelmi kapcsolatát; Nadine-nal való kapcsolatát (annak a férfinak a lányával, akinek az útlevélével utazik, és aki egy terrorcselekményekhez bombákat szállító baloldali fiatalokból álló csoport tagja). Ezek a cselekményszálak a szűzsé négy napos időtartamát szövik át (1968. április 18–21.), és mindegyik a másik végkifejletének a késleltetését szolgálja. A naptári valóságosságához a film egyéb realiztikus vonásokat is hozzáad: szerencsétlenségeket és véletlen egybeeséseket (Juan figyelmeztetése közben Diego zsaruba botlik a kávéházban), valószínűsítő helyszíneket, politikai eseményekre történő utalásokat és a francia baloldalon belüli viták általános leírását (régiből jobban tolerálják a terrorizmust stb.). Itt van még a Diego lelki világában megmutatkozó kifejező realizmus konvenciója. Igaz van-e, amikor ragaszkodik Juan figyelmeztetéséhez? Elvesztette-e a fonalat saját politikai játszmájában? A kollégái azzal vádolják, hogy munkájának hétköznapi elvakulttá teszik: kételkedni kezd ítéleteiben. „Részletekkel bíbelődünk – mondja Nadine-nak –, és így az egészt veszítjük el szem elől.” Marianne szintén észreveszi ezt; meg is kérdezi, tudja-e biztosan, merrefelé tart. Diego hibázik is: valószínűleg elárulja magát a spanyol rendőrök előtt, amikor elfelejti felkapcsolni a fényszóróját, mire a rendőrök megállítják, végül a Nadine elvtársával folytatott heves vita után veszi észre, hogy elvezette hozzájuk a rendőrséget. Az általa elfoglalt határhelyzet személyes és politikai is egyszerre, hiszen kívánja Nadine-t, de egyszer csak rádöbben, hogy helyet akar adni Marianne-nak is az életében. Mindezen tényezők működése nem hagy kétséget afelől, hogy a film realiztikusan motivált művészfilmes szál mentén teljesedik ki.

Diego viselkedésének valószínűsítője a szűzsé bevezető taktikáit is igazolja. A narráció az információkat részletekben közli, s így késlelteti a szituáció teljes megértését. Csak egy későbbi jelenetből tudjuk meg, mi alapján gondolja Diego, hogy Juan csapdába sétál. Még később értesülünk Diego valamiféle viszonyáról a csak később bemutatott Marianne-nal. A narráció késleltedve mutatja Nadine fiatal baloldali csoporthoz való csatlakozását is. A film a néző figyelmét ezáltal feszültségkeltő (pl. elfogja a rendőrség Diegót?), valamint kíváncsiságot ébresztő hé-

zagokkal (milyen viszonyban áll Diego Marianne-nal? hogyan kapcsolódik Nadine Diego tevékenységeihez?) tartja ébren. A kíváncsiságot ébresztő hézagokat Diego lelkiállapota kétféleképpen motiválja: tudása korlátozásával és szellemi tevékenysége természetével. Diego például természetesen kezdettől tud Marianne-ról, de a narráció egy ideig nem tudatja velünk létezését. A műasztást gondolkodásának ábrázolásmódja igazolja. Jellemzése alapján óvatosságnak tűnik, valószínűtlen tehát, hogy a többi szereplővel együtt töltött jelenetekben önként szolgálna információkkal. Mivel a határátkelés művelete és a valószínűleg Juan fejegető veszély már mindennél jobban foglalkoztatja, amíg el nem éri a lakását, egyik anticipációja sem foglalja magában Marianne-t. A narráció azzal igazolja a diffúz és késleltetett exposíciót, hogy a központi hőst tudatlannak, szükséztudatának, állandóan a jövőre összpontosító, a múlttal mit sem törődő alkatnak ábrázolja. Emiatt van szükség a Diego és más szereplők által bevezetett információkkal szolgáló hosszadalmas jelenetekre.

A *háborúnak vége* tehát hagyományos struktúrákat és jelzéseket használ, ugyanakkor jelentékeny újításokkal is rendelkezik. A narráció alapvetően a lélektani valóságosság művészfilmes alapelveit alkalmazza, de új területet fedez fel számukra (az anticipációs jövőbe pillantást). Teljesíti a többértelműséggel szemben állított elvárásainkat (pl. a nyitó szekvenciát), de a megengedhető szerkezetek skáláját is meghatározza (pl. „valószínűleg nem flashback”). A film már egész korán megismerteti velünk ódszereit: egyedülálló, mégis érthető hipotézis segíti a cselekmény megszerkesztését. A film problémája – mialatt a narrációs elemeket változtatja – a lélektani koherencia megőrzése: a Diego emélyes és politikai tapasztalatára helyezett hangsúly. Mielőtt eljutunk a kulcshoz, az elbeszélés teljesen kiszámíthatóvá válik. Hogyan képes a narráció a művészfilmre jellemző elvárással biztosítani a nyílt játékot?

Az egyik módja a játék fenntartásának valamennyi szubjektív szekvencia egyértelmű jelzése, de az alkalmazott filmes eszközöket is változtatják. A filmben két stilisztikai jelzésre van szükség ahhoz, hogy egy szekvenciát képzeletbelinek ismerjünk el: a vizuális jelzés olyan képekhez, amelyekből semmilyen diegetikus hang (szonikus jelzés) nem származhat. Így tehát az első szekvenciában a vágást követően látjuk a lakásából távozó katonát, a vonatot lekéső Diegót és így tovább, de nem halljuk a vonat zakatolását vagy más diegetikus zajokat. E jelzéseket in-

kább a szövegkörnyezetükbe illő hangok kísérik. Diego valószínűleg jelen van, az anticipációt valószínűleg a látott jelenetben váltotta ki valami. A jövőbe pillantások stílusalakzatai egyébként nagy szabadságot mutatnak. A képen a szubjektív beállítás gyakran kocsi kameramozgást és kamera felé forduló szereplőket foglal magába – mindkét technika Diego optikai nézőpontját nyújtja –, de ezek nem mindenkor jellemzőek. Továbbá egyetlen hangjelzés sem biztosít bennünket egyértelműen arról, hogy szubjektív szekvencia következik vagy van folyamatban. Ha a Diego gondolataiban megelevenedő képek csendesek, a hangszívon folytatódhat a jelenben zajló párbeszéd (pl. Jude fecsegése az első jelenetben), vagy a jelen diegetikus zajaival (pl. a két férfi lépésének zajával az 5. jelenetben), nem diegetikus zenével, hangkommentárral, a jelen csendjével vagy ezek kombinációjával láthatják el őket. Diego Nadine-ra vonatkozó anticipációit például zongorazene kíséri tizből kilencszer az 5. jelenetben, ezek közül nyolc jelenből származó párbeszéd. Eszerint a szubjektív szekvenciákat a hangok gazdag változatossága kísérheti. Az első jelenet – Jude a remélt szünet elmaradásáról panaszkodik, míg Diegót, elfoglalja saját anticipációja – azt példázza, hogyan képes a szonikus motívumok sokasága a kép közvetlen megerősítésére.

A narráció bizonyos jelzések visszatartására is képes. Már látjuk, hogy az első anticipációs szekvenciát meg lehet Diego szubjektív „inertként” szerkeszteni, bár nem Diegót hanem Jude-ot ábrázoló beállítással végződik. A konvencióktól való ilyen árnyalatnyi eltérések elegendőek lehetnek elvárásaink megingatásához. Valamely szubjektív beszúrás ezáltal igen változatos körülmények között tűnhet fel. Nincs szükség a Diegót bevezető beállításra vagy zenei jelzésre, esetleg az anticipáció tárgyának nyílt megvitatására. Hasonló ez a *Pókstratégia* időrendre és -tartamra utaló jelzéseinek variációihoz. A narráció azzal is félrevezethet bennünket, ha akkor mulasztja el a szubjektív részletet, amikor talán épp számítnunk rá. Diego több alkalommal önmagára reflektál – a vonaton, a dolgozószobájában –, míg a következő beállításról bebizonyosodik, hogy nem saját gondolatainak jelzése. Amikor Diego elégeti hamis útleveleképét, hangkommentárként halljuk a hangját, ez azonban nem a hozzá címzett belső hang, így arra kell következtetnünk, hogy a kép kivágaton kívül mormog. Az ilyen játék a film által kanonizált határokon belül tartja elvárásainkat. A képzelgések beindulását és időzítését a néző soha nem tudja pontosan előre megjósolni. Egy szubjektív szek-

vencia kitörése többé-kevésbé egészen a film végéig valószínű marad, de soha nem lesz bizonyos.

A narráció más módszerek segítségével is játékot űz a nézővel. Nehézség származhat abból, ha, tegyük fel, a Diegót ábrázoló beállítás után valamilyen tevékenység közelképét vágják be, mondjuk amint egy útításkát az automata csomagmegőrzőbe tesznek. Ha nincs semmilyen „jelen idejű” hang a hangszívon, akkor két feltételezés lehetséges: szubjektív jövőbe pillantást látunk, vagy első beállítást egy új, objektív jelenetnek. Bizonyos jövőbe pillantások egyik következménye ezáltal az a fajta bizonytalanság lehet, amikor nem tudhatjuk: vajon mégis a következő jelen idejű jelenetbe léptünk. Az anticipációs szekvencia gördít még egyéb, hasonlóan apró akadályokat az elvárások elé, itt azonban csak két, az idővel kapcsolatos igen fontos módszerre térnek ki.

Láthattuk, hogy az 5. jelenetig a redundáns jelzések megalapozták a narrációs eltérések szemrevételezéshez szükséges meghatározó feltételezéseket: amikor kétségeink támadnak, csak keresnünk kell a Diego szubjektív anticipációira utaló jelzéseket. Ezt a hipotézist erősíti meg a 6. jelenet, amikor a Hendaye pályaudvaron Diego elképzei, hogyan foghatják el Juant, s ő hogyan tudná ezt megakadályozni. A 7. jelenetben, a Párizs felé robogó vonaton, a narráció összegzi a legtöbb, korábban már látott szubjektív motívumot: Diego kiszáll a taxiból, megérkezik Juan lakásához, találkozik baloldali elvtársaival, elfogják, fiatal nőt figyel, akik közül valamelyik Nadine lehet. A 6. és a 7. jelenet is jelen idejű hangok kísérik: az elsőben dialógus, a másodikban vonatzakolás és -füty. Most fennáll annak veszélye, hogy a film előre kiszámíthatóvá válik. A következő jelenetben bizonyos szabályok, noha többértelműen, mégis módosulnak.

Először is azon kell eltűnődnünk, vajon Diego véletlenül nem éppen a *múlt* eseményeit idézi-e fel. A 8. jelenetben a Madame Lopezt mutató gyors beállítást és a háztömböt ábrázoló hosszú beállítást olyan hangkommentár-megjegyzések kísérik, amelyek flashbackre utalnak: „Meglátogattad Juant egy évvel ezelőtt – G épület, tizedik emelet, 107. lakás – Madame Lopez címen, gondoltad.” Nem világos, hogy itt flashbackkel állunk szemben, bár Madame Lopezt és a háztömböt ábrázoló képeket anticipációsak is tekinthetnénk; ebben az esetben csak a kommentár vonatkozna a múltra. Aztán az autóval távozó Juant látjuk – ezt újra tekinthetjük Diego múltbeli eseményre vonatkozó elképzelésének („Juan már valószínűleg távozott”), de másik anticipációként is ke-

zelhetjük („Ha Juannak mégis el kell mennie”). A 11. jelenetben az ígéret beteljesül. Amikor Diego elhagyja Ramon lakását, a narráció újra többértelmű képpel – Juan lakásának folyosóján visszafelé kocsizik a kamera –, aztán pedig egy meghatározott flashbackkel szolgál: Madame Jude képével, ahogy őt már korábban – azon a napon, amikor Diego beszélt vele – láthattuk. Itt az előtérbe állítást, a saját konvenció megsértését követhetjük nyomon. Ez azonban nem jellegzetes példa, hiszen csak az egyik dimenzióban, az időrendben tér el. (Emlékezzünk vissza: az előtérbe állítás aszerint válik hangsúlyosabbá, hogy a szűzsének vagy a stílusnak hány dimenzióját foglalja magában és mennyire előre kiszámítható az eltérés a belső és a külső normákhoz képest.) Valóban, az eltérés gyorsan beolvad a belső normába. Ettől a ponttól kezdve a film alkalmanként visszatér a flashbackhez. A narráció így bosszantó módon a kezdő hipotézis módosítására készíti a nézőt: az objektív folytonosságtól való bármilyen eltérést Diego elméjének kell tulajdonítanunk – *valószínűleg* anticipációként, *másodszorban* pedig flashbackként. Ez a stratégia illik a művészfilm elbeszélésmódjához. Ahelyett, hogy a filmet a flashback konvencionálisabb eszközével kezdenék, és aztán a jövőbe pillantások felhasználásával haladnának előre, a narráció inkább az előre kiszámíthatatlanabb eszközzel nyit, a hagyománnyal pedig elbizonytalanítja a nézőt.

A flashbacken kívül van még a filmben egy másik, csak egyszer előtérbe állított időbeli eszköz. Láthattuk, hogy Diego szubjektív jövőbe pillantásait szabályszerűen néma képekkel ábrázolják, bár ezeket a jelenben kísérheti dialógus vagy más zaj. A rossz időbeli illesztés csak a képen jelenik meg, de az egyik jelenetben a szabály látszólagos megsértésével szembesülünk. Diego és Nadine 6 órára megbeszélnek egy találkozót a Bullier épületében. Aztán üldözéses jelenet következik: Nadine-t és barátját, Miguel rendőrt követi, akinek pedig Diego szegődik a nyomába. Az üldözés harmadik beállítása után nem diegetikus xilofon-zene nyomja el Nadine és Diego testetlen hangját. A férfi elmondja a lánynak, hogy követték, a lány azonban tagadja. Néhány pillanatra tartó párbeszéd után vágás, Nadine megfordul, félközeliben kérdezi: „Miguel?” Most ő és Diego a Bullier épületében vannak, a találkozóhelyen. A korábbi jelenetek képeihez hasonlóan a hangszívon itt is többértelmű. Megjelenítheti későbbi beszélgetésükről Diego anticipációit – ebben az esetben a film egyetlen hangit anticipációja lenne. Vagy tekinthetjük a részt „objektívebb” au-

ditív jövőbe pillantásnak: a Bullier-ben a fabula idejének adott pillanatában zajló beszélgetésüket a cselekmény korábbi mozzanatainak a képeihez keverik. Bármelyik lehetőségéről is legyen szó, a narráció bővíti a szabályokat. A hallható anticipáció egyszerű alkalmazása megengedhető, még ha ragaszkodunk Diego szubjektivitásának alapelveihez is; míg a *B* jelenet hangjának kiterjesztése az *A* jelenet végére művészfilmben általában meglehetősen hagyományosnak számító „szerzői” fogás. Bármely eseményről van szó, a kép/hang interakció – akár az alkalmoszerű flashbackek – azt a célt szolgálják, hogy a film ne essen szét könnyen megjósolható sémákká.

Figyelmet érdemel még egy olyan módszer, amellyel a narráció játékot űz a nézői elvárásokkal, mivel szinte csak *A háborúnak vége* című filmre jellemző. Láthattuk már, hogy a közönség érdeklődése lényegénél fogva jövőorientált; a filmnézés helyezéséből eredő időmúlás nyomása alatt inkább *suspense*-re, mint valamifajta kíváncsiságra hangolódunk. Bizonyos mértékig a művészfilm, amikor a kíváncsiságra helyezi a hangsúlyt, a bevezető anyagot pedig késlelteti, ez ellen dolgozik. *A háborúnak vége* narrációja azonban nagymértékben a jövőorientált érdeklődésre épít. Nyilvánvalóan az okozatiság szintjén létrejön a „mi következik most”-féle érdeklődés. A narráció szintjén a saját konvenciók kezelése szintén kiválthatja a néző meglepetését. (Megmartyarázzák majd az első szekvencia eszközt? Miután az 5. szekvenciában kifejtették, később változni fog?) A film különlegessége, hogy a felhasznált narrációs taktikák a múlt eseményeivel kapcsolatban hézagokat szórnak szét, de a jövőre vonatkozóan szokatlanul koncentrált elvárásokat teremtenek. Mivel Diego általánosan anticipálja cselekedeteit, kénytelenek vagyunk éberegben figyelni rájuk. Lejátszódnak majd az általa elképzelt jelenetek? Ha igen, vajon úgy, ahogyan elvárta? A legnyilvánvalóbb és mindezt átható példa erre Juan utazása. Mivel a film megjelenít (és nem pusztán elmesél) Juannal kapcsolatban több lehetséges megoldást, igen érdekelni fog bennünket, melyik lesz az igazi. Amennyiben csak kisebb részleteket veszünk figyelembe – például Diego arra vonatkozó anticipációit, hogyan fog Nadine kinézni, hol fog élni, milyen lesz a találkozása Juan feleségével, valamint hogyan fogja a társaival egyeztetni a találkozót –, elmondhatjuk, elég pontosak ahhoz, hogy lehetővé tegyék annak számítását, mennyire fog a szubjektív kép illeszkedni az objektív eseményhez. Bizonyos mértékig a film rájátszik a megelő-

ző fabula-események meglehetősen diffúz és késleltetett expozíciójára azáltal, hogy szokatlanul erős kontrollt alkalmaz a jövőbeli eseményekre vonatkozó nézői feltételezések fölött. A mi hipotéziseink szinte csak kizárólagosak (Diego világosan körülírható alternatívákkal szolgál) és többnyire egyidejűek. Mindez alapján pedig elmondhatjuk, hogy a Diego szellemi működését megjelenítő narráció a férfi elvárásait teszi sajátunkká.

E taktikát azonban úgy módosítják, hogy ne legyen előre kiszámítható. Diego két ponton is kételkedni kezd saját (és a néző) hipotézisformáló képességében. A főnöke szubjektivizmussal vádolja: rosszul ítéli meg a Juanra leselkedő veszélyt. Bár a férfi eleinte ellenáll a vádakkal, végül mégis elfogadja a kritikát. Még nyilvánvalóbb példa, amikor a 30. jelenetben Nadine leninista csoportja azzal a lehetőséggel szembesíti, hogy rájuk hozza a rendőröket. Meglepődik, és elképzel egy autóból filmező ügynököt (újabb „spekulatív flashback”). Az igen korlátozott és mélyen szubjektív narráció egyik hatásaként elfeledteti velünk, milyen mértékben kerülhetünk a szereplőkkel együtt tévútra. Az elbeszélés előrehaladásával Diegónak be kell látnia, hogy hipotézisei többnyire nem annyira valószínűek és kizárólagosak, mint ahogyan feltételezte. Mihelyt megtanultuk a narráció eszközeit, hajlamosak vagyunk megbízni Diego ítéleteiben; amikor helytelennek bizonyulnak, elszenvedjük a Sternberg által „az első benyomások születésének és kimúlásának”¹¹ nevezett élményt.

Az anticipációs kép és annak változatos megnyilvánulásai, funkciói és hatásai fenntartják a művészfilm elbeszélismódját jellemző időnkénti nyíltságot. A hangsúly a többértelműség alkalmazásában is nyilvánvaló. Egyes hangok és képek összetettsége nem a *Diegónak szánt* többértelműség visszatükrözése. (Tudja, ki Juan, mikor kellett távoznia, mit mondtak Nadine-nak a Bullier épületénél.) A többértelműség nagyjából a mindentudó narráció nézői elvárásokkal folyó nyílt játékának köszönhető. Néha az öntudatosság kérdésévé válik – például amikor a narráció a mindenható tudat (a narrátor) segítségével megvilágított képeket és hangokat alkalmaz.

Egyszerű példája ennek a szerelmi jelenet Nadine-nal. Találkozásuk után Diegóval szeretkeznek. A jelenet stilizáltsága, rendezése és vágása azonban nem jellemző a film többi részére. A testrészek képeinek montázsához túlexponált képek és absztrakt fehér háttér társul. Ennek eredményeképpen a jelenetet a „valóság” részeként (a pár szeretkezett) és fantáziaként is (a lehetet-

lenül tiszta élvezet konnotációi) kódolhatjuk. Az eljárás még stilizáltabbnak tűnik, ha a visszatekintés során összevetjük a Diego és Marianne szeretkezését ábrázoló, hosszú beállításokból álló, absztrakt vizuális hatásokat nélkülöző későbbi jelenetekkel. A kérdés, hogy Nadine jelenetében kinek tulajdonítjuk a fantázia-konnotációkat? Lélektani ábrázolásnak (Diego vágyképként „látja” Nadine-t) vagy kommentárnak is tekinthetjük (a narráció erről a fantáziáról Nadine szerepeként tájékoztat bennünket, bár Diego nincs tudatában). A többértelműség a szereplői szubjektivitás meglehetősen korlátozott öntudatú ábrázolása és az igencsak öntudatos „szerzői” beavatkozás között játszódik.

Míg a szeretkezési jelenet többértelműségét tekintve meglehetősen mindennapos, a hangkommentár használatát illetően a narráció valamivel találékonyabb. Már említettük, hogy ez a Diegótól eltérő hangot használó, őt második személyben megszólító belső beszélő eredendően kétértelmű. Lehetne saját gondolatainak „szubjektíve objektív” hangja, egyfajta belsővé tett Másik, aki személytelen módon latolgatja cselekedeteit. Ezt az alternatívát erősíti a történetet hűvösen összefoglaló, illetve a jövőbeli lehetőségeket előrevetítő, a látottaknak megfelelő kommentár. „Antoine-nak igaza van – mondja a hang –, menj Párizsba.” Mindezt az alatt a beállítás alatt halljuk, amelyben Diego vonatra száll. A kommentár többnyire összhangban van az anticipációs képekkel, s ezzel megerősíti bennünk azt az elképzelést, hogy itt valamiféle közvetített módon Diego magában beszél. A hangot azonban úgy is értelmezhetjük, mintha egy meglehetősen tájékozott és szokatlanul bizalmas narrátorhoz tartozna, aki szándékosan lehetővé teszi számunkra, hogy „áthalljuk” a Diegónak szánt címzést. Igazolhatná mindez a második személyű megszólítás használatát, a hangminőségek eltéréseit, továbbá Resnais saját megjegyzését, miszerint a narráció igyekszik a néző tudatába sulykolni: „Moziban van.”¹² Hogy mennyire nehéz az egyik forrást választani a másikkal szemben, kiderül két későbbi jelenetből.

Amikor Diego találkozik balos kollegáival, hangkommentárt hallunk. Először hajlamosak vagyunk arra, hogy Diego belső Másikjának hangjaként értelmezzük („Ismét az az érzésed, hogy ezt már átélted egyszer”), de amikor Diego és a főnöke spanyolul kezdenek vitatkozni, a kommentár a fordító hangjaként kezd funkcionálni. Átülteti franciára az elhangzottakat, közben a háttérből a szereplők spanyol szavait is hallani lehet – a televíziós riportok nyomán a technikát transztextuálisan „dokumentumsze-

rűnek” kódoljuk. Diego szavai alatt a kommentár folytatja a fordítást, de vált a személyhasználatban: „Soha nem mondtad, hogy át kellene magunkat adni a spontán cselekvésnek.” Vagy azt kell feltételeznünk, hogy Diego spanyolul beszél, miközben franciául gondolkodik, vagy azt, hogy az öntudatos narrátor a néző kedvéért fordít, s közben Diego megnyilvánulásait is látni engedi. Sőt, ebben a jelenetben a kommentár *új* hangot használ, nem pedig azt, amelyet a korábbi jelenetek alatt hallhattunk, s ez természetesen súlyosbítja a forrás problémáját. Semmilyen módon nem fejthetjük meg ezeket az eltéréseket; csak elvárásaink meg hiúsítását és a film interpretációját célzó ambivalens hatásként fordíthatunk rá figyelmet.

A hangkommentár akkor a legkirívóbban többértelmű, amikor utoljára halljuk a filmben. A 31. jelenetben Diego visszatér társai lakásába. Manolo komoran áll az ablaknál. Miközben Diego beszél, kommentárként igen figyelemre méltó szöveg hangzik el:

Nem tudtad, hogy Ramon meghalt, azonnal közlik majd veled. Meghalt vasárnapról hétfőre virradóra, néhány órával azután, hogy beszéltél vele. A szíve felmondta a szolgálatot, ahogy mondani szokták. (...) Most hát te fogsz elmenni helyette, mert a munka tovább folyik, nincs halál, ami megakaszthatná.¹³

Minden bizonnyal a nyíltan közbeavatkozó mindentudó narrátort halljuk. Csak egy ilyen entitás tudja magabiztosan kijelenteni: „azonnal közlik majd veled”. Valamennyire azonban még így is többértelmű marad. A jövőbe való áthajlások összeegyeztethetők Diego gondolkodásmódjával, az mégis valószínűtlen, hogy Ramon halálát ilyen részletesen anticipálhatná. Sőt, az út tervezését hamarosan átszövik Ramon temetésére vonatkozó anticipációi, amelyeken hol jelen van, hol nincs jelen. Ha Diegót tekintjük a hangkommentár forrásának, az nem más, mint hogy egy második látást tulajdonítunk neki, ez azonban ugyanúgy lehet a filmben használt szubjektív anticipáció tetőpontja. Öntudatos narrátor vagy korlátozott öntudatú szereplő? A bizonytalanság soha nem szűnik meg.

A film végére a világos, sőt helyenként redundáns narráció és a többértelműség kiterjesztése közötti játék erőteljesebbé válik. Diego találkozik új sofőrjével, Salarttal, és útra kelnek Spanyolországba. Az autó rendkívül hosszú beállításban indul el (10.22. kép). Most távolodtunk el térben Diegótól először. Aztán áttűnés

22.
23.

10.24.



vágás (sőt, helyette átúszás van); nincs szubjektív kamera; nincsenek a jövőbe pillantásra utaló kontextusbeli jelzések (Diego elindult, dialógust nem hallunk).

Rögtön e kétértelmű, előtérbe állított kép után a narráció meglehetősen konvencionális szekvenciával szolgál. A hosszú beállítással búcsút veszünk Diegótól mint információforrástól. Most a film párhuzamosan vágja egymás mellé a Nadine-nál nyomozó zsarukat és a Salarrral a határ felé száguldó Diegót. Nadine megtudja, hogy a rendőrség csapdába akarja ejteni Diegót. Felhívja apját, és megkéri, figyelmeztesse spanyol barátait. Ahogy befejezi a beszélgetést, rövid beállításban Diego útlevelét látjuk, miközben lepecsételik a határon. Egymás mellé kerül tehát egy meglehetősen többértelmű beállítás, valamint egy olyan részlet, amely a feszültségkeltés kedvéért korlátozás nélküli narrációt alkalmaz.

Ugyanezt az egymás mellé helyezést látjuk a legutolsó jelenetben. Manolo és Marianne az Orly repülőtérén vannak. A lány Barcelonába indul, hogy figyelmeztesse Diegót. A jelenet idő- és térbeli szerkesztését domináns beállítás-ellenbeállítás teszi egyértelművé. Manolo az Orly reptéren; vágás; majd Diegót látjuk az autóban (10.24.), szinte ugyanúgy, ahogyan az első szekvenciában (10.27.). Nagyon lassú átúszás visz vissza az Orlyra, ahol Marianne siet a folyosón a kamera felé. Amikor a gitár- és a kóruszene felhangzik (ugyanezt a zenét használták a szeretkezés

1 Juant látjuk: a hátrafelé kocsizó kamera előtt felénk sétál (23.). A kép függőben marad a hős és a narrátor között. Most is Juant csak Diego képzeletében láttuk, így ez a beállítás leg utolsó anticipációját képezi. A korábban rögzített, szubimitásra utaló jelzések közül azonban most sok hiányzik: nincs

10.25.



jelenetében), Diego arca vetül a képre. Végül a férfi tekintete fokozatosan eltűnik, s a felénk siető Marianne marad a képen, ugyanúgy, ahogyan Juannal történt a korábbi jelenet zárásakor (10.25.).

A jelenet nyilvánvalóvá teszi, hogy a narráció a film lezárásához vezetett bennünket. A hősök kiszámíthatókká váltak, cselekedeteik teljesen indokoltak, a választható végkifejletek leegyszerűsödtek. Közvetlenül ez előtt a jelenet előtt Diego lelki válsága megoldódott: szakított Nadine-nal, felajánlotta Marianne-nak, hogy elviszi Spanyolországba, végül azzal, hogy Ramon temetését a szolidaritás kimutatásának lehetőségeként képzi el, megújította a politikai elkötelezettségét: „Újra foglyul ejtett a hosszú küzdelmekre jellemző testvériség, a cselekvés konok élvezete.” Most már Marianne is megtalálta azt a helyet Diego életében, amit eddig keresett. Az utolsó jelenet azonban figyelemre méltó többértelműséget is teremt. A szűzsé két hangsúlyozott hézagja állandósul: soha nem fogjuk megtudni, mi történt Juannal vagy Diegóval. Diego átúszással lezáruló képe – akár csak korábban Juané – értelmezhető mint a narráció öntudatos egymás mellé helyezése (Marianne fut Diegóhoz, Marianne lesz Diego, Diego lesz Marianne), vagy mint a lány anticipációja Diego autótújáról (ezzel ő válik azzá a korlátozott, mélyen szubjektív narrációs eszközzé, amilyen Diego volt a film nagy részében).

Helytelen lenne kitartani egyfajta értelmezés mellett, mivel a film behatárolt, ugyanakkor „nyitott” befejezés kialakítására törekszik, s ezzel a művészfilm újabb konvencióját teljesíti.

Egy átfogó elemzésnek tanulmányoznia kellene a film politikai vonatkozásait – az elkötelezettségről folytatott vitákat, az egyéni felelősségre helyezett hangsúlyt. Én azonban mindössze azt szerettem volna megmutatni, hogyan sajátították el és alakították át a politikai anyagot formai konvenciók segítségével. A film valójában otrombán kapcsolta össze a politikai anyagot a narrációs eljárásokkal. Diego, miközben Ramonhoz tart, arról gondolkodik, Roberto mennyire szomorú, amikor „a világ valósága ellenáll nekünk. Ő látta, mit tettünk a végtelen fejlődés érdekében. És utálja, amikor a valóság nem egyezik az álmaival.” Ezen a ponton a politikai küzdelem a film saját alapvető narrációs műveletéhez vált hasonlóvá – Diego álmai többé-kevésbé egybeesnek bizonyos eseményekkel –, s ez a fajta összefüggés a művészfilmből ismerős álom/valóság témával kapcsolatban még többször létrejön. Amikor *A háborúnak vége* az individuális lélekre összpontosít és a nézővel csiki-csuki narrációs játékot űz, a politikai anyagot sajátos elbeszélői konvencióként alkalmazza.

A művészfilm a mozi történetében

A művészfilm elbeszélőmódként paradigmát formál. De amint azt a klasszikus hollywoodi elbeszélismód vizsgálatánál láttuk, amikor a paradigmát történeti kontextusba helyezzük, egyes narrációs lehetőségeket bizonyos időszakokban valószínűbbnek kell tekintenünk, mint máskor. *A háborúnak vége* időkezelése és a többértelműség alkalmazása valószínűtlen lenne egy 1950-es vagy egy 1984-es filmben. Visconti a *Rocco és fivéreiben* (1960) „objektív” valószerűséggel ábrázolja a család nagyvárosba költözését, míg hasonló történetet dolgoz föl Francesco Rosi *Három fivére* (1980) flashbackekkel, fantáziajelenetekkel, hallucinációkkal és nyílt szerzői kiszólásokkal. Összegzésképpen most felvázolhatjuk, milyen változásokon mentek keresztül a film története során a narrációs lehetőségek, hogyan alakult a „domináns” elemek cserélődése.

A művészfilmes narráció részben azzal vált koherens elbeszélismóddá, hogy mint a klasszikus elbeszéléstől való eltérés határozta meg magát. Ez valószínűleg a háború utáni időszakban

10.26.
10.27.

volt a legnyilvánvalóbb, amikor a stúdiórendszer szétbomlása az igen egyedi hangú nemzetközi szerzők számára is lehetővé tette a kiugrást. Történetileg azonban a művészfilm gyökerei a Hollywooddal szembeni – a némafilm korából származó, különféle nemzeti filmiparokon belül nevelt, a modern színházból és irodalomból kölcsönzött fogalmak nyomán táplált – ellenérzésből erednek.

Az 1920-as években, amikor a modern művészetre igen erős hatással volt az avantgarde film, lefektették az expresszív realizmus és a nyílt narrációs jelenlét alapjait. A nagyhatású *Dr. Caligari* (1920) annak érdekében alkalmazott színházi technikákat (torz díszletek, *Schrei* színészi alakítás), hogy szubjektív lelkiállapotokat jeleníthessen meg. Többértelmű kerettörténetét pedig tekinthetjük a teljes narratív struktúrára alkalmazott többértelműség korai példájának, hiszen el kell tünödnünk azon, vajon a stilizált díszletek az „elbeszélőtől” vagy (ahogyan a befejezés sugallja) a hős elméjéből származnak. A film állandó hézagot is teremt: a torz díszletek, miközben újra feltűnnek a kerettörténetben, bizonyos mértékig állandóak maradnak, továbbá a doktor kamerának címzett utolsó mondata – „Tudom, hogyan gyógyítom meg” – a modern nézőt bizonytalanságban hagyja.¹⁴ A *Kammerspielfilm* is Németországban született. Az *élet nyomorultjaihoz* (1921), a *Hátsó lépcsőhöz* (1921) és a *Szilveszterhez* (1923) hasonló, a cselekményt egyetlen helyszínre és rövid időtartamra korlátozó filmek mutattak rá arra, hogy a mozi az egzisztenciális határhelyzeteket ugyanazzal a tömörséggel képes ábrázolni, mint a Strindberg-drámák.

Franciaországban az impresszionista iskola többféle módszert dolgozott ki a szereplők lelkiállapotának bemutatására. Abel Gance a *Száguldó kerék* című filmje (1923) a szereplők tovasuhanó gondolatainak és hangulatainak dramatizálását célozta meg: egymásra vetítések és más optikai hatások, nézőpontbeállítások és gyors vágás segítségével. Epstein *A hűséges szívben* (1923) a lösnő lelki válságát rendkívül gyors vágások érzékeltetik, miközben a karneváli forgatagban a körhintán száguld. A korszak teoretikusai szerint a szubjektív kameramozgás képessé teszi a könséget a hős érzelmeivel való azonosulásra.¹⁵ A francia filmésztők a narrációs megjegyzések átadásának módjait is kutatják. Az íriszbeállítások és a háttérbe olvadó képmások a lírai épeket még gyengédebbé tették. A *hűséges szív* kezdetén Epstein rosszul illesztett közelképeket használ – a szobalány merev



arca fárasztó munkáját kimerülten végző karjaival váltakozik –, így érzékelteti az érzékeny természet és a hitvány élet közötti szakadékot (10.26.–10.27.). Az impresszionistákra igen nagy hatással volt a posztzimbolikus művészet, ezért nem meglepő, ha Germaine Dulac Debussy-darabhoz hasonlított egy filmet, vagy ha

Epstein *A háromoldalú tükör* című filmjének (1927) összetett, többretegű elbeszélői struktúrájában Proust, Gide vagy Romains hatására ismerünk. Ugyanebben a korszakban az uralkodó történetelbeszélés konvencióival vad játékot űző, *Az andalúziai kutyához* hasonlatos szürrealista filmek új utat nyitottak a narrációs többértelműség felé.¹⁶

A művészfilm azonban csak a második világháborút követően lett teljesen kidolgozott narrációs alternatíva. Hollywood dominanciája a filmforgalmazásban hanyatlásnak indult. Az Egyesült Államokban a bírósági döntések (a Paramount-határozatok) filmhiányt teremtettek. A gyártó cégeknek tengerentúli piacokra volt szükségük; a forgalmazóknak a televízióval kellett versenyezniük. Európában a háború végén helyreállt a nemzetközi kereskedelem, s ez elősegítette a filmek exportálását. Thomas Guback hívta fel a figyelmet arra, hogy 1954 után sok filmet már a nemzetközi közönség számára készítették.¹⁷ Helytelen lenne azonban mindezt „Hollywood Európa ellen” akciónak tekinteni. Az amerikai cégek szerződést kötöttek sok külföldi gyártóval, a külföldi cégek pedig segítettek az amerikai forgalmazóknak kitölteni a műsoridőt. A háború utáni „művészházak”, a nagyvárosokban vagy az egyetemi negyedekben születő filmszínházak újfajta közönség formálódására utalnak: a magasan művelt, középosztálybeli filmbarát a modern művészet és irodalom kortárs gondolatvilágával egyenértékű filmre vágyott. Hasonló közönség tűnt fel az európai intellektuális központokban is.

Az átalakulások fényében az olasz neorealizmust átmeneti jelenségnek tekinthetjük. Intézményesen az olyan filmek, mint a *Fiúk a rács mögött* (1946), a *Róma nyílt városa* (1945), a *Paisà* (1946), a *Biciklitolvajok* (1948) és *A sorompók lezárulnak* (1952) sokkal inkább a külvilágnak, mint az olaszoknak címzett nemzetközi beszámolóként szolgáltak. Bizonyos francia kísérletekkel (említésre méltó itt a *Szerelmek városa*, 1945) és skandináv filmekkel együtt (pl. *A harag napja*, 1943) a neorealista filmek betörték a világpiacra. Formai szempontból e filmek az objektív valószerűség konvenciójának megalapozásához járultak hozzá. Bazin mutatott rá a véletlenszerűség (a *Biciklitolvajok* „a tiszta véletlen síkján zajlik”) és a narrációs mulasztások fontosságára; ez utóbbi az alapján igazolható, hogy „a realista esztétika a történettel kapcsolatos sajátos felfogás következtében a valóságtömbök között kerül be a filmbe”¹⁸. Az 1950-es évek elejéig tehát a filmkészítőknek rendelkezésükre állt egy olyan tradíció, amely

egyaránt magába foglalta a szereplői szubjektivitást és a szerzői közbeavatkozást. Egyes filmrendezők pedig elkezdték a nyitott elbeszélések objektív realizmusának, a véletlen találkozásokra alapuló dramaturgiának és mindenekfölött a fabulavilág lényegi többértelműségének kiaknázását. Ekkor azonban még az olasz modell szerinti objektív valószerűség volt a meghatározó elbeszélői konvenció. Főleg a flashback-filmek – *A vihar kapujában* (1950), a *Júlia kisasszony* (1950), az *Élni* (1952), a *Várakozó nők* (1952) és a *Lola Montès* (1955) – aknázták ki a szubjektivitást.

A művészfilm elbeszélésmódjának kialakulását azért tehetjük utólag ennyire pontosan az 1950-es évek végére és az 1960-as évek elejére, mert a három meghatározó séma ekkor állt a legjátékosabb viszonyban egymással. Ekkor tetőzött az objektív és a szubjektív realizmus közötti többértelmű interakció. Figyeljük csak meg az időszak főbb alkotásait:

1957: *Cabiria éjszakái*, *A nap vége*, *Aparajito*, *Szállnak a darvak*

1958: *Eroica*, *Hamu és gyémánt*, *Az élet küszöbén*, *Arc*, *Nazarin*, *Fekete Orfeusz*

1959: *A kaland*, *Az édes élet*, *Szerelmem*, *Hiroshima*, *Négyszáz csapás*, *Szűzforrás*, *Apu világa*, *Kulcs*

1960: *A jó asszonyok*, *Lőj a zongoristára!*, *Zazie a metróban*, *Ilyen hosszú távollét*

1961: *Tükör által homályosan*, *Cléo 5-től 7-ig*, *Jules és Jim*

1962: *Az öldöklő angyal*, *Nyolc és fél*, *Kés a vízben*, *A hosszútávfutó magányossága*, *Úrvacsora*, *Bársonyos bőr*

1963: *Csend*, *Muriel*, *A párduc*, *Nő a hajón*, *A szolgál*, *Egy ember ára*

1964: *Vörös sivatag*, *Forradalom előtt*, *Máté evangéliuma*, *Különös ismeretetőjele nincs*, *A királyért és a hazáért*

1965: *Júlia és a szellemek*, *Boldogság*, *Walkover*, *Darling*

1966: *A háborúnak vége*, *Egy férfi és egy nő*, *Madarak és ragadozó madarak*, *Sorompó*, *Százszorszépek*, *Éjszakai játékok*, *Az ifjú Törless*, *Persona*, *Az ember nem madár*

1967: *A nap szépe*, *A férfigyűjtő*, *Kína közel van!*, *Szerelmi történet*, *avagy egy postáskisasszony tragédiája*, *Baleset*, *Hogyan nyertem meg a háborút?*

1968: *Minden eladó*, *Artisták a cirkusz kupolája alatt*

1969: *Éjszakám Maudnál*, *Elátkozottak*, *Ha...*, *Eltávozott nap*

Utólag úgy tűnik, a *Tavalý Marienbadban* (1961) című filmnek óriási hatása volt; a művészfilmet végtelenen a szereplői szubjektivitás felé tolt. (Ennek azonban – amint azt majd később látni fogjuk – kettős hatása volt.) Természetesen a neorealizmus objektív valóságosságával lehetett drámai módon (*A jegyesek*, 1963) vagy csehovi komikus párosszal (*Szigorúan ellenőrzött vonatok*, 1966) élni. Ebben az időszakban a megformálás és az ökömória követelményei többnyire egyesültek: a nézővel kognitív átétket űző, a szöveg műveleteit előtérbe állító és módosító tendencia találkozik azzal az intézményes követelménnyel, hogy a művészművek megkülönböztethetők, ugyanakkor még eladható maradjanak. A művészfilmes paradigma teljes felvirágzása abban a pillanatban történt meg, amikor az újszerűség és a nemzeti vonások kombinációja olyan üzletileg kifizetődő tényezővé vált, mint még soha: például a francia új hullám, az új lengyel, magyar, német, ausztrál filmművészet esetében.

A többértelműség mozija értelmező gépezetet kívánt – s az 1960-as években a filmkritika-írás vállalta ezt az azóta is magának vallott feladatot. A kritikusoktól elvárták a film jelentésének feltárását – töltse ki a hézagokat, fejtse meg a szimbólumokat, galmazza át és erősítse meg a filmkészítő gondolatait. A *Cahiers du cinéma* kritikusai – olykor pseudofilozófiai vagy pszellovallásos fogalmakkal – szégyentelenül értelmezték az alkotásokat. Angliában a *Movie* a filmek kimerítő értelmezését az *avant-garde*-i „prakticista kritika” hagyománya szerint nyújtotta. Az *Artforum* folyóiratok, mint a *Sight and Sound*, *Film Culture*, *New York Film Bulletin*, *Moviegoer*, *Brighton Film Review*, *Artsept*, *Artforum*, *Image et son*, *Jeune cinema*, *Film Quarterly* és társaik rópa-szerre adtak közre elemző és értelmező tanulmányokat, mint a szerzői szempontú interjúkat. A könyvkiadók hozzájárultak a művészfilmes rendezői monográfiák és a művészművek kiadásához, például Parker Tyler *Classics of the Foreign Film* (1962), Penelope Houston *The Contemporary Cinema* (1963), John Russell Taylor *Cinema Eye*, *Cinema* (1964) és Gilles Jacobs *Le cinéma moderne* (1964) című műveinek megjelentetéséhez. Az értelmezés felelőssége még a filmkritikusokra is kiterjedt. Néhányan (pl. John Simon) dogmáskodva vállalták ezt, míg mások – Pauline Kael és Dwight MacDonald figyelemre méltóak e tekintetben – kissé ingerülten szólódtak abbéli kötelességükön, hogy olyan filmeket dicsérjék, amelyek nem igényelnek hiperintellektuális szövegmagya-

rázatokat. A kritikai diskurzusnak a művészfilm megértésében betöltött szerepéről Bergman is kifejtette véleményét a *Beszéljünk most ezekről a nőkről* című filmjében (1964): egy folyosón futó férfi petárdákat lövöldöz, majd a beállítást hirtelen felirat szakítja félbe, amely a kritikusokat a tűzijáték szimbolikus értelmezésétől óvja.

Az 1960-as évek művészfilmjeinek intellektuális jelenléte annyira erős volt, hogy még a jó filmről alkotott fogalmakat is meghatározta. Mivel a filmet a rendező „személyes megnyilatkozásaként” értelmezték, a művészfilm sikeresen megerősítette a Hollywood (ipar, csapatmunka, szórakoztatás) és Európa (a kereskedelemről való függetlenség, teremtő szellem, művészet) között fennálló régi ellentétet. 1965-ben Arthur Knight a hollywoodi gyártást összevetette az európai módszerrel:

*A művészetet nem bizottságok gyártják. A művészet olyan egyéntől származik, akinek valamit ki kell fejeznie, s aki kidolgozza a számára legerőteljesebb vagy leghatásosabb kifejezőmódot. E sajátos minőséget az európai filmekben az emberek méltányolják – ez magyarázza azt a gyakran hallott kijelentést, miszerint a külföldi filmek „művészebbek” mint a mieink. Bennük megvan az egyéni kifejezőmód készítése, a látvány függetlensége, az egyszerű megnyilatkozás koherenciája.*¹⁹

Az alkotás effajta megszemélyesítésének a művész-rendező megfeleltetett bizonyos narrációs aspektusokat, a kritikusok pedig kiemelhetők őket. A „hősre” helyezett hangsúllyal a mozi most már elérhette a kortárs irodalom és dráma komolyságát, amennyiben – a drámához hasonlóan – annak ábrázolására volt hivatott, hogy a modern ember miképpen konfrontálódik a rejtélyes kozmosszal. A *Háborúnak vége* című filmben a politikai cselekmény individualizációja csak egyetlen példája volt annak, ahogyan a határhelyzetre összpontosító művészfilm erősítette a magányos hős sokat emlegetett egzisztenciális problémáját.

Ebben a kontextusban válik történetileg érthetővé a kritika szerző felőli megközelítése. A művészfilm hozzászoktatta a kritikusokat ahhoz, hogy a személyes kifejezőmódot keressék a filmben; senki nem vonta kétségbe jelenlétüket Antonioni, Bergman és mások műveiben. A szerzői kritika művelői még tovább mentek, és a művészfilmes sémákat a klasszikus hollywoodi fil-

mekre alkalmazták. A kritikusok többnyire elhanyagolták annak kifejtését, hogyan szűrődött be az egyéni kifejezésmód a hollywoodi árucikkbe.²⁰ Inkább a legtöbb kritikus a kiválasztott filmek leírására és értelmezésére összpontosított. Jim Hillier 1975-ben így írt erről: „Az új stratégia szerint úgy kellett beszélni Hawks-ról, Premingerről stb., mint Buñuelhez és Resnais-hez hasonló művészekről.”²¹ Ray, Minnelli vagy Hitchcock jeleneteit szubjektív realista vagy szerzői kommentárként beiktatott közléseként értelmezték. (A ház a *Nagyobb, mint az élet* című film-ben a főhős börtönévé válik; a *Madarakban* a kameraállás az elbeszélő ítéletét fejezi ki.) V. F. Perkins úgy tudta értelmezni a *Carmen Jones* egyik beállítását, mintha az Antonionié lenne: „A képet kettészelő fém tartóoszlop a szélesvászon középpontjában vizuális kalitkába zárja az összes szereplőt. [Ez a beállítás] Joe személyiségének grafikai kifejezésével kezdődik. Olyannak mutatja világát, amilyennek látni szeretné – a rend és stabilitás világának.”²² Sirk tárgyai és díszletei igazolhatók a szereplő lelkiállapotának szimbólumaként vagy a narrátor nézőhöz intézett ironikus kiszólásaként. Másrészt azonban Hawks és Walsh stílusát akként értékelték, mint amelyek kerülnek a szerzői kiszólásokat vagy az expresszív realizmust; „objektív” rendezők. Mindemellett például Hitchcock, Preminger és Lang amerikai filmjeiben mindig megvolt az összetettség és többértelműség lehetősége. A dolog ironiája, hogy az utóbbi évek filmelméletében olyannyira központi szerepet játszó Hollywood „újraolvasása” az európai „művészfilm-készítésben” gyökerezik.

A művészfilmes elbeszélésmód leckéi sem múltak el nyomtalanul a filmkészítőknél. A kerék majdnem teljes fordulatot tett: a klasszikus Hollywood hatott a művészfilmre (gyakran károsan); a művészfilm befolyásolta a késői 1960-as és az 1970-es évek „Új Hollywoodját”. A kimerevített kockáktól és a lassított mozgástól a hézagok és a többértelműség konvencióiig szinte mindent kiaknáztak az olyan filmkészítők, mint Donen (*Ketten az úton*, 1967), Lester (*Petulia*, 1968), Hopper (*Szelíd motorosok*, 1968), Coppola (*The Rain People*, 1969), Nichols (*A 22-es csapdája*, 1973) és Altman (*Képek*, 1972; *Három nő*, 1977). Európai „új hullámos” elődeihez hasonlóan Új Hollywood is újtára indította a nyílt intertextualitást, többnyire a régi Hollywoodot véve célba paródiával (*Játszd újra, Sam!*, 1972) vagy a pastiche-sal (De Palma művei). Még általánosabb volt a sajátos művészfilmes megoldások klasszikus műfajú filmekben történő alkalmazása –

a westernben (*Kis nagy ember*, 1970; *McCabe és Mrs. Miller*, 1971), a családi melodrámban (*Az utolsó mozielőadás*, 1971), a science fictionban (2001: *Űrodüsszeia*, 1968), a thrillerben (*Nővérek*, 1973) és a detektívfilmben (*Klute*, 1971; *Magánbeszélgetés*, 1974; *A hosszú búcsú*, 1973, *A döntés éjszakája*, 1975). Az európai művészfilm ereje nagymértékben abban áll, hogy nem a műfaj, hanem a szerző életműve válik a transztextuális viszonyok állandó készletévé, a hollywoodi mozi azonban a művészfilmes narráció műfaji funkciókat betöltő aspektusait fogadta be.²³ Ehhez a folyamathoz járultak hozzá azok a rendezők – például Antonioni és Truffaut –, akik alkalmanként hollywoodi típusú filmeket készítettek (*Zabriskie Point*, *Fahrenheit 451*).

1983-ban, amikor e sorokat írom, az 1960-as évek művészfilmjeinek erős szubjektivitása már nincs annyira a figyelem középpontjában. A legújabb művek az objektív realizmus és a szerzői kiszólások közötti többértelmű játékra fektetik a hangsúlyt. Antonioni, Resnais, Fellini, Bergman, Truffaut, Buñuel és mások az 1950-es és 1960-as években – olykor igen ügyesen – saját magukat ismételték. A sajátos szerzői vonásokat még mindig fel lehet használni újításokra, mint ahogyan azt a Taviani-testvérek, Bertolucci, Ruiz, Herzog, Fassbinder és Wenders bizonyították.

Más szemszögből a művészfilm több radikális lehetőséget hívott életre. A háború utáni évtizedek kulcsműve – újra csak – a *Tavaly Marienbadban*. Úgy épül fel, mint egy *nouveau roman*, a művészfilmes viszonyítási rendszeren belül zavarja a megértést, de túlmegy a paradigma határain is. A szűzsé olyannyira kidolgozott, hogy lehetetlenné teszi a fabula megszerkesztését. A jelzések közül vagy túl keveset találunk, vagy túlságosan ellentmondásosak. A jelenetek bármilyen sorrendben elrendezhetők; az okot és az okozatot nem lehet megkülönböztetni; sőt, még a térbeli viszonyítási pontok is változnak. Mindez akár maga a jelentéssel bíró többértelműség álma is lehetne, mégsem az. Először is nincs többé olyan fabula, amit értelmeznünk kell, nincs olyan szilárd kiindulási pontunk, amelyről elrugaszkodva felépíthetjük a szereplőt vagy az ok/okozatiságot; a többértelműség annyira áthat mindent, hogy következmények nélkül marad. A művészfilm tudatosan saját találmányaira mutat rá, a cél azonban még így is egy valamilyen módon érthető történet marad. Amikor a film-ben bármi képviselheti a szubjektív látásmódot és a szerzői kiszólást, a sémák nem segítenek. Azzal, hogy a fabula megszerkesztésére unszol, de annak mindig ellen is szegül, a *Marienbad*

narrációja radikálisan elkülöníti a lehetséges történetet a számunkra megjelenített szűzsétől és stilisztikai sémától. A *Marienbad* a konvenciókat csak azért éleszti fel, hogy meghaladja azokat, és egy újabb filmelbeszélési módot példáz, amelyet majd a

12. fejezetben mint „parametrikus elbeszélésmódot” fogok részletesen tárgyalni. A művészfilmes narráció „realizmusa” – az előtte létező többi „realizmushoz” hasonlóan – utat nyitott az újfajta stilizáció előtt.

11. fejezet

A TÖRTÉNELMI MATERIALISTA ELBESZÉLÉSMÓD: A SZOVJET PÉLDA

A baloldali politikai filmek csoportját nem tekinthetjük önálló elbeszélésmódnak. A politikai játékfilmekben alkalmazhatják a klasszikus narráció normáit (pl. Costa-Gavras műveiben) vagy a művészfilmes elbeszélésmód hagyományait (pl. a *Márványemberben*, 1976). A baloldali filmkészítésen belül azonban világosan körülhatárolható narrációs hagyományt tudunk elkülöníteni. Bár ez a tradíció hatott a klasszikus és a művészfilmes konvenciókra is, önálló elbeszélői stratégiákkal és taktikákkal rendelkezik. Gyökerei az 1925 és 1933 közötti korszak szovjet „történelmi materialista” filmművészetében találhatók. Az elbeszélésmód legjellemzőbb példáiként huszonkét filmre fogok hivatkozni: *Sztrájk* (1925), *A Patyomkin páncélos* (1925), *Az ördögkerék* (1926), *Anyu* (1926), *Moszkva Októberben* (1927), *Szent Pétervár végnapjai* (1927), *Október* (1928), *Zvenyigora* (1928), *Csipke* (1928), *Dzsingisz kán utódja* (1928), *Arzenál* (1929), *A vissza nem térő látomás* (1929), *Új Babilon* (1929), *A cár utolsó alattvalója* (1929), *Régi és új* (1929), *Kék expressz* (1929), *Föld* (1930), *Aranyhegyek* (1931), *Iván* (1932), *Egyszerű eset* (1932), *Huszonhat komisszár* (1933) és *A szökevény* (1933). [Bizonyosan más filmekkel – *A törvény nevében* (1926), *Ágy és dívány* (1927), *Egyedül* (1931) – is ki lehetne egészíteni a listát, de a fentiek tűnnek számomra a legvitathatatlanabb eseteknek.] A szovjet típus vizsgálatát követően az elbeszélésmód utóbbi években történt változásait is vázolni szeretném.

Az elbeszélés mint retorika

Hasonlóan az 1920-as évek szovjet művészetéhez, a történelmi materialista film is erősen retorikus; a hollywoodi normákkal elmentés narrációs elveket és eszközöket tisztán didaktikus és meggyőzésre irányuló célokra használja. A szovjet kultúrát általában művészek és politikai munkások esztétikai eljárások hasznosságáról folytatott vitái jellemezték. A szélsőbalos konstruktivistákból álló tábor azt hangoztatta, hogy a „művészetnek” mint eredménytelenül burzsoá kategóriának véget kell vetni. De az egész íramlatot tekintve is mind a művészek, mind a politikusok fenn tartották tartani „az esztétikát” mint különálló (igaz, alárendelt) területet. Néhányan, például Kulesov, munkájukat olyan hosszú ávú alapkutató részének tekintették, amelyet a tudományos szellem hajt előre, s kísérletei révén esetleg a szocialista művészet örvényei is felfedhetők. Más alkotók a művészetet a „társadalmi szükségletnek” rendelték alá. Ez a felfogás a műalkotást az „agitrop” azonnali hasznosságával ruházta fel – gondoljunk csak a azafias zenére, az Októberi Forradalom népnépeleire, Majakovszkij verseinek többségére. Bármennyire gyakorlatias volt a társadalmi megrendelés nézőpontja, ragaszkodott a sajátlagos szétikum fogalmához. „A művészet – írja Lunacsarszkij és zlavinszkij 1920-ban – környezetünk eszmékel, érzésekkel és angulatokkal történő befolyásolásának hatékony eszköze. Az gitáció és a propaganda sajátos pontosságot és hatékonyságot ver, amikor a művészet vonzó és lenyűgöző formáiba öltöztetik őket.”¹ A gyakorlatias cél – legalábbis egy időre – lehetőséget adott a kísérletezésre.

A szovjet filmművészetben a poétika és a retorika kettős köntelménye alapvető narrációs stratégiákat teremt. Létezik olyan ndencia, amely a szűsét elbeszélésként és érvként is kezeli. A ovjet film, hasonlóan a tézisregényhez, nyíltan tendenciózus; a bula világa olyan absztrakt indítványokon nyugszik, amelyek vényességét a film előfeltételezi és megerősíti. A *Sztrájk* kíván példázza ezt. Nemcsak egy egyszerű sztrájk története, ham az 1917 előtt lezajlott összes orosz sztrájkról folytatott diszrus. A pontos hely és idő meghatározatlan, helyett a film t, egy-egy jellegzetes fáizist nyíltan címkékel ellátó részből : agitálás a gyárban; „A sztrájk közvetlen oka”; „A gyárban ll a munka”; „A sztrájkot meghosszabbítják”; „A mézárálás gszerzése”; „Likvidáció”. A film a következőképpen zárul:

Szuperközeli: Szemek merednek ránk.

Felirat: „És a lénai, talkai, zlatovszti, jaroszlavli, caricinyi és kosztromai sztrájkok vérző, gyógyíthatatlan sebeket hagytak a proletariátus testén.”

Szuperközeli: Szemek merednek ránk.

Felirat: „Proletárok, emlékezzetek!”

A film érvelése példák nyomán bomlik ki; a narratív ok és okozat annak szükségességét demonstrálja, hogy a munkásosztálynak harcolnia kell a tőke ellen. A későbbi filmek azonban nem a *Sztrájk* pusztán érvelő szerkezetét alkalmazták, hanem azon az előfeltevésen nyugodtak, hogy az elbeszélésnek marxista-leninista tant kell példáznia.² Ráadásul a *Sztrájk* történelmi eseményt dolgoz fel; a fabula tényen alapszik. A többi szovjet film is magáévá teszi ezt az utalásos hajtóerőt, s ezzel a fabulaesemények számára „realisztikus” motivációt teremt.

A fabulavilág „retorikussá tételének” legnyilvánvalóbb eredménye a hős fogalmának átalakulása. A narratív ok-okozatiságot mint egyének fölött álló dolgot oly módon szerkesztik meg, hogy az a bolsevik tan társadalmi szükségszerűségéből eredjen. A szereplőket ezáltal főleg osztályhelyzetük, foglalkozásuk, társadalmi tetteik és politikai nézeteik határozzák meg. A hősök azt a fajta egyediségüket is elvesztik, amelyet bizonyos fokig a klasszikus narráció, nagymértékben pedig a művészfilmes elbeszélismód próbál kifejezni; egész osztályuk, környezetük vagy egy adott történelmi korszak prototípusaivá válnak. Diego egzisztenciális válsága *A háborúnak vége* című filmben elképzelhetetlen lenne a szovjet történelmi materialista munkákban. M. N. Pokrovszkij így írt erről: „Mi, marxisták nem tekintjük a személyiséget a történelem mozgatójának, mivel számunkra a személyiség csak a történelmet működtető eszköz.”³ A parasztok vagy munkások csoportját „tömeges hőssé” fogalmazó filmekből tudhatjuk, hogy a magányos hős igen keveset ér. A hős ilyen megközelítését már láthattuk az 1918–1929-es korszak forradalmi irodalmában és színházában.⁴

Igaz, a szovjet filmművészet azért elismerte az egyénítés különböző fokait: a *Moszkva Októberben* névtelen ügynökeivel, Eisenstein fizikailag élénk, de általában lélektanilag jellegtelen szereplőivel (például Vakulincuk matrózzal), Pudovkin esetében az individuális viselkedés árnyaltabb ábrázolásával és Romm filmjeinek erősen szubjektív jellemábrázolásával. Az egyéni tettek lélektani elemzése azonban így is meglehetősen ritka. Néhány esetben, például az *Októberben*, lélektanilag minél inkább

motivált a szereplő (emlékezzünk Kerenszkij napóleoni hatalom-szomjára), annál biztosabban mint burzsoát akarják befektetni.

A hőstípusok sajátos műfaji motivációk keretein belül töltik be szerepüket. Létezik a „forradalom tanulmányozásának” műfaja, történelmi vagy korabeli díszletek között. Ezekben a film sikeres (*A Patyomkin páncélos*, *Október*, *Szent Pétervár végnapjai*, *Moszkva októberben*, *Zvenyigora*) vagy épp akkor zajló harcok (*Dzsingisz kán utódja*, *A vissza nem térő látomás*, *Kék expressz*, *Huszonhat komisszár*) történetét mondja el. A forradalmi film leírhatja tiszteletét valamilyen hősi bukás előtt is (*Sztrájk*, *Anyá*, *Arzenál*, *Új Babilon*). Egy másik műfaj az akkori szovjet életben felmerülő, többnyire a kapitalista vagy feudális viselkedés maradványai okozta gondokat ábrázolja (*A cár utolsó alattvalója*, *Csipke*, *Az ördögkerék*). Létezik olyan műfaj is, amely megfelel a „termelési” regény irodalmi formájának: gátat kell építeni (*Iván*), a földeket államosítják (*Régi és új, Föld*). Egyes filmek keverik a műfajokat: *Egyszerű eset* (történelmi forradalom és a modern élet gondjai), *A szökevény* (készülődő forradalom és termelési célok). E műfajok nyilvánvalóan olyan fabula bemutatására adnak lehetőséget, amelyek a szereplőket egy politikailag meghatározott helyzetben belül jelképesse teszik.

A tendenciózus elbeszélő művészet egyik feladata olyan konfliktusok teremtése, amelyek a tézist is bizonyítják, s ugyanakkor narrációs érdekeket is szolgálnak. Az ilyen filmekben a néző valószínűleg ismeri vagy hamar rájön a megjelenítendő hangsúlyos állításra és a fabulavilág viszonyítási alapjára. (Nem lehet kérdéses, hogy az Októberi Forradalom győzni fog.) Ezáltal érdeklődésünk legfőképp arra a kérdésre fog irányulni, miképpen olti fel a történelem a már ismert formáját.

A szovjet történelmi materialista film általában két, Susan R. Suleiman által a tézisregényben megmutatott sematikus minta alkalmazásával ad erre választ. Létezik az általa „a konfrontáció szerkezetének” nevezett forma; ebben a lélektanilag szilárd hős az ellenségei ellen folytatott harcban egy bizonyos csoportot képvisel.⁵ Ilyen Marfa a *Régi és új*ban, vagy a kínai kuli a *Kék expressz*ben. Ez a struktúra a drámai konfliktus meglehetősen hagyományos fordulatával jár. Létezik a „fejlődés szerkezete”, amelyben a tipikus hős a tudatlanságtól a tudásig, a passzivitástól a cselekvésig jut el.⁶ A dramaturgiai fejlődésnek a korszak szovjet irodalmában kialakult jellegzetes formáját Katerina Clark írta le. Rámutatott arra, hogy a szocialista realista elbeszélés gyakran

összpontosít olyan szereplőre, aki a spontán, ösztönös cselekvéstől jut el a politikai eszközök és célok fegyelmezett és pontos tudatosságáig.⁷ Az *Anyá* regényként és filmként is a legjellemzőbb példa erre. Főhőse ösztönösen és helytelenül cselekszik, a pozitív tulajdonságait pedig a forradalom veszélyeztetése ellen súlyozza. Azzal, hogy elfogadja a fia és a párt gyámkodását, képes a tudatos forradalmi cselekvés mártírjává válni. Ez a minta a jó példa lehetőségét magukban hordozó szereplőket kezdetben igen rossz fényben tünteti fel: lehetnek naivak (az anyá, a matróz az *Az ördögkerék*ben, Filiminov *A cár utolsó alattvalójában*) vagy még rosszabbak: gyávák (Renn *A szökevény*ben), buják (Pavel az *Egyszerű eset*ben), verekedősek (a bűnözők a *Csipké*ben), árulók (a paraszt a *Szent Pétervár végnapjaiban*) vagy kapzsi (a paraszt az *Aranyhegy*ben). Az ok/okozati lánc így tehát aszerint alakul, ahogyan a szereplők a fegyelmezett társadalmi cselekvés irányába haladnak. A dráma – és a néző hipotézisei – pedig azon alapszanak, hogyan és mikor megy végbe a fejlődő hős átalakulása.

A szovjet filmművészet bizonyos mértékig didaktikus célból teremtette meg a témák vagy az érveléshez szükséges közhelyek egész tárházát, amit aztán a film rendezője a szűzsé megszerkesztéséhez fel tudott használni. Ezek azonban nem voltak annyira behatároltak, hogy akadályt gördítettek volna a kísérletezés elé. Az elbeszélés-plusz-érvelés mintája sok kitaposatlan utat bocsátott a költői lelemény rendelkezésére. A hős-prototípusok használata – a robosztus munkás, az aktivista nő, a bürokrata, a burzsoá, aki „fölkelt az idő” – lehetővé tették a stilisztikai díszítéseket. „A mozihős figurája – hangoztatta Pudovkin – összegzése mindazoknak a beállításoknak, amelyekben feltűnik.”⁸ Csak a rendezőn múlik, hogy ha nem is egyéniségként ábrázolja a szereplőt, a formai megoldásokkal mégis eleven típust képes elénk varázsolni. Pudovkin a plakátművészet és a kortárs regény technikájára, Eisenstein a színházra és a karikatúrára, Dovzszenko a képregényre és az ukrán népművészetre támaszkodott. A közhelyeszerű retorikai mozzanatok stilisztikai eszközökkel színesítették. Az *Arzenál* kezdő szekvenciája meggyőzően példázza, hogy az adott téma ellenére – „A cár háborúja tönkreteszi a parasztságot” – miképpen tudtak a beállítások egymásra vonatkoztatásával meglepetést okozni. A *Régi és az új*ban Marfa döntését, miszerint majd ő megszervezi a kolhozot, szintén úgy mutatják be, hogy a mezőn átélt szenvedéseket („Elég!”) barátai-

11.1. A Patyomkin páncélos

hoz intézett szónoklatával változtatják; vagyis lehetetlen megmondani, hol kezdődik az egyik jelenet, és hol végződik a másik. A retorikai elvárások – ahogyan az a szovjet avantgardban általában történt – műfaji és realisztikus motivációt teremtettek a médiummal folytatott kísérletekhez. Így a *Régi és új* klasszikus időrendjének és -tartamának alkalmankénti lerombolása azzal indokolható, hogy e filmben mindvégig egymás mellé kerül a jelen és a múlt. Orosz formalista terminológiával élve: a retorikai cél képessé tette a filmet a tér és idő klasszikus normáinak a „deautomatizálására”. Mihelyt egy film poétikai műveleteit retorikai célokra használja, a narrációs folyamat meglehetősen nyílttá válik. Az elbeszélés – hogy a fabula szerkesztését kézben artsa – didaktikus iránymutatóként előtérbe kerül.

Világosan jelzi ezt a következő példa. A némafilm-korszak klasszikus hollywoodi filmjében a narráció szinte mindig sokkal több – általában négy-tízszer annyi – párbeszédes feliratot tartalmazott, mint magyarázót. A 20-as évek végén egyes filmekben gyáltalán nincsenek magyarázó feliratok. Az ok nyilvánvaló: a magyarázó felirat olyan öntudatos narrációt teremt, amelyre a klasszikus filmnek csak alkalmanként van szüksége. Az általam tárgyalt szovjet filmek mégis sokkal nagyobb arányban tartalmaznak magyarázó feliratokat. A legtöbbjükben a párbeszédes feliratok csak négy az egyhez arányban vannak túlsúlyban a magyarázókhöz képest, néhány pedig az utóbbiból tartalmaz többet. A többi nem diegetikus vagy „ellenpontos” hangmontázs szovjet használata ehhez hasonló nyíltsághoz vezetett.

A nyílt narrációt nem nyelvi eszközökkel is lehet jelezni. Egyes filmezési technikák – a sok átlót teremtő dinamikus karaszögek, a szokatlanul magas vagy alacsony horizontvonal, a gyorsított és gyorsított mozgás, a részletkiemelő szélsőséges közel-, a teret torzító 28 mm-es objektív, a háttérbe olvadó és elmosódó fókusz – gyorsan azonosultak a szovjet filmművészet fogalmaival, de gyakori közhelyszerű alkalmazásuk ellenére látnunk kell, hogy nyíltan hangoztatják az események filmezése vagy megformálása mögött jelenlévő narrációt. Itt bizonyos fokig érvényes Pudovszkij megfigyelése: „A kritikusok gyorsan felfedezték meg a kameraszemet; egyikük így írt a *Patymkin*-ről: „Akárcsak egy hatalmas fotóriporter groteszk felvétele, álságos időkezeléssel és komponáltsággal.”⁹

De gyakran érezték „realisztikusnak” a *Patymkin*-hoz és a *Pétervári végnapjai*-hoz hasonló filmeket, a cselekmény



megformálása mégis meglehetősen öntudatos narrációt teremt. A díszlet perspektivikusan következetlen teret hozhat létre – például a *A vissza nem térő látomás* igazgatói irodája vagy az *Új Babilon* kávéháza. A világítást is lehet manipulálni: a *Dzsingisz kán utódjában* a rókaprém bevágott közelképét úgy világítják meg, hogy teljesen elvegye a mongol házra jellemző félhomály ábrázolásának hitelességét. Az alakokat gyakran semleges háttér előtt helyezik el, amely vagy indokolható realisztikusan (egy paraszt vagy egy munkás éles sziluettje a felhőtlen ég előtt), vagy stilizált, mint az odesszai lépcsőn a nőt érő első támadás (11.1. kép), vagy egészen absztrakt bevágásokból áll, emlékezzünk a *Szent Pétervár végnapjai* korábban már említett záró képsorára (7.50.–7.55.). Az alakokat gyakran természetellenes statikus pózokban helyezik el. Bár ezt Dovzszenko kedvelte leginkább, más filmekben is találkozunk vele: a *A vissza nem térő látomás* című filmben a szereplők képe az öngyilkossági kísérlet alatt kimerevedik; a *Huszonhat komisszárbán* a szónoklatot hallgató tömeg szokatlanul merev pozícióban áll. Ezzel ellentétben az alakok mozgása lehetett (az akkori kifejezéssel élve) „groteszk” vagy „szélsőséges” – valóságos eseményként nehezen értelmezhető stilizált alakmozgás. Itt általában a *Sztrájk* törpéit és bohócszerű csavargóit szokták említeni, de idesorolhatnánk az *Ördögkerék* bagatell tolvajait, Kerenszkijt és bandáját az *Októberben*, a papot

a Földben és a börtönigazgatót *A vissza nem térő látomás* című filmben.

E munkákban a testek, a szemek és az arcok állandó szemből történő ábrázolása megszünteti a narrációs jelenlétet. Mint már láttuk, a klasszikus filmek szívesen módosítanak a frontális beállításon: kijelölik nézőpontunkat, noha a szereplők ritkán fordulnak arccal felénk vagy néznek közvetlenül ránk. A szovjet film sokkal frontálisabban helyezi el a cselekményt a képtérben. Néha ezt a másik szereplő nézőpontja indokolja, de közel sem olyan gyakran, mint Hollywoodban. Máskor a frontalitás a kamerához címzett megnyilvánulások leplezetlen közvetlenségét példázza. A szereplők újra és újra hozzánk „fordulnak”, a legcsekélyebb realisztikus motiváció nélkül. A *Sztrájk* végén a hős ránk meredő tekintete talán nem a legjobb példa erre, hiszen az ilyen összefoglaló konfrontáció a klasszikus epilógusok egy részében is hagyományosnak tekinthető.¹⁰ De amikor a jelenet közepén az egyik katona kinéz, és megkérdezi tőlünk: „Miért harcolok?” (*Szent Pétervár végnapjai*); amikor a hős a bizalmába avat bennünket (*Zvenyigora*); ránk fintorog vagy kacsint (*Csipke*); megkérdezi tőlünk, vajon jól teszi-e, ha megöli az ellenséget (*Arzenál*); ökölharcában hozzánk fordul segítségért (*Huszonhat komisszár*) – nos, ezekben az esetekben be kell ismernünk, hogy a narráció nem egyszerűen újrarendezi a kamera előtt önállóan létező dolgokat, hanem nyíltan magában foglalja a különleges hatások kedvéért megalkotott filmezendő eseményt. Az 1920-as évek végén oly elterjedt beállításon belüli montázs, a „filmezés előtti montázs” és a „színesi előadás montázsának” koncepciója támasztja alá a filmesek nézetét: a narrációnak magában kellene foglalnia a kamera előtti esemény öntudatos manipulációját, s egyébként pedig – a hagyományoknak megfelelően – ebbe nem kellene beleavatkozni. Ez a narráció nemcsak mindentudó: mindenhatóan is vallja magát.

Képközi felirat, fényképezés és mise en scène – a szovjet filmelmélet és -gyakorlat kulcsfogalmait a többnyire montázsnak nevezett kompozíció kapcsolja egymásba. Az 1920-as évek végi szovjet gyakorlatnak megfelelően a montázs bármely művészetben kreatív alany jelenlétét vonja maga után, amely aktívan meghatározza a megfelelő hatások elérését. Sok gyakorló művész véleményét összegezve Félicie Pastorello így ír erről: „A montázs tett (és nem látásmód), a valóság értelmezésének tette. A mérnökhöz és a tudóshoz hasonlóan a művész megalkotja tárgyát, s

nem újratekinti a valóságot.”¹¹ Bazin megjegyzése – a szovjet rendezők montázsai „nem az eseményt mutatták meg, hanem csak utaltak rá” – éppen a filmtechnika semleges közvetítőként való kezelését utasította el.¹² A szovjet filmművészet didaktikus és poetikus aspektusai olyan technikában találkoznak, amely mennyiségileg és minőségileg is ragaszkodik a narráció állandóságához és nyílt jelenlétéhez.

A szovjet montázsfilm vágáson alapul – e közhelyet talán néhány összehasonlító adattal is alátámaszthatjuk. A szóban forgó szovjet filmek 600–2000 beállításból állnak, míg az 1917 és 1928 között készült hollywoodi kortársaik 500–1000-ból. (A képközi feliratokat is a beállítások közé sorolom.) Hollywood az átlagos beállításhosszúságot 5–6 másodpercben jelölte meg, és ezzel óránként 500–800 beállítás elérését tűzte ki célul. A szovjet filmek átlaga azonban a 2–4 másodperces beállítás, így óránként 900–1500 beállítást érnek el. Ez azt jelenti, hogy csak a tízes évek leggyorsabban vágott hollywoodi filmjei (mint például az *Igazi cowboy*) közelítik meg a szovjet szabványt, míg az 1920-as évek lepergőbb ritmusú hollywoodi filmjei a szovjet skála lassú művei közé számíthatnak. Továbbá egyetlen korszakban sem találunk Hollywoodban olyan gyakori vágással készített filmet, mint a leggyorsabb montázsfilmekben: *A Patyomkin páncélosban*, *A szökevényben*, a *Kék expresszben*, az *Egyszerű esetben* az átlagos beállításhossz két másodperc alatt van.

A vágástól való függés minőségi következményeket is maga után von. A hollywoodi filmekben, különösen a hang elterjedése után, néhány szekvenciát egészen gyors vágásokkal készítettek el, míg mások hosszabb beállításokat tartalmaztak. A „keresztvezéskből” álló decoupage elutasításával a szovjet filmek a retorikai beavatkozás mindenütt jelenlévő, állandó szintjét teremtették meg. Ez a fajta filmművészet túlmegy a művészfilmekben található narrációs kiszólásokon; nem az alkalmanként közbeszúrt „kommentárral” megszakított valóságot kínálják (objektíven, szubjektíven), hanem folyamatosan a közönséghez címzett jelzésekkel látják el őket, vagyis diegetikus világuk kezdettől retorikai követelmények szerint épül.

Így tehát az érthető fabulaszerkesztés érdekében a kelletténél mindig több vágást alkalmaztak; még a legegyszerűbb gesztust is több beállításra bontották. A keresztbevágás a végtelenségig egymás mellé helyezi a különböző helyszíneken történő eseményeket. A szovjetek által „koncentrációs” nevezett vágással a

lényegében egyszerű átmenetet a totálképből a félközelibe akár több beállításba is széttördelethették. A kihagyásos vágásokkal az egyféle kameraállást többféle váltotta föl. A montázs a képközi feliratokkal is képes műveleteket végezni: az *Októberben* a narráció a beszédek rövid részekre tagolja. A montázs könyörtelen jelenléte ezekben a filmekben azt a célt szolgálja, hogy a néző egyetlen eseményt se értelmezhesen egyszerűen a fabula világának beavatkozástól mentes darabjaként. Míg Bazin amiatt aggodott, hogy a vágás a kamera előtti eseményt a valóságostól a képzeletbeli felé mozdítja, addig a szovjet filmesek úgy hitték, a vágás *mellőzése* a szüzsét a retorikai konstrukcióból valami (hamis) leírassá változtatja.

A narráció a montázst még egy módon képes öntudatosá tenni: retorikai alakzatok által. A szovjet filmek a „gondolati trópusok” és a „nyelvi trópusok” tárát is gazdagították. Az előbbiek burkolt vagy kihagyásokkal ellátott, például sematikus példával illusztrált formai érvek, amelyek előzőnk a szovjet filmet, és túlsúlyba kerülnek a narráció analógiás érveivel szemben (keresztbevágással két társadalmi csoportot képviselő alakot kötnek össze, ezzel a nézőt az általuk meghatározott motívum vagy politikai nézet elfogadására készítetik: burzsoá/rendőrség, proletár/paraszt). A nyelvi trópusokat vagy a díszítő alakzatokat vágással is létre lehet hozni. Az ilyen filmek bővelkednek retorikai kérdésekben, metaforákban vagy hasonlatokban (az ökor és a sztrájkoló a *Sztrájkban*), színekdochékban (a tábornokot helyettesítő kitüntetés a *Szent Pétervár végnapjaiban*), megszemélyesítésekben (az izgő-mozgó harmonika az *Arzenálban*), kicsinyítésekben, hiperbolákban, antitézisekben és egyéb klasszikus alakzatokban. Az *Októberben* paranomáziát vagy szójátékot alkalmaznak, amikor a narráció Kerenszkij politikai felemelkedését szinte végtelennek tűnő lépcső megmászásaként ábrázolja: a játék alapja az orosz *lesztnyica* (lépcső) szó, amelyet az *ierarhicseszkaja lesztnyica* vagy a „katonai ranglétra” kifejezésben használnak. Ugyanebben a filmben Kerenszkij és a Napóleon-szobor egymás mellé vágása arra a hasonlatra utal, amelyet Lenin használt a *Napóleon keresztetik* című 1917-es *Pravda*-cikkében; míg a szobrok és a tüzéség montázsa valószínűleg Lenin színekdochéjának – „szentképekkel ágyúk ellen” – felélénkítése.¹³ A stilisztikai elemek előtérbe állítását nem lehet pusztán művészi motivációként értelmezni; a didaktikus célok a film stílusát gyakran kompozíciós szempontú díszítésekkel igazolják.

Mindezek a technikák a 4. fejezet óta vizsgált aspektusokban magas fokú és következetesen alkalmazott nyíltsággal ruházzák fel a narrációt.

A tudás szintje és mélysége. A szovjet filmek narrációja mindentudó. Különösen feltűnő a keresztbevágással elért hagyományos nyitottság: a keresztbevágás itt nem afféle utolsó percben beiktatott mentő ötlet, hanem hasonlatok kidolgozása. A tüzelő ágyúk pezsgődugók kiröpüléséhez hasonlítanak (*Kék expressz*). Miközben egy fiút a temetőbe visznek, szerelme otthon kétségbe esik (*Föld*). Még szokatlanabb eszköz, amikor a szüzsé anélkül „pillant vissza a múltba”, hogy ezt bármelyik szereplő visszaemlékezése is indokolná (például a *Régi és újban* a narráció Marfa küzdelmének korábbi jeleneteit villantja fel). A narráció a film későbbi eseményeit is nyíltan előrevetítheti. A *Dzsingisz kán utódjában* a tájat ábrázoló beállítások közé annak a kardnak a majdnem tudatküszöb alatti, villanásszerű képeit iktatják, amelyet a főhős az utolsó jelenetben fog viselni. A narrációnak hasonlóképpen nem kell indokolnia a szereplők tudását semmibe vevő térbeli manipulációkat: bármely helyszínre átugorhat. A *Patyomkin páncélosban* miközben a matrózok tüzeléshez készülődnek, a narráció a kürt, a birodalmi címerpajzs és más tárgyak képét vágja be; ironikusan egymás mellé állítja őket. A *Szent Pétervár végnapjaiban* az elbeszélő a politikai tevékenységet a lírai tájképek viszonylatában helyezi el. A *Vissza nem térő látomás* című filmben a narráció úgy növeli a feszültséget, hogy mialatt a rendőrtiszt tüzel a fegyverével, a kamera apró részleteknél időz el: kavargó homokfelhőn, szélben guruló kalapon. A *Csipkében* a veszekedést párhuzamos vágással beiktatott faliképek szakítják minduntalan félbe.

Közlékenység. A narráció uralma részben azon alapul, hogy mennyire utasítja el az elbeszélismód által lényegesnek minősített fabula-információ eltitkolását. Az ilyen információ magában foglalja a történet történelmi kontextusát, a politikai érveket és a hősök hátterét. A film fabulacselekménye vagy azt tartalmazza, hogyan küzd a főhős célja eléréseért, vagy hogy a spontán hős miképpen nő fel a szocialista fegyelemhez és tudatossághoz. A narráció tiszteltetben tartja ezt a linearitást. A szüzsé a szereplők indítékait vagy viselkedését illetően egyértelmű. Az expozíció előzetes és sűrített, így releváns és érvényes információt nyújt a szereplők múltjáról; soha nem jön létre a Sternberg-féle „anticipációs óvatosság”, legfeljebb az, amit „az első benyomások szü-

11.2. Aranyhegyek

letésének és elmúlásának” nevez. A narráció valójában a „túl közlékeny” válás lehetőségével is él, amikor igen sok redundanciát biztosító eszközt alkalmaz: tipikus hőst, a típusnak a helyzethez vagy a helyzetnek a történelmi-politikai előfeltevésekhez való alkalmazkodását. Az *Ivánban* az utcai hangszóró már más eszközökkel tudunkra hozott narrációs információt ismételtet. A szovjet eljárás sokat emlegetett átfedéses szerkesztésmódja nemcsak a narráció uralmát mutatja (a kamera előtti esemény újrendezése, a vágással való „mesélés” képessége), hanem bizonyos gesztusok megőrzésének szándékát is. Az *Iván* című filmben az ajtókon át rohanó nő vagy a *Régi és újban* a tejföldrőz gép vizsgálata a könnyen hozzáférhető eszközök (bánat, siker) hagyományos, szónokian bőbeszédű ábrázolására hasonlítanak.

Öntudatoság. Már láttuk, hogy a kamera helyzete, az objektív nagysága, az alakok szemből való ábrázolása, a statikus pózok, a kamerának címzett megnyilvánulások és a montázs állandó használata milyen mértékben teszi öntudatosá a közönségnek szánt mondandónkat. A magyarázó felirat összesűrítetheti a hatást. A narráció aforizmákat (Lenintől származó idézet a *Patyomkinban*), szlogeneket (pl. „Minden hatalmat a szovjeteknek!” az *Októberben*) és cáfolatokat iktathat közbe (a *Kék Expressz*ben egy reakciós azt kiáltja: „Állítsátok meg a vonatot!”, mire a magyarázó felirat válaszol: „De meg lehet-e állítani egy forradalmat?”). A narráció a hősök saját hangját is bitorolhatja. Sok szovjet filmben a párbeszédfeliratokkal is közölhető információkat magyarázó felirattal adják tudunkra, például a *Szent Pétervár végnapjai* kezdetén, amikor a parasztszalád néhány tagjának a városban kell dolgoznia. A *Huszonhat komisszár* egyik epizódjában a narráció egy szemtanú vallomásaként ábrázolja a cselekményt. Néhány felirat pedig nagy valószínűséggel akár a fabula világából is származhat, hiszen nem idézetek formájában jelennek meg, hanem azt sugallják, hogy az adott szavakat a narráció irányítja. A *Moszkva októberben* szónokot és magyarázó feliratokat iktat közbe, míg az *Arzenálban* bizonyos mondatokat – például „Hol van apa?” – nem tudunk elhelyezni. A tendenciát mi sem bizonyítja jobban, mint a magyarázó feliratok kitaró alkalmazása még a szájmozgással összehangolt hangot követően is. Az emlékezetes *Aranyhegyekben* a magyarázó feliratok elisméltik, amit egyszer már hallottunk az egyik szereplőtől, sőt még vitába is szállnak a beszélő hőssel! A feliratok mellőzését a „tisztán” kísérleti film céljának tekintő európai kortársaiktól eltérően a szovjet filmesek



a magyarázó felirat lingvisztikai forrásait a retorikus narráció eszközeként alkalmazták.

Attitűdbeli sajátosságok. Ebben az elbeszélésmódban a műfajok felépítése és a narráció didaktikussága az elbeszélést nyíltan és egyértelműen – többnyire szatirikusan vagy ironikusan – ítélkezővé teszi. Az ítéleteket, különösen az expozícióban, közölhetik feliratok: hány szovjet film kezdődik a dolgok nyomasztó állásának bemutatásával, majd következik az ironikus felirat („Mindenütt nyugalom van...”). A narráció felemeli hangját, ellenkezésre buzdít, vagy a gúny kedvéért idézi a hősöket (a klasszikus retorikában ezt az alakzatot „antiphrasisnak” hívják). A *Kék Expressz*ben egy dekadens burzsoá így szól: „Ah, Európa, kultúra, civilizáció.” Később a narráció ugyanezeket a szavakat szobrok, rendőrök és fegyveres csapatok mellé vágja. Az *Októberben* a júliusi események alatt letartóztatott bolsevikokat csallóknak, besúgóknak nevezik; később, amikor Kerenszkij kiengedi őket, hogy részt vegyenek Petrográd védelésében, a narráció szarkasztikusan felidéri az előbbi jelzőket. A folyamat netovábbja a harcmező és a tőzsde egymásba szőtt képei a *Szent Pétervárban*, mikoris ugyanazok a kifejezések („Előre!”, „Nyélbe ütöttük!”, „Mindkét fél jól járt!”) brutális iróniával mindkét milliónek megfeleltethetők. Mihelyt a képek e „hangnemet” megalapozták, tovább erősíthetik tipizálással (a burzsoá típus groteszk öltözékei-

vel és viselkedésével, a főhősök dicsőítésével), kameramozgással (az erő vagy magányosság érzetét keltő alsó kameraállás), a lencse méretével (nagy gyújtótávolságú lencsék a torzításhoz és a karikatúrához; ld. a 11.2. képet) és zenével (pl. komikus zene az ellenfél parodizálásához). Természetesen a már említett retorikai elemek hatása is gyakran ítélezhető.

Kiszámítható fabula, kiszámíthatatlan elbeszélés

A szüzsét példázatként kezelő és erőteljes retorikai impulzussal rendelkező szovjet történelmi materialista filmművészet sajátos narrációs rendszere a már korábban tárgyalt módon hatott a filmstílusra. A néző idioszinkretikus megközelítésmódjának további eredménye nem is annyira „totalitáriánus”, mint amilyennek liberális-humanista kritikusok gyakran tekintik, és nem is annyira radikális, ahogyan azt a közelmúlt egyes textuális elemzői állították. A didaktikus és poetikus struktúrák keveredése a filmekben a klasszikus normáktól különböző befogadási műveleteket hív életre, a konvencionális elbeszélismód szabályait azonban nem szegi meg.

A néző e filmekhez általában néhány igen magától értetődő sémával áll hozzá. A történelemből, mítoszokból, a mindennapi életből vett történetek meglehetősen behatárolt fogalomkészlettel szolgálnak az átfogó ok/okozati láncokhoz. A különféle műfajok ismerete, különösen történelmi tárgyú film esetén, tovább szűkíti a valószínűleg bekövetkező események számát. A néző azt is tudja, miképpen formálja meg az elbeszélismód a hőst, továbbá jelzi a kiemelkedő konfliktusokat is. Sőt, legalábbis nagy vonalakban, a befejezés is sejthető. A szüzsén belül a narráció továbbra is mindenféle többértelműség megszüntetésére törekszik a kauzalitás (indítékok, célok, előfeltételek) vagy a retorikai mondanivaló szintjén. A filmek problematikájának többségét nem lehet a realizmus vagy a szubjektivitás skatulyájába szorítani; a nehézségek egyértelműen az öntudatos narrációból fakadnak. Mindent összevetve igen kevés hely marad a művészfilmes normák szerinti értékes, játékos többértelműségek, valamint a kifejező árnyalatok számára.

Ezért aztán ezek a filmek nem merítik ki más elbeszélismódok forrásait. Alig ébresztenek kíváncsiságot aziránt, miért alakultak így vagy úgy az események; a makrotársadalmi történelmi okokat

gyakran evidensnek tekintik. A feszültség a következő kérdésekre szűkül: hogyan fognak megjelenni a vitathatatlanul bekövetkezendő dolgok, a szereplők esetében pedig kik a nem „nyilvános” személyiségek, vajon életben maradnak-e a hősök, elmozdulnak-e a helyes tudatosság felé és így tovább. A szüzsének feltehetőleg – mivel a történelmi eseményt vagy a retorikai mondanivalót már tudjuk – nem minden láncszemet kell megmutatnia. A *Szökevény*ben Renn, a német munkás árulóból jó proletárrá történő átnevelésének folyamatát teljesen átugorják; a narráció feltételezése szerint ehhez elegendő a Szovjetunió-beli tartózkodás. A *Patyomkin* végén ugyan elmulasztják megemlíteni a lázadó matrózok későbbi elfogását, a nézőtől mégis elvárják az epizód megértését, bármi legyen is a végkifejlet: az egész 1905-ös forradalom az 1917-es előhírnöke volt. Sőt, hiába vannak politikai viták a szovjet kommunizmuson belül a fent említett eset körül, többnyire bölcsebben jár el a rendező, ha elhagyja a magyarázatot, mint ha vállalja az őt érő kritika kockázatát. Vance Kepley mutatott rá Dovzszenko filmjeiben sok kényes kérdést elkerülő elliptikus pillanatra.¹⁴ Később látni fogjuk, hogyan tér ki az *Új Babilon* a Párizsi Kommün bukásának megvitatása elől. A mindentudó narráció újra megbízható vezetőként működik: az okozati láncban fellelhető „állandó” szakadások nem a közlékenység hiányát jelzik, hanem kitartóan ragaszkodnak a néző viszonyítási sémáihoz.

A történelmi materialista film a behatárolt narratív sémákért szokatlanul eredeti tér- és időszerkesztéssel kárpótol. A történet vége ugyan gyakran megjósolható, a stilisztikai folyamat azonban többnyire nem. A narráció a legelemibb érzékelési szinten is meglepően megdöbbent a nézőt. Figyeljük meg például a *Huszonhat komisszár* kezdetét:

1. Távolkép: Olajmező
2. Felirat: „Baku”
3. Robbanás
4. Felirat: „1918”
5. Robbanás
6. Robbanás

Ez vezeti be a forradalmi brigádokat. A *Sztrájk* a gyárat ábrázoló absztrakt beállításokkal kezdődik: sziluettek, a gyár tükörképe egy pocsolyában fejjel lefelé, visszafelé játszott képsorok. A *Szökevény* narrációja, mielőtt felriasztaná a hajókról lezuhanó láncok képei, a folyóparti dokkokat lírai nyugalomban mutatja

be: fekete képkivágatok váltakoznak zsúfolt, látványos képekkel, amivel szinte zavaró villózást hoznak létre. A nagyléptékű narrációs tagolás konvencionalitása a kibontakozó szűzsét pillanatról-pillanatra létrejövő „mikrofigyelemmel” látja el. A közhe-lyeket használó szónokhoz hasonlóan a narráció egy sor előze-tes tudást feltételez: az első világháborúnak ez a része Baku mel-lett folyt, a *Sztrájk* a munkások kivonulásáról szól, a *Szökevény* dokkokban játszódik. Ezeket az adottságokat kell élénkké, vagy ahogyan a szovjet rendezők szerették mondani, *befogadhatóvá* tenni.

Mi teszi ezeket a folyamatokat a klasszikus narráció művele-teinél kevésbé kiszámíthatóvá? Az általam tárgyalt szovjet filmek nyilvánvalóan a klasszikus hollywoodi elbeszélés sok térbeli és időbeli normájával szemben határozzák meg magukat. A felira-tozásnak, a fényképezésnek, a vágásnak és a *mise en scène*-nek az általam említett műveletei alternatív stilisztikai paradigmát ké-peznek. A nézésirány szerinti vágást nem feltétlenül tartják be pontosan; a hősök nem hanyagolják el mindenképp a közönséget; a képkivágat kialakítása nem szükségszerűen lesz szimmetrikus vagy középponti. A tér- és időbeli folytonosság elvei, az ok/oko-zat szoros láncai stb. hasonlóképpen nem érvényesek ebben az elbeszélésmódban. A klasszikus konvencióktól eltérő stílus – akárcsak a művészfilmben – itt is kiemelkedővé válik.

Amennyiben a szovjet eszközök adott paradigmán belül mű-ködnek, a néző képes ezen a külső normán nyugvó sémák alkal-mazásával megérteni a filmet. Ez a folyamat azonban sokkal ne-hezebb, mint a klasszikus, mivel a szovjetek igen nagy hangsúlyt fektetnek a normáktól való eltérésre. A művészfilmhez hasonlóan a variációk többnyire újra csak a szerzői különbségekből szár-maznak: Dovsenkónál valószínűbb a lassított mozgás, mint Eizensteinnél; Romm – kortársaival ellentétben – többnyire a „klasszikus” módszerrel illeszti a beállításokat egymáshoz. A *Sztrájk* mégsem készít fel bennünket a *Régi és új*ban előforduló két egymás után következő beállítás váltogatására; az *Anyában* semmi nem sejteti a *Szökevény*ben feltűnő fekete képkivágatok montázsát. Nemcsak a rendezők fejlődéséről van itt szó; az „ész-lelhetőbb” hatások kutatása minden filmben újabb és újabb esz-közök kipróbálására készítetett. A narráció általában véve ellipti-kusabbá vált, a képek rövidebbek, a hézagok nagyobbak lettek, a fabula eseményei többször megnyúltak vagy megsokszorozód-tak. Valójában minden egyes eszköz – elmosódott kép, lassított

vagy gyorsított mozgás, fejjel lefelé fordított kamera, egypontú megvilágítás, kézikamerázás – megteremthette a film saját kon-venciórendszerét. Most már csak a nézőtől függ, hogyan hámoz-za ki az előre kiszámíthatatlan művelet értelmét, amikor is meg-próbálja beilleszteni a megszokott szűzséfunctiókba és -minták-ba. Láthattuk mindezt a gyakorlatban megvalósulni a térbeli foly-tonosság megszakítására hozott példákban, a 7. fejezetben a *Föld* és *Szent Pétervár végnapjai* című filmekhez kapcsolódóan. Mivel minden film a stilisztikai elemek előtérbe helyezésére törekszik – a belső konvenciók jelentős eltéréseket mutatnak a „szovjet stíluson” belül is –, a nézőnek a külső konvenciókat kell alapul vennie. A művészfilm elbeszélésmódjához hasonlóan a feladat itt is annak megfigyelése, miképpen dolgozza fel a paradigmát újra egyedi módon az adott film. Ezt a következő utasítást adó mű-veleti séma felidézésével tehetjük meg: amikor kétségeink támad-nak, képzeljünk el egy perceptuálisan erőteljes, politikai jelen-téssel bíró fabulaeseményt.

Amikor a néző szembesül a vibráló stílus megrázkódtatásai-val, bizonyos határokon belül kognitív szinten legalábbis képes lesz megbirkózni velük. Fontos stratégiák a „kitöltések” és az „összekapcsolások-elválasztások”. Ezek a tevékenységek minden elbeszélésmódban a néző számára kiszabott feladat egy részét képezik, a szovjet montázsra épülő filmművészetben azonban az idő- és térbeli konstrukció szintjén kiemelkedő szerepet játszanak.

A montázs gondolata a hézagok betöltését kívánja. Sklovszkij az intellektuális montázsról írva úgy fogalmazott, hogy a vágás „a nem véletlenszerű elemek – a glóriák – segítségével”¹⁵ mű-ködik. Minden beállításváltás a tér és az idő megszakítására ad esélyt. A klasszikus vágás ezen a szinten többnyire kerüli a per-ceptuális hézagokat; ezek általában leplezettek vagy ideiglenesek. A szovjet montázs hangsúlyozza a tér/idő hézagokat, és nem mindig tölti ki őket. A kiinduló beállításokat minimálisra csök-kentő vagy elhagyó szovjet tendencia a nézőt a teljes miliő be-töltésére készíti. A szovjet rendezők hasonló okokból soha nem kanonizálták a váll fölötti ellenbeállítást; a klasszikus stílus által teremtett extra jelzés helyett többnyire nem nyújtanak világos in-formációt a szereplők távolságáról vagy egymáshoz való helyeze-tükről. Ezáltal amikor a vágási minta megsérti a hollywoodi gya-korlat 180°-os szabályát, a nézőnek hipotéziskészletet kell konst-ruálnia a szereplők hollétéről. Csak egész szekvenciák (például Pavel tárgyalása az *Anyában*) vagy egész filmek (*Föld*) adhatnak

11.3. Föld



értelmet viszonylag kevés jelzéssel a szereplők elhelyezkedésének.

A kiinduló beállítások elhanyagolása nyomán a szovjet filmek két következtetést vontak le, amelyek közül az egyik elég radikális. Először is nem kell keresnünk vagy megalkotnunk a teljes filmen kívüli eseményt: a látvány elemei a valóságban sehol nem létező helyszíneket teremthetnek. A néző ebből a valódi és a többnyire filmekben ábrázolt terek nyomán alkotott feltételezéseken alapuló egységes térre következett. Ennél radikálisabb felfedezést jelentett a tér fiziológiailag lehetetlen egységesítése. Erős térbeli jelzések segítségével – mint például a szereplők nézés- és hallásiránya – a néző empirikusan nem létező „absztrakt” térre következtethet. A *Huszonhat komisszárb*a a bolsevik elítélteket a sivatagban lemészárolják. Egy sebesült férfi felküzdi magát a domb tetejére, és azt kiáltja: „Nyugodjatok meg, elvtársak!” Vágás után Baku olajmezőit látjuk sok-sok mérfölddel távolabb. Hirtelen a mezőn dolgozó munkások megdermednek, mintha hallanák a kiáltást. A következő beállítássorozatban egy bakui sztrájkoló „figyeli” a komisszárok kivégzését. A mészárlás után pedig a munkások csendesen emlékezve állnak az előtt a látvány előtt, amelyet valószínűleg nem láthattak vagy hallhattak. Hasonló „absztrakt” teret találunk több szovjet filmen is – látni fogjuk, hogy az *Új Babilon* is jelentős mértékben ezeken nyugszik.

11.4. Föld
11.5. Föld
11.6. Föld
11.7. Föld



11.8. Föld
11.9. Föld
11.10. Föld
11.11. Föld



A nézőnek időbeli hézagokat is ki kell töltenie. Itt van például a *Föld* egyik részlete:

1. Kistotál: Az apa üvöltözik a házában (11.3. kép).
2. „Iván!”
3. Totál: A férfialak – háttérben az ég – jobbra kiált (11.4. kép).
4. „Sztyepan!”
5. Kistotál: Jobbra fordul, kiált (11.5).

6. „Grigorij!”
7. Félközeli: Kiált, balra fordul (11.6.).
8. „Meg-”
9. „ölted”
10. „az én”
11. „Vaszilijomat?”
12. Totál, mint a 3.: Az apa egyenesen kinéz a képből (11.7. kép).
13. Szupertávoli: Üres tájkép (11.8.).
14. Kistotál: Az apa vállai felett két férfi áll egymás mellett (11.9.). Hátrafelé kocsizással a kamera felé induló apát követjük, felfedve ezzel egy harmadik férfit a háttérben (11.10.)
15. Kistotál: Az apa odamegy Komához (11.11.).

A narráció térbeli hézagot – a szaggatott átmenet a háztól a külső térig az 1.–3. beállításokban – meg bizonyos időbeli hézagot is teremtett. Amennyiben az apa az „Iván!”-t a házban kiáltotta, feltételeznünk kell, hogy az időt a hegyoldalig tartó úton töltötte. A felirat és a kép ritmikus váltakozása azonban azt sugallja, hogy talán az „Iván!” kiáltás is már kinn hangzott el. Ez a fabulaesemény ismétlődését teszi többértelművé. Később, miután az apa kiabált és végül nem kapott választ (12.–13. beállítások), a másik vágás után azonnal a három férfiből álló csoportot látjuk (14. beállítás) – valószínűleg azokat, akiket a nevükön szólított. A vágás figyelmeztetés nélkül átugrotta a csoport gyülekezéséhez szükséges fabularészt. De amikor az apa megfordul és továbbmegy, a 15. beállítás felfedi a negyedik férfi jelenlétét – a fiatal fiú Koma, Vaszilij valódi gyilkosa. Az ő érkezése a meglepetés kedvéért leplezett maradt. Dovzszenko stílusa különösen homályos, de az ellipszisekre való támaszkodása csak az általános szovjet tendencia kibővítése: a nézőt arra készíti, hogy minden vágást a fabulaidő lehetséges megszakításának tekintsen.

Mivel ezek a szovjet filmek a tér és idő hiányzó darabjainak kiegészítésére biztatnak, a nézőnek a kognitív kényszer bizonyos fokát tolerálnia kell. A szekvencia kezdetén bizonytalanok lehetünk afelől, mi is történik pontosan; a narráció minden átmenet nélkül részletek áradatába sodor bennünket. Türelmesen bízunk kell abban, hogy a narráció alkalomadtán majd világossá teszi vagy igazolja a zavarosnak tűnő dolgokat. A *Régi és új* elején férfiakat látunk fát fűrészelni, miközben családjuk figyeli őket; csak fokozatosan jövünk rá (főleg egy feliratnak köszönhetően), hogy a fivérek osztják el egymás között a jussukat: kettéfűrészeli a családi házat. Az *Arzenál*-ban a gőzmozdonyért folyó küz-

11.12. A Patyomkin páncélos

11.13. A Patyomkin páncélos



delmet egy nő közelképeinek beállítássorozata szakítja meg: a kamerához fordul és felugrik; vágás után újra a mozdonyt látjuk; csak ezután következik az a beállítás, amely a nőt vasúti irodában, telegráf-készüléknél mutatja. Úgy tűnik, mintha a narráció azon igyekezne, hogy megteremtse a szituáció érzelmi hátterét.

11.14. A Patyomkin páncélos
11.15. A Patyomkin páncélos



és csak később él az idő, a tér és az ok/okozatiság kidolgozásának lehetőségével. A 7. fejezetben már láthattuk, hogyan teremtenek a *Földben* és a *Szent Pétervár végnapjaiban* egyes szekvenciák „nyitott”, csak később lezáródó térbeli kapcsolatokat: az apa és

11.16. A Patyomkin páncélos
11.17. A Patyomkin páncélos



a fiú veszekednek (háttal állnak egymásnak vagy nem?), a fegyveresek tüzelnek (a bolsevikokra vagy a tábornokra?). Összességében véve ezekben a filmekben a tág ok/okozati sémák stabilizálása teszi lehetővé a narráció számára a hipotézis-ellenőrzés perc-

11.18. A Patyomkin páncélos



ről percre előrehaladó folyamatát. A filmstílus késlelteti a legvalószínűbb jelentést, a néző pedig a „majd-meglátjuk” stratégiát alkalmazza.

Várunk-várunk, néha hiába. Egyes térbeli/időbeli hézagokat denotatív szinten soha nem tudunk kitölteni. A *Patyomkin*-ban az odesszai lépcsőjelenet végén babakocsi gurul le a lépcsőn, meg-megszakítva a dermedten néző, cvikkeres nőt ábrázoló képekkel. Aztán:

1. Kistotál: A kocsi majdnem felborul (11.12.).
 2. Kistotál: Egy katona meglendíti a kardját (11.13.).
 3. Közeli: Lecsap a karddal (11.14.).
 4. Közeli kihagyásos vágással: Lesújt (11.15.).
 5. Közeli kihagyásos vágással: Hátralép és újra suhintani kezd, közben ordít (11.16.).
 6. Közeli: Vér folyik a nő szeméből, a cvikkere lecsúszik (11.17.).
- Azt hiszem, a fabula cselekményét többféleképpen is megszerkeszthetjük. (A) A katona lesújtott a cvikkeres nőre. Okok: a 2.–6. beállításokat egybetartozónak tekinthetjük, így a 6. az ezekre való reakció; a katona támadásának frontalitása (talán egy szubjektív nézőpontból) megfeleltethető a nő mozgásirányának. (B) A katona a babakocsiban lévő kisgyerekre suhintott rá. Okok: az 1.–5. beállítások tartoznak össze; a kozákokat alsó kameraállásból látjuk, amely a babakocsi támadásának felel meg; a nőt ko-

11.19. A Patyomkin páncélos



rábban valamivel fentebb láttuk a lépcsőn, tehát nem valószínű, hogy a kard sebesítette meg. (C) A babakocsi felborulása, a kozák suhintása és a nő sebesülése nem összefüggő események, hanem keresztbevágások. Ok: az (A)-ban és a (B)-ben fellelhető összeegyeztethetetlen és egymásnak meg nem felelő jelzések. (D) A kozák mindkettőre, a babakocsira és a nőre is lesújtott: „lehetetlen” filmezendő eseményt látunk. Valamelyik konstrukció melletti döntés helyett észre kell vennünk, hogy éppen a jelzések keveredése, az egyértelmű fabulavilághoz lazán kapcsolódó szcenikai alkotóelemek vibrálása teszi lehetővé a narráció számára a brutalitás igen erőteljes képeit felvonultató „nyitott” tér megteremtését, amely közül hatból ötöt közvetlenül a nézőnek címezték. Az állandósuló térbeli jelzések élénk retorikai hatást teremtenek.

A hézagok kitöltésénél vállalnunk kell a tér és idő hagyományos vagy konvencionális összefüggésének az érzékletesség nevében történő igen jelentős sérülését. Mi mással magyarázhatnánk a néző alkalmazkodását az olyan beállításokhoz, amelyekben a filmszalag oldalt cserél vagy fejjel lefelé áll? A fabula eseményét nem csak többértelműen, hanem ellentmondóan is ábrázolhatják: egy tiszt beállításról beállításra más-más helyzetben ül (*Dzsingisz kán utódja*); az egyszer pofon ütött kulit minden beállításban máshogy látjuk (*Kék expressz*); a munkás a főnökét két különböző helyszínen támadja meg (*Szent Pétervár végnap-*

11.20. Moszkva Októberben
11.21. Moszkva Októberben



11.22. Moszkva Októberben



jai); a pap a keresztet egyszer az egyik kezében tartja, aztán a másikban (*Patyomkin*; ld. a 11.18.–19. képeket). A szovjet rendezők feltételezése szerint ha a szűzsé anyagát denotatív szinten nem lehet egységessé tenni, akkor a néző olyan módszereket fog keresni, amelyekkel konnotatív szinten viszont boldogul. Ezáltal

az ideológikusan meghatározott érvszerű sémák, valamint a narrátor állandó és nyílt jelenléte lehetővé teszi a néző számára, hogy az egymással összeegyeztethetetlen ábrázolásmódokat szélesebb érzelmi dinamizmuson belül helyezze el.

A hézagok kitöltésén túl a nézőnek össze kell kapcsolnia és szét kell választania az elemeket. A szovjet film azért hangsúlyozza az „érzékelhetőséget”, mert érzékenységünket a tér- és időábrázolásra kell hangolnunk. A képek közötti hasonlóságok és eltérések nagyobb súllyal esnek latba ebben az elbeszélismódban, mint a klasszikusban. A szovjet rendezők szívesen dolgoztatják a rövidtávú emlékezetet annak érdekében, hogy a képeket jól érzékelhetően cserélgethessék, például ahogyan Dovzszenko teszi a *Föld* egyik szegmentumában (11.3.–11.11.) vagy az ugyanazt a beállítást variáló Borisz Barnet a *Moszkva Októberben* című filmben (11.20.–22.). A *Patyomkin*ban a narráció gyakran az egyik szereplő után egy hasonló gesztusú másikat mutat (ökölbe szorítja a kezét, gépnél dolgozik); denotatív szinten a különböző egyéneket elmosódó mozgássorozatból kell kiemel-nünk (konnotatív szinten azonban úgy kell tekintenünk őket, mint akik hasonló cselekvések révén kapcsolódnak össze). Azzal, hogy a vágást használják az idő megnyújtására, a nézőnek arra a képességére támaszkodnak, hogy a vásznon megjelenő, több, egymást átfedő ábrázolásból egységes mozgást tud összeállítani.

Egyes filmek, különösen Pudovkin munkái, a perceptuális különbségtévesztés küszöbén elhelyezkedő eszközöket használnak, például szórványos fekete képkivágatokat, egyetlen képkivágatból álló montázst, alig kivehető kihagyásos vágásokat.

A néző hasonlóságokat és kontrasztokat felfedő képessége összhangban lehet az elbeszélismód retorikai céljaival. A *Dzsingisz kán utódjában* található a sokat emlegetett képsor, amelyben a brit parancsnok és felesége egy buddhista templom látogatására készülődnek. A narráció keresztbevágással a párt mutatja indulás előtt – borotválkozás, mosakodás, öltözködés –, valamint a templom takarítása közben fel-alá futkosó szolgálkat. Többről van itt szó, mint egyidejűségről. A narráció analógiát von a különböző cselekményszálban fellelhető tárgyak között: a templom tollseprőjét a feleség púderpamacsához hasonlítja, a pap ékszerét a nő nyakláncához. Az expozíciós feliratok ironikus megjegyzéseket tartalmaznak. „Minden fajnál vannak ceremóniák és rítusok.” Mivel a jelenet azonnali ok/okozati funkciója igen csekély, a részletező bemutatás a nézőt arra készíti, hogy elidőzzön a retorikai társításokon. A közönség a britek és a buddhisták közötti hasonlóságot fogalmi megfelelések jelzéseinak fogja tekinteni; s a képközi feliratok meg is erősítik ezt a kapcsolatot. Kettős retorikai hatás jön létre: szatirikusan ábrázolja a felsőosztály finnyás higiéniáját, amely olyan keneteljes és öntelt, akár egy egyházi rituálé; és világi tárgyként gúnyolja ki az egyházat, amely olyan hiú, akár a dekadens imperialisták. A szovjet filmek más keresztbevágott epizódjaihoz hasonlóan ez a szekvencia is „összevethetetlen” dolgok egymáshoz hasonlítására készíti a nézőt. A fogalmi párhuzamosság a szűzisé alapját képező ok/okozati logikát helyettesíti. Végül azonban ezek az érvelési konnotációk „visszacsatolódnak” az ok/okozati kapcsolatba, mivel az imperialista és a buddhista méltóságok közötti hasonlóság előrevetíti az uralkodóosztályok – a gyarmatosítók templomlátogatásakor nyilvánvalóvá vált – cinkosságát.

Erre az absztrakt tendenciára, amelynek locus classicus a szovjet filmművészetre jellemző jól ismert „intellektuális montázs”, az említett képsor kitűnő például szolgál. De arra is érdemes figyelni, hogy a narráció kétféleképpen is mondhat magas szintű „intellektuális” – azaz retorikai – ítéleteket. Az Eisenstein által kihasznált lehetőség azonos Metz nem diegetikus inzertjével: egy vagy több kép, amely a fabula világában nem rendelkezik denotatív realitással. Egyértelműen példázza ezt az ökör levágásának és a munkások lemeszárlásának párhuzamos vágása

(*Sztrájk*), a Kerenszkij/páva hasonlat, az „Istenért és a Hazáért” szekvencia az *Októberben*. Még ennél is gyakoribb szovjet eljárás volt a diegetikus világból származó képek retorikai kombinációja. Jó példa erre a *Dzsingisz kán utódjából* vett szekvencia: a parancsnok háztartása és a templomi élet is a fabula „valóságának” ugyanazon a szintjén helyezkednek el. Valójában ez a második lehetőség bizonyul gazdagabbnak, mivel olyan képek bemutatását teszi lehetővé a narráció számára, amelyeket kezdetben a fabula-információ jelzésére alkottak, és csak aztán kell inkább konnotatív célokra előhívni őket. Eisenstein igen kedvelte, ha ugyanazok a beállítások teljesen eltérő helyzetekben térnek újra és újra vissza a film folyamán. Az *Októberben* a februári forradalmat éljenző képek – például az előre szegezett pisztolyokkal menetelő csapatok – újra megismétlődnek az Októberi Forradalom alatt is. Miután a *Patyomkinban* a legénység leereszti a hajóból Szmirnov holttestét, a narráció beilleszti a zendülést előidéző kukacos húst ábrázoló képeket. Az ilyen beállítást nevezték az akkori elméletírók „refrénnek”¹⁶. Az *Arzenál* elején egymáshoz nem illeszkedő képek sorozata mutat egy munkást; sokkal később, amikor az arzenálon végigsöpör a sztrájkhangulat, ugyanaz a munkás hirtelen fölneéz. A refrén használata megsokszorozza minden egyes montázstöredék lehetséges funkcióját, s ezzel a filmet mozaikká, totális „térbeli” rendbe fagyasztott, egymásra utalató darabkákat gyűjteményévé teszi.

Talán különösnek tűnik, hogy keveset beszéltem a szovjet montázsnak a legtöbb néző számára legkirívóbb jellegzetességéről: a vágás gyorsaságáról. Az általam kiválasztott filmek mindegyike tartalmaz gyors vágású részleteket, soknál pedig egyetlen beállítás egyetlen képkivágatot jelent. Ezt a technikát többnyire az erőszakos események vagy az érzelmi összeütközések feszültsége indokolja; a gyorsan vágott csatajelenet vagy a rendőratlak ezekben a művekben hagyományosnak számít. A felgyorsított ritmikus vágásmód azonban ugyanilyen gyakran válik a narráció eszközévé. A gyors vágás nemcsak az ok/okozati tetőpontokat jelzi, hanem retorikai csúcsokat is teremt. Bármely gyorsan vágott szekvencia ipso facto jelentőségteljes (nem kevésbé azért, mert a gyors vágás paradox módon többnyire megnyújtja a szűzépiszódokat szentelt időtartamot). A néző számára a gyors vágás a retorikus narráció legöntudatosabb erőfeszítése, mivel irányítani képes vele a hipotézisformálás iramát. Többször láthatunk, hogy a fabula-információk vágással vagy egyéb eszközzel

megvalósított gyors áradata a történet felépítését illetően a nézőt egyszerű mindent-vagy-semmit választásokra készteti. Az idő szorításában – bizonyosan hamarabb, mint fél másodperc alatt – fel kell adnunk azzal kapcsolatos próbálkozásunkat, hogy előre megjósoljuk a következő képet; egyszerűen elfogadjuk, amit kapunk. A szovjetek gyors vágása nagy gondot fordít a már látott beállítások vagy események ismételtetésére és váltogatására, így a visszatérő felvillanások alapján teljes képet tudunk alkotni. Távolról sem válunk ezáltal a film képáradatával megbénított passzív alanyokká, továbbra is alkalmazzuk a retorikai és narratív sémákat, folytatjuk a hézagok kitöltését, a dolgok szétválasztását – mindezt azonban a beállítások fölötti szinten tesszük, a szekvenciát fentről lefelé irányuló tevékenységgel egyesítjük, eközben a „harc”, a „sztrájkmenet”, a „rendőráttak” vagy valami más prototípust alkalmazunk, sőt még a stílus pusztán perceptuális kényszere is hat ránk.¹⁷

Az Új Babilon

Grigorij Kozincev és Leonyid Trauberg munkája a kísérleti színházi csoport, az Excentrikus Színészek Gyára (röviden a FEKSZ) működésének gyümölcse. Ezeket a fiatal embereket kezdetben az érdekelte, hogyan lehet groteszk hatásokat elérni a filmezendő esemény manipulálásával. A FEKSZ által előadott mű, *A köpeny* (1926) a verbális groteszket (Gogol *szkaz*-stílusát) alakította át vizuális elemekre a díszletek, a kosztümök és a színjátszás segítségével. A filmezendő esemény stilizálása a narrációs közbeavatkozás hangsúlyozását szolgálta, így a FEKSZ a montázskedvelő rendezőkhöz kapcsolódik. Az *ördögkerék* (1926) a színpadi munkát a szovjet szerkesztési technikába próbálta beépíteni. Az *Új Babilon* (1929) idejére Kozincev és Trauberg eredeti hatások elérésére voltak képesek a szovjet történelmi materialista elbeszélésmódon belül. Az a tény, hogy Lenin finnországi száműzetésébe magával vitt két könyve közül az egyik Marx *A polgárháború Franciaországban* című műve volt, azt sugallja, hogy igen fontos lehetett számára az 1871-es Párizsi Kommün tanulsága. 1917 után a Kommün úgy került be a hivatalos mitológiába, mint a bolsevik forradalom fő előzménye, így kitűnő téma lehetett a szovjet film számára. Az *Új Babilon* a fő hangsúlyt a francia–porosz háborúra és az azt követő évben kitört

Kommünre helyezi. A film kezdő képsorai a háborús hisztériát mutatják be: érzelmes búcsúzás a csapatoktól, áruházi költekezés, féktelen mulatozás. Az első két szekvenciában a narráció bemutatja Louise-t, az Új Babilon Áruház egyik eladólányát, a főnökét, különböző munkásokat, egy kabaréénekest, az Alkotmánybíróság egyik tagját és a francia vereség hírével az étterembe berontó újságírókat. Később a franciák megadják magukat a poroszoknak, a proletáraszonyok viszont megakadályozzák a francia katonákat abban, hogy az ágyúkat Versailles-ba vigyék. Miután a Kommün elfoglalja Párizst, az áruházigazgató, a rendőrfelügyelő és az énekes a csapatokat a Versailles elleni harcra buzdítja. A Kommün hamarosan barrikádok mögé vonul, heves harcok után a francia seregek elfoglalják Párizst. A fogoly kommünárokat az áruházfőnök vezetésével burzsujok támadják meg. A film végén Louise-t és elvtársait kivégzik.

A film elbeszélésmódja a történelmi utalások és a hőstípusok megjelenítésében közös más filmekkel. Louise, az eladólány Louise Michelre, a Kommün „Vörös szüzére” emlékeztet. A nőkre mint aktív harcosokra helyezett hangsúly megfelel a legtöbb polgárháborúról alkotott elképzelésnek. A film főcíme is történelmi utalásra épül: valóban volt egy Új Babilon nevű áruház, de abban az időben magát Párizst is „modern Babilonként”, a dekadens és könnyelmű életmód városaként emlegették. A film általában elvárja a nézőtől a történelmi háttér vízióját és a jelképes pillanatok azonosítását. Amikor az áruházigazgató rajtakapja a színpad mögött az énekesnek udvarló rendőrfelügyelőt, megígéri, hogy cserében egy kis állami támogatásért, nem beszél róla senkinek. Mindez a Második Birodalom Marx által leírt „résztvénytársasági államát” jellemzi, amely „...leplezetlen osztályterroron”¹⁸ alapul. A burzsoá, a politikus és a munkás hagyományos szerepeit a film precíz utalási rendszere nagyobb élénkséggel ruházza fel. Kozincev és Trauberg kosztümökre és típusokra vonatkozó ötleteiket korabeli karikatúrákból kölcsönözték. Különösen a Győzedelmeskedő Franciaország mulatóbeli tablója fejezi ki hatásosan a Kommün és az 1870–71-es kommünellenes rágalomhadjárat szellemét.¹⁹

Említést érdemel még az *Új Babilon* epizodikus szerkesztésmódja is. A szűzsé nyolc része megfelel a filmtekercesk számának (ez elég gyakori volt az olyan országokban, ahol a filmszínházaknak többnyire csak egyetlen vetítógépük volt), de a legtöbb, külön felvonásokra tagolódó szovjet film ennél valamivel összefüggőbb marad. A szekvenciák 1870 őszéből 1871 januárjára ug-

ranak át (a város elfoglalásának pillanatára), majd március 18-ára, amikor a tömegek előzönlik a Montmartre csapatait, végül a film május végén fejeződik be, a Párizsért folytatott harccal és a Kommün harcosainak kivégzésével. Az első két rész főleg a Második Birodalom dekadenciájának leírására összpontosít, míg a későbbiekben azt is megmutatják, hogy a Kommün kissé többől áll, mint találkozásokból, harcokból, szenvedésből. A viszonyítási időben keletkező hézagokat magyarázhatja a szovjet gondolkodók egyet nem értése a Kommün jelentőségének megítélésében. 1929 táján a történészek arról kezdtek vitatkozni, hogy vajon a Kommün túlbecsülte a tisztán demokratikus reformokat, esetleg túl kevés figyelmet szentelt a katonai stratégiáknak, vagy azért bukott meg, mert központi állami gépezetet akart létrehozni (az utóbbi volt a kedvelt sztálinista nézet). Az ilyen ellentmondásoktól terhes pontokon a film elhallgat, a műfaji konvenciókhoz hűen egyszerűen a burzsoázia elmarasztalását és a forradalom dicsőítését szajkózza. (A film közvetlenebb a már kanonizált értelmezések kifejtésében. Az egyik igen rövid jelenetben egy munkás azt tanácsolja a vezetőinek, hogy a Kommün zárja be a gyárakat és a bankokat, de a javaslatot a békésebb megoldás érdekében elvetik. A beszélgetés pontosan azt a kritikát adja a proletárok szájába, amelyet Engels 1891-ben, Lenin pedig 1917-ben fogalmazott meg.)

Egy alkalommal azonban épp a valóság indokolja az elbeszélés hagyományos menetének megváltoztatását. A kor másik jellemző vitája akörül forgott, hogy mivel a Kommün nem kötött szövetséget a francia sereg parasztjaival, azok a burzsoázia oldalára álltak. Az *Új Babilon*ban ez a kérdés a következőképpen merül fel: az egyik főszereplő, Jean, a vidéki legény, megismeri Louise-t és családját. Jeant katonaként feszültnek és ijedtnak látjuk. Amikor találkozik a munkásokkal, Louise ad neki kenyeret, és megjavítja az apja bakancsát. Louise más kommüntagokkal együtt az egész film alatt szolidaritását fejezi ki: a lány még zuhogó esőben is a nyomába ered, csak hogy rábeszélje a dezertálásra. Jean azonban mindvégig ingadozik. Újra és újra elbizonytalanodik, mintha állandóan az osztályszövetség megértésének határán tancolna, de aztán – mivel legszívesebben véget vetne a háborúnak és hazamenne – az elnyomók oldalára áll. Amikor a kommüntagok megszerzik az ágyúkat, Jean nem hajlandó beállni közéjük. A versailles-i táborozás idején állandóan Louise emléke kísérti, de mihelyt elkezdődik a Párizsért vívott csata, két-

ségbeesetten harcolni kezd. Jean a bebörtönzöttek között keresi Louise-t; a társadalmi osztály kávéházából, amelyért harcolt, ki-dobják. A temetőben dermedten nézi a tisztnek ellenszegülő Louise-t, aztán csatlakozik az áldozatok sírjait ásó katonákhoz. A szokásos séma szerint Jean – Louise-hoz hasonlóan – a spon-tán érzelmeiktől a politikai tudatosság felé haladna, ehelyett te-hetetlen és megfélemlített marad; inkább romantikus módon ér-dekli Louise, semminthogy politikailag tudatára ébredne helyze-tének. Jean fejlődése Suleiman olvasatában általában a tézisregé-nyekben található „negatív” tanulásnak tekinthető; e szerint a minta szerint a hős a naiv tudatlanságból és a passzivitásból egy-fajta csökönyös vakság és a cselekvés elutasítása felé halad.²⁰ Pontosabban Jean a film számára egyfajta ideológiai nehézséget képez. Teljesen hitványnak ábrázolni őt kockázatos lenne abban a történelmi pillanatban, amikor Sztálin a parasztság dicsőítését követelte meg; a Kommünhöz való csatlakozását ábrázolni pedig azt jelentené, hogy megtagadják a Marxig visszanyúló történelem-értelmezést. A megoldás az, hogy Jeant olyan labilis elemként ábrázolják, akinek a jelenléte ideológiailag szükségszerű, de pontos szerepét sem a mű elbeszélése, sem retorikája nem világítja meg.

Az *Új Babilon*ban a narráció sok, a többi szovjet történelmi materialista filmben gyakori eszközt mellőz (az átfedésses vágást, a statikus pózokat). Ehelyett a film gyakran alkalmazza a *Hu-szonhat komisszárral* és az odesszai lépcsőkkel kapcsolatban említett absztrakt teret. Az *Új Babilon* a külső norma egyik tenden-ciáját a belső norma szintjére emeli. A filmben a keresztbevágás, a „kulesovi vágásmód” (azaz a kiinduló beállítás mellőzése), a nézésirány szerinti illesztés, a dupla hangú képközi feliratok és az alakok szemből való ábrázolásának alkalmazásával laza, „nyitott”, a retorikai kapcsolatok összefűzésére képes teret hoznak létre. Így egyes, meglehetősen statikus fabulahelyzeteket a nar-ráció állandó manipulációjával dinamizálnak, és a nézőre nem-csak az a feladat hárul, hogy a hiányzó térbeli kapcsolatokat pó-tolja, hanem a megmutatott fabulaelemeket is össze kell vetnie vagy el kell választania egymástól.

A bevezető normát már az első, a Párizst lázba hozó háborúról tudósító szegmentum alatt helyre tesszük. A film első beállítás-tömbje négy, egymásba vágott helyszínen játszódik: a vasútállo-máson, miközben a csapatok indulnak, a mulatóban, az *Új Ba-bilon* áruházban és egy meghatározhatatlan díszletcsoportban, amelyet a munkások terének fogok nevezni. A táblázat a film

Az Új Babilon kezdete

1. „Háború!”			
2. „Halál a poroszokra!”			
<i>Vasútállomás</i>	<i>Kabaré</i>	<i>Áruház</i>	<i>Munkásnegyed</i>
3. Mozdony	11. Tapsoló pár	20. „Kitört a háború! Az árák felemelkedtek!”	
4. Négy tapsoló asszony	12. Színpad: Franciaország győzelme	21. Esernyő-kirakodás	
5. Egy ujjongó nő	13. Színpad: Poroszország romokban	22. Legyező-kirakodás	
6. „Berlinig fröcsköljön a vérük!”	14. „Halál a poroszokra!”	23. „Új Babilon Áruház”	
7. Boldog női arc	15. Színpad: Három énekes	24. Kiárusítás	
8. „Fröcsköljön a vérük!”	16. Színpad: Franciaország		
9. Totál: vonat és tömeg	17. Totál: Színpad és tömeg		
10. „Kitört a háború! Minden hely elkelt!”	18. Színpad: egy nő és egy korona		
	19. Tapsoló pár		
	25. „A főnök!”		28. Fiatal nő a varrógépnél
	26. Dobpergés		29. Varga
	27. Félközel: a főnök leül		30. Mosónők
			31. Szappanhabban álló nő

helyszínek szerint csoportosított első harmincegy beállítását mutatja be. A váltások az egyik helyről a másikra nyíltan és egyértelműen a narráció által történnek. (Ellentétben *A háborúnak vége* módszerével, ahol a film kezdetének képvilágát Diego tudati játéka indokolja.) A keresztbevágás hagyományosan egyidejűséget jelez, de a szekvencia a nézőt arra készíti, hogy kevésbé vegye tekintetbe az időbeli tényezőket, és a fabula eseményeit pusztán a konnotációs hasonlóságok és különbségek szerint kapcsolja össze. A mulató a vasútállomás jelenetét a későbbiekben központi szerepet játszó motívum használatával ismétli meg: az előadás közbeiktatásával. Ahogyan a tömeg a bevonuló csapatok vonatát köszönti, úgy tapsolnak a párok a mulatóban a Franciaországnak Poroszország fölött aratott győzelmét megjelenítő paródiára (11.23.–11.24. kép); a „Halál a poroszokra!” szlogen pedig mind-

két jelenetben elhangzik. A vonatot és a mulatót a vásárlás hangsúlyozásával kapcsolják az áruházhoz (10. és 20. felirat); később a „Vásár!” és „Eladó!” kiáltások visszhangzanak az Új Babilon folyosóin. Ugyanakkor a napernyők és a legyezők kirakodása (11.25.), az ujjongva vásárló nők (11.26.) az állomáson éljenző asszonyokat és lányokat idézik.

Az Új Babilon után vágással újra a mulatóban vagyunk; a váltást az indokolja, hogy az áruház tulajdonosa éppen ott van, akkor fejezi be a vacsoráját. A munkásokat – varrónőket, vargákat és mosónőket – ábrázoló beállításokat végül nemcsak az indokolja, hogy ebben az elbeszélésmódban elvárható antitezisként szerepelnek, hanem az a tény is, hogy itt készítk és gondozzák az áruházban árult, a mulatóban és az állomáson viselt ruhákat: ezek képezik a divatorientált Második Birodalom infrastruktúrá-

11.23.
11.24.



11.25.
11.26.



ját. Bár munkások ok/okozatilag is jelentékennyé válnak (a varga Louise apja, az egyik mosónő az anyja), úgy mutatják be őket, mint a kizsákmányolt munkaerő prototípusait; osztályidentitásuk beárnyékolja a személyiségüket – ezt a beállítás mélysége felé tartó vonal mentén elhelyezett alakok is sugallják (11.27.–11.28.)

A keresztbevágás hatása általában egy mindentudó körkép a háborút egyfajta előadasként és üzleti tevékenységként kezelő társadalomról. A bevezető hangneme természetesen vádló: a 21. és a 22. beállítás (11.29.–11.30.) a bemutatott tárgyakat összeveti azokkal, amelyeket a vásárlók hordanak, dobpergés jelzi a főnök érkezését

11.27.
11.28.



(11.31.) és az első két magyarázó felirat az ironikus hasbeszéléssel a narrációt a háborús őrjöngés részesévé teszi.

Az első tekercs nagy része a kezdetben meghatározott elemek egymás mellé vágásán alapul. A képeket főleg két helyszínről válogatják: az áruházból és a mulatóból. Váltakozva látjuk a csip-

11.29.
11.30.



két áruló Louise-t („Jó vásár lesz”) és az étlapot gondosan tanulmányozó főnökét, a titokban kenyeret rágszáló Louise-t és a deszsert rendelő főnököt. Louise óriási próbababa előtt dolgozik, amely helyzetével és a ráaggatott anyagokkal a Győzedelmes Franciaország mulatóbeli tablójára emlékeztet (11.32.). (Az el-

11.31.
11.32.



mosódó felvétel valójában Louise háttereként tünteti fel a próbababát.) Aztán a munkavezető meghívja Louise-t, hogy később a bálon csatlakozzanak a főnökhöz. Lényeges ezen a ponton, hogy a mindentudó és öntudatos narráció még találkozásuk előtt összekapcsolta a varrónőt és a főnökét.

Louise, a munkavezető és egy kereskedő indulatos beszélgetésbe kezdenek, s ez majd az eddig leggyorsabb váltásokra ad alkalmat. Az egyik kereskedő azt kiáltja: „Vegyenek, vegyenek!”, vágás, a vasútállomáson vagyunk, és megismétlődik az analógia a kereskedelem és a háború között. Aztán vissza egy másik kiabáló kereskedőhöz: „Kiárusítás!”, majd újra a Franciaországot immár kereskedelmi áruként megtestesítő mulatójelenet. Az Új Babilon vásárlói a kiárusított termékekért harcolnak; a démonikus kereskedő után vágással a mulatóban vagyunk; „Vegyenek, vegyenek!” Ezután a mosónőt látjuk, amint kimerülten a gőzölgő teknő fölé hajol; a kép a gazdag és a szegény közötti ellentétet ismétli, a főnök ezt követően bevágott képe pedig tovább erősíti. A mulatóban egy pár tapsol. Vágás után a vasútállomáson a katonákat tapssal üdvözlő tömeget látjuk, a régi kiáltás hangzik el: „Fröcsköljön a vérük!” A szekvencia a vonatot ábrázoló, a kezdő képpel azonos beállítással zárul (3. beállítás).

Leírásom szerint itt a keresztbevágás a legnyilvánvalóbb eszköz, noha a fabula terének absztrakciójához más tényezők is hozzájárulnak. A helyszíneken a szereplőket soha nem a kiinduló beállítás határozza meg, tehát még a mulató vagy az állomás totáljai sem „helyezik el” egyértelműen a szereplőket. Louise-t és a kereskedőket soha nem látjuk a vásárlókhoz viszonyítva, a munkásokat pedig soha nem mutatják egyetlen helyszínen sem. A szereplőket a legtöbb díszleten belül a Kulesov-effektus egyik tényezője kapcsolja össze: a nézésirány szerinti illesztés. A pillantások alapján feltételezzük, hogy a nők (3. beállítás) a vonatnak tapsolnak (4. beállítás), a pár ujjongásának tárgya (18. beállítás) a megkoronázott Franciaország (19. beállítás), és Louise a vásárlókhoz intézi szónoklatát. A jelzést az alakok szemből való ábrázolása segíti, talán egy kicsit öntudatosabban is, mint a legtöbb szovjet filmben. A szereplők teste és a feje szinte teljesen felénk fordul; éppen csak tekintetük nem irányul a kamerába. Következésképpen amikor Madame Franciaországot frontálisan látjuk, aztán pedig a pár képét szintén szemből, közöttük és a nézők között futó nézésirány szerinti vonalat fogunk alkotni. Mivel azonban a helyszínek terét csak a nézésirányok és az alakok elhelyezése határozza meg, a keresztbevágás segítségével lehetővé válik e jelzések kiaknázása és az *előadás absztrakt terének* megteremtése. A 11. beállításban már megjelenik, a szekvencia végén pedig teljesen világosan létrejön ez a hatás. A narráció az áruházi kereskedőktől a mulatóvendégekhez vág, akik egy kicsit

11.33.
11.34.



balra néznek, s nevetve hajladoznak, mintha a teljesen máshol játszó vásárlást néznék. A mulatóban tapsoló párt követően vágás után az állomáson ujjongó asszony képét látjuk, és ezzel a narráció az azonosság metaforikus jelét hozza létre – mintha a

pár a vonatot üdvözölné, mintha az asszonyok az előadókat biztatnák (1.33.–11.34.).

Ebben a tekintetben a FEKSZ bevett példát követ. A *polgárháború Franciaországban* a Második Birodalom burzsoáziáját úgy ábrázolja, mintha előadáson venne részt.

Marx a csőcselék atrocitásait balkonról figyelő finom úrihölgyekről ír. Egy angol tudósítót idéz, aki szerint a burzsoázia a mulató megszállottja, még ha kinn ágyúk dörögnek is. Kozincev pedig maró gúnnyal írt részletet idézett, a FEKSZ-es nézőpont forrását:

*Thiers úr Párizsa nem a „vile multiude” valódi Párizsa volt, hanem egy kísérteties Párizs, a franc-fileurök Párizsa, a boulevard-okon lebzselő férfiak és nők Párizsa – a gazdag, a tőkés, az aranyozott, a henyélő Párizs, amely most lakájaival, szélhámosaival, irodalmi bohémjeivel és kokottjaival együtt elárasztotta Versailles-t, Saint-Denis-t, Rueilt és Saint-Germain-t; amelynek a polgárháború csupán kellemes szórakozást jelentett, amely a harcot távcsövön keresztül figyelte, az ágyúlövéseket számolta és megesküdt a saját maga és szajhái becsületére, hogy ez a színjáték összehasonlíthatatlanul jobban van megrendezve, mint a Porte Saint-Martin színház előadásai. Akik elestek, tényleg meghaltak; a sebesültek jankiáltása valóságos jankiáltás volt; és emellett még ízig-vérig történelmi is volt az egész!*²¹

Ha a lehetetlen tereket „nézésirányok szerint” alkotjuk meg, az *Új Babilon* nyitó szekvenciája pontosan olyannak írja le a burzsoáziát, amilyennek Marx: gondtalan nézőseregnek.

A film második szegmentuma, miközben bizonyos dolgokat felerősít, megszilárdítja a belső normát. A helyszín majdnem végig a mulató marad. A nézőnek most a hely konkrétabb érzetét kell megalkotnia a montázssal összerakott töredékekből: férfiak és nők koccintanak a „vidám Párizsra”, táncosok járnak le s fel a színpadon, látjuk az énekesek fellépését, a főnök asztalát, a különböző helyeken ülő párokat, a színpad mögött egyezséget kötő főnököt és a rendőrfelügyelőt. Így amikor az énekesnő a „Mindannyiunknak szüksége van szerelemre” kezdetű dalt énekl, s a narráció vágás után párok sorát mutatja – vén kéjencet fiatal lánnyal, fiatal férfit és öreg nőt, mohón faló lányt, aki fölé érzelmesen suttogó férfi hajol (11.35.) –, meg kell értenünk a szerelem és pénz összefüggéséhez fűzött kommentárokat, hiszen

11.35.
11.36.



11.37.



azok e meglehetősen stabil narratív tér leírásából származnak. Louise jelenléte segít a jelenet elhelyezésében: ő és a főnöke beállításai közel állnak a hagyományos totálhoz és a vállmagasság fölötti ellenbeállításához (11.36.–11.37.). A nyitó képsor meglehetősen konceptuális terével szemben ezeknek az elemeknek a

viszonylagos folyamatossága válik szembeszökővé. De a narráció – az első epizódban alárendelt szerepet játszott eszközök kiaknázásával – még apróbb részletekre bontja a teret.

Elször is új hangsúlyt kap az előtér és a háttér éles eltérése. Mindegy, melyik szereplőt látjuk, nő vagy férfi van az előtérben, a mulató nagy része bizonytalan sítot képez. (Soha nincs semmi a kamera és az alak között.) Olyannyira abszolút a törés a cselekmény síkja és a hátsó tér között, hogy sejtésünk sem lehet róla, hol ülnek vagy állnak a párok. (E tekintetben az egységesen elhomályosított hátterek funkcionálisan megegyeznek a többi szovjet film semleges egével vagy a hófehér falakkal Dreyer *Szent Johannájában*.) A narráció arra törekszik, hogy minden cselekmény előttünk játszódjék. Így tehát amikor az újságíró értesül a francia vereségről (11.38.), felkel az asztaltól, s hogy szembeállhasson a háttérben lévő tömeggel, a kamera felé fordul (11.39.). Vágás után azonban ismét szemből látjuk, ugyanolyan nagy térséggel a háta mögött, mint az előző beállításban (11.40.). A kiinduló beállítás hiányában a mulató meghatározhatatlanul nagy, képlékeny marad, bármit lássunk is, mindig a végtelenségbe nyúlik – és mégis, a mélységjelzések hiánya a mulatót a szereplők mögött ugyanolyan homogénnek mutatja, mint amilyen a napsugaras háttérdíszlet a koronás Franciaországgal az előtérben.

A mulató szekvenciája még a testek és az arcok frontalitásán

11.38.
11.39.



11.40.
11.41.



is túllép azzal, hogy a szereplők többé-kevésbé közvetlenül a kamerába néznek. A legelső beállítás (11.41.) már felhívja a figyelmet erre a szinte minden alkalommal feltűnő eszközre, amikor egy vendég Párizsra emeli a poharát (11.42.). A szekvencia a viszonylag homogén háttérrel öntudatos szemkontaktussal kombi-

nálja, s ezzel a mulatót igen „nyitott” helyszínné teszi. Ez akkor a legnyilvánvalóbb, amikor Louise a tomboló táncosokat nézi:

133. Nők kánkánt járnak a kamera felé fordulva.

134. Cilinderes férfiak táncolnak a kamera felé fordulva.

135. Louise megfordul és hátranéz.

11.42.



136. Mint a 133.: Nők táncolnak a kamera felé fordulva.
137. Louise megfordul és jobbra néz.
138. Nők és férfiak kánkánt táncolnak átlósan balra.
139. Öreg férfi és néhány nő táncolnak átlósan balra.
140. Félközeli: Louise megfordul és balra néz.
141. Félközeli: Az egyik vacsoravendég poharát a kamera felé emeli.
142. „A jóltáplált Párizsra!”
143. Kistotál: Öreg férfi öleli át egy nő vállát, miközben a nő eszik.
144. Kistotál: Öreg férfi emeli fel a poharát.
145. „A gondtalan Párizsra!”
146. Férfi táncol üveggel a karjában.
147. Kistotál: Louise, miközben még mindig balra néz, visszahúzódik.
148. Mint a 134.: Férfiak táncolnak a kamera felé fordulva.
149. Mint a 133.: Nők táncolnak a kamera felé fordulva.

A nézőpont klasszikus elveivel ebben a részben nem lehet igazolni a kamera felé irányuló mozgásokat. Louise nem nézheti a háta mögött azt (136. beállítás), amit maga előtt és tőle balra fog látni a 149. beállításban. Ahelyett, hogy ezt nyílt narrációs kommentárral félbeszakított szubjektív tapasztalatának tekintenénk (pl. a „Jóltáplált Párizs”-tól a férfi kéjvágyó étvágyáig a 143. beállításban), a legjobb, ha azt feltételezzük, hogy Louise egy-

11.43.



szerűen egy képlékeny körkörös tér legmegfelelőbb központja. Nézésirányai nem az egyes elemek pontos helyét jelzik, inkább az örvénylő tánc élénkségét fokozzák: a tivornya „körülötte” zajlik.

Amint a második szekvencia kibontakozik, a teret tovább tagolja a keresztbeugrás visszatérése. Az újságíró bejelentését Franciaország vereségéről félbe-félbeszakítják a vonatonál gyülekező tömeget ábrázoló beállítások (ezzel összekötik a két helyszínt) és a menetelő porosz lovasok képei. A narráció így több cselekményszál szétválasztására készítet: a mosolygó táncosokat a megrettent burzsoá vendégek mellé helyezzük, az ironikus refrén – „Párizsra!” – többé már nem pohárköszöntő, hanem csatakiáltás. Miután a narráció a mulatót a burzsujok álom-Párizsaként, Marx fantom-Babilonjaként kezelte („a tömegek nyomorúsága mellett létezett a szégyentelenül fényűző, hamis és értéktelen luxusvilág”), a konstruált teret szélesebb politikai kontextusra nyitja meg: egy társadalmi osztály táncol a szakadék szélén. A mulató kiürül, a kiinduló beállítás túl késői ahhoz, hogy egy magányos részegen kívül valamit is megmutasson (11.43. kép). Vágás után a győzelmi Párizst látjuk, amint szomorúan csüng a díszleten, s közben a függöny legördül (11.44.). Mivel a színpadon már más zajlik, kétségbe kell vonnunk a kép egyértelmű helyét a történet „valóságában”. Mindez az első tekercs időben és térbelileg absztrakt visszatéréseként, valamint öntudatos narrációs félreszólásként szerepel.

11.44.
11.45.

(Vége a komédiának.) Az eszköz – a film korábbi képét anélkül illeszti be valahová, hogy bármely szereplő visszaemlékezése indokolná – a későbbiekben nagy hangsúlyt kap.

„Párizs ostrom alatt.” A film harmadik szekvenciája nyilvánvalóan a szovjet montázsnormákat alkalmazza. A fabula cselekménye az ostrom alatti élet ábrázolásából és a Nemzeti Gárda tagjaként Louise-zal és családjával találkozó földműves Jean hosszas jelenetéből áll. A narráció következetesen nyílt, számos, a külső normák szerint hagyományos folyamatot alkalmaz. A keresztbevágás egymás mellé állítja a harcmezőt, az utcai életet, egy mosónő és lánya szenvedését, valamint az újságíró és Louise családjának a találkozását. A narráció ironiával idézi az előző jelenetből származó frázisokat: „Vidám Párizs” – ruhát mosó nő; „Gondtalan Párizs” – ágyban fekvő beteg lány. A narráció ismét felhasználja a csatamező párhuzamosan vágott képét is, némileg minden alkalommal módosítva a kompozíciót (pl. 11.45.). Az elbeszélés saját kommentárját a szereplők beszédén keresztül közvetíti. Amikor bejelentik a franciák vereségét, a figyelmeztetések először az újságírótól származnak. Aztán a következő dialógusfeliratok összekötik a különböző helyeken lévő szereplőket, így feltételeznünk kell, hogy a narráció kollektív reakciót jelenít meg. A proletárélet tere azonban általában egységesebb, mint a burzsoáziáé a korábbi jelenetekben. Most az elbeszélismód és a film szerinti legvalószínűbb elvárásokkal ellentétben kistotált helyeknek el a totál terén belül (11.46.–11.47.). Később, amikor Jean szenvedve elfogadja a munkások bajtársiasságát, a képeket koherens 180°-os vonal mentén, homogén nézésirányok szerinti illesztéssel kialakított térben látjuk (11.48.–11.49) – bár, akárcsak Kulesovnál, itt sincs kiinduló beállítás.

A 4. szegmentum, „Március 18.”, az 1. szegmentum hagyományosabb teréhez és idejéhez való visszatérést kezdeményezi. A hegyoldalon egy proletárnő szembeszáll a hadsereggel, és megpróbálja a Montmartre tüzéségét Párizsban tartani. Közben a mulatóban a főnök és a rendőrfelügyelő az új operettet próbáló énekesnőt figyeli. A narráció, miközben a retorikai hasonlatok és eltérések észrevételére készlet bennünket, a párhuzamos helyzetekben létrejövő összes kettős jelentés kiaknázására is képes. A szűzsében percről percre kialakuló bizonytalanságok abból a felismerésből fakadnak, hogy bármely információ megerősítheti vagy megkérdőjelezheti az előzőleg történeteket, avagy eltérő retorikai értelembe használható. Például a próba három beállítása után az „Elő-



készületek” felirat visszautal a show-ra, s egyúttal előremutat a következő képre, a hadseregnek az ágyúörök ellen intézett támadására. A politikai szféra kiaknázását újra az előadáshoz hasonlítják, s burzsoá manipulációkkal társítják. Miközben az énekesnő azt dalolja, „Mindannyiunknak szüksége van szeretetre”, az ágyút

11.46.
11.47.



11.48.
11.49.



vigyázó őrszem holtan esik össze. Az előadás motívuma akkor éri el a tetőpontját, amikor a munkások seregének sikerül megszereznie az ágyúkat, a főnök pedig felkiált: az előadást tönkretették.

A szekvencia az elsőként megpillantott „hamis látványt” is meghosszabbítja, amikor a kávéház vendégei látszólag a vonaton

útra kelő csapatnak tapsolnak. A két különböző tér között felfüggesztett párbeszéd jön létre. Amikor a tiszt azt mondja: „Még lovak kellene, aztán készen vagyunk”, a narráció vágás után a tapsoló főnököt és rendőrfelügyelőt mutatja, mint akik őt üdvözlölik. Nem sokkal ezután Louise anyja megkérdezi a tisztet: „Maga

11.50.
11.51.

kit szolgál?” A férfi gyorsan megfordul – narráció vágás után újra a főnököt és a politikust mutatja. Amikor az idős katona hirtelen eldobja fegyverét és csatlakozik a munkások seregéhez, vágás után újra a főnököt látjuk, amint dühösen felugrik a székből. Később az újságíró jobbra néz, és azt kiáltja: „Hotel de

Ville!” (11.50.), mire a rendőrfelügyelő hangosan válaszol (tökéletes, bár lehetetlen nézésirány szerinti illesztéssel): „Versailles-ba! Újra kell kezdenünk!” (11.51.). Denotatív szinten eszerint a próbák folytatása miatt vissza kell vonulniuk Versailles-ba, de a narráció azt sugallja, hogy ez a burzsoázia Párizsból való emigrációját jelzi. Mindent együttvéve készen kell állnunk a fizikai lehetetlenségek – úgymint az ok/okozatra épített játék az egymástól független helyszínek között – befogadására a felerősített narrációs kommentár kedvéért.

A művészfilmben időnként teret hódít a nézővel többértelmű játékot űző nyílt narráció. A szovjet történelmi materialista filmben a montázs átjárhatóságának és széttöredezettségének köszönhetően a narráció többnyire állandóan nyílt; konnotatív szinten azonban elvétele többértelműséget teremt. A szovjet filmek a narrációs taktikáikat általában csupán jól meghatározott keretek között variálják és kombinálják újra a film különböző részeiben. Jó példa erre az *Új Babilon*. Az első szekvencia – mint láthattuk –, annak érdekében, hogy egy elvont, konceptuális tér lehetőségét hozza létre, keresztbevágással él, míg a második szekvencia az előtérbe állítást és a háttér/előtér interakcióját használja a mulató „nyitott” terének megteremtéséhez. A harmadik szekvencia a munkásokhoz és a Kommün híveinek jövőjéhez társuló, ismerősebb és kevésbé ellentmondó teret alakít ki. Azt is láttuk, hogy a negyedik szekvencia bármely addigi epizódnál a tekintetben még tovább megy, hogy a szereplők interakcióit lehetetlenül nagy távolságokba helyezi. Mivel minden narrációs fogás szerepelt az első jelenetben, nem mondhatjuk, hogy később ezek előtérbe állítása riasztaná vagy összezavarná a nézőt (mint ahogyan Diego és Nadine zavaros beszélgetését *A háborúnak végében* mint a film normájától való eltérést előtérbe állítják). A film második fele ugyanígy használja fel és vegyíti újra össze a már ismert eszközöket.

A Párizs elfoglalását ábrázoló ötödik szegmentum szerkezetileg és lényegileg hasonló az első epizóddhoz. Hét eltérő helyszínt vágnak keresztbe: Párizs környékét, a munkások terét, a Kommün-tagok fogadósobáját, egy versailles-i bárt, a sereg táborát a domboldalon, a mulatót és az áruházat. A szovjet történelmi materialista film jellemző narrációs hangneme itt már kezdettől fogva jelen van. A „Párizs évszázadokat élt meg” felirat után turistalátványokat látunk a városról, amelyek a Notre Dame vízköpiinek közelijeivel végződnek. Hirtelen újabb magyarázó felirat semmisíti meg az előzőt: „Párizs nincs többé!” Közben egy

11.52.
11.53.



szuperközeli képen ütésre lendülő kalapácsot látni. A Vendôme-oszlop ledől. A mosónőket és a vargát ábrázoló beállítássorozat után (hasonlóan az első szegmentumhoz) rájövünk, hogy a kalapács, amely „ledöntötte” az oszlopot, a vargáé (Louise apjáé). A narráció retorikája megmutatta a bulvárok és emlékművek Párizsát, amelyet

átformál a proletariátus hatalomátvétele. A munkások büszkén emelik föl a fejüket: „Miért dolgozunk ilyen vidáman? ... Magunknak dolgozunk, nem a főnökünknek! A Kommün így határozott!” Az első szegmentumhoz hasonlóan a szereplők kamerára irányuló megnyilvánulásait szemből látjuk. Végül, gyors keresztvágással, a proletárok munkája a Kommünben folyó viták mellé kerül – a narráció ezzel a Kommünt teszi a küzdelem hivatalos vezetőjévé. A szekvenciának ez a része a keresztbevágott képek elején szereplő vízköpők további beállításával végződik.

A jelenet Versailles-ban folytatódik, ahol a főnök, a rendőrfelügyelő és az énekesnő a bárban francia katonákhoz csatlakozik. A főnök és a rendőrfelügyelő hazafias pátoosszal beszél az emberekhez, míg az énekesnő odamegy a búslakodó Jeanhoz, amivel Louise emlékét idézi fel a férfiban. Most a narráció, mielőtt vágással visszatérne a szónoklatokról készített gyors montázshoz, a főnököt és a rendőrfelügyelőt a vízköpőkkel állítja egymás mellé. Az újságíró békés szónoklatával szemben a rendőrfelügyelő és a főnök felkorbácsolja a katonák indulatait. A burzsoázia tehát újra előadasként jeleníti meg a háborús hisztériát. Az énekes vezetésével a férfiak a „Marseillaise”-be kezdenek, miközben a zenekar tombolása lassan eléri az álmodozó Jean tudatát. A főnök képe mellé a zenekar dobosát és a férfit a mulatóban korábban bemutató dobpergés refrénjét vágják váltakozva. A narráció most két eszközhöz nyúl vissza: a térbelivé formált, mozaikos formához és a különböző helyszínek között zajló „dialógushoz”. A képsor folytatásában a korábbi epizódok anyagát használják fel, ennek következtében a film első része egyfajta képes tárházzá válik. A narráció keresztbevágással mutatja a trombitákat és a Győzedelmes Franciaország színpadi tablóját (első és második jelenet); váltakozva mutatja a bárban az énekesnőt és a csipkéért harcoló burzsoá nőt az áruházban; majd e mellé állítja a második jelenetben látható kánkánt járó lábak csapkodását. Így a sovinszta jelenetet határozottan a korábbiakkal egy kategóriába sorolhatjuk. Az énekesnő ekkor megcsókolja a bajonettet és bosszúért kiált (11.52.). A tiszt a domboldalon mintha hallaná hívását (11.53.), hirtelen elfordul a kamerától és a seregének a „Párizsba!” parancsot adja (11.54.), visszhangozva a poroszok kiáltását a második jelenetben. A narráció három beállításban mutatja meg a célpontot (a női munkásokat), majd a tüzelő ágyúk, a harsogó trombiták, a pergő dobok és a főnök arckifejezésének gyors montázsával zárja le a szekvenciát.

11.54.
11.55.



11.56.
11.57.



A hatodik, központi epizód a forrpontra juttatja az egész filmen átvonuló előadás motívumát. A kommunárok, miután rádöbbennek, hogy minden elveszett, az utcára tódnak. A párizsi csatát a belsőleg kanonizált eszközök újrendezésével mutatják be – keresztbevágással és a „lehetetlen” nézésirány szerinti illesz-

téssel. Az eredmény először csak újabb narrációs analógiának tűnik. Louise az egész Új Babilont tűvé teszi a barikádon használható anyagokért.

798. Totál: Louise anyagokat keres (11.55.).

799. Félközei: A próbababát kiemelik a boltból (11.56.).

11.58.
11.59.



800. Louise felkap egy csipkét és elkezd legombolyítani (11.57.).

801. *Plan américain*, alsó kameraállás: Csipkébe öltözött, napernyőt forgató fiatal nő balra néz (11.58.).

802. „Versailles dombján bámultak a burzsoák.”

11.60.



803. Félközei: A főnök balra, lefelé néz, kezében napernyő (11.59.).

804. Félközei: Az énekes ülve látcsővel figyel valamit (11.60.). A 798.–801. beállítások a fehérbe öltözött próbababa és a csipkés burzsuj nő (801.) összekapcsolásával a kettő megfeleltetésére épülnek. A képközi felirat és a következő beállítások azonban azt hangsúlyozzák, hogy a burzsujok szó szerint bámulják – ha nem is a boltot fosztogató Louise-t, de legalábbis a Kommün tevékenységét. (Ismét utalás Marxra, aki a burzsoáziát úgy írta le, mint amely „a polgárháborút csak kellemes kikapcsolódásnak tekinti, s a közben folyó harcot távcsövön át szemléli...”.) Nem kis közönségnek szólnak már az előadások: a polgárháború válik végül kabarévá, amelyet bizonyos távolságból lehet élvezni. Ennek megfelelően a narráció a filmben nagyszabású, egyszerre konkrét (közei helyszínek) és elvont (a burzsoázia, legalábbis empirikusan, nem láthatja mindazt, ami élénk táru) fogalmi teret hoz létre.

A harc előadás és párbeszéd. A burzsoázia a szakadékon át bosszúért kiált, a katonák pedig engedelmessé válnak, megtámadják a barikádokat. Az első két rész motívumai paródiaszerűen térnek vissza: a sebkötözésre használt csipkét Louise úgy gombolyítja le, mintha csak el akarná adni, mielőtt fegyvert ragadna (11.61); a lövöldözés közti szünetben zongorista szórakoztatja a kommunárokat. Miközben a Kommün elbukik, megrendezi saját előadá-

11.61.
11.62.



11.63.
11.64.



sát: a zongorista játszik, a nők énekelnek. Egy öreg féfi azt kiabálja: „Párizst akarjátok?... A régi Párizst?... A főnökeiteknek?” Vágás után a főnököt látjuk felemelkedni, mintha hallaná a halálkó kommunár kiáltását. A sánc lerohanása után Jean kerül a képbe, a képsor zárásaként látjuk az előtérben; lassan megfordul,

a kamerába néz (11.62.), hogy „lássa” és „hallja” a főnököt és barátait, amint megtapsolják az előadását (11.63.).

Az utolsó két szegmentum a film narrációs normáit szerényebben, hagyományosabb módon alkalmazza, valószínűleg azért, mert ezekkel a jelenetekkel szeretnék a legtöbb együttérzést ki-

11.65.



váltani és a legkisebb konceptuális „távolságot” kialakítani. Az elítélt kommünárok egy kávéház előtt haladnak el, amikor a főnök észreveszi Louise-t és ütni kezdi. A jelenet előrevetíti azt a zavargást, amelyben a burzsujok megtámadják a foglyokat. Korábbi narrációs műveletek visszhangjait is megtaláljuk itt: az ironikus feliratot („Párizst béke és rend uralja”), az „Éljen a Kommün!” falfirkák közbeiktatott képeit, ugyanazon a helyszínen készült képek egymásba vágását és a szemből való ábrázolást az előtér/háttér stilizációjával (még a vérengzés alatt is, ld. a 11.64. képet). Egészében véve azonban ez a film legkonkrétabban ábrázolt tere, amelyet egy kiinduló beállítást (11.65.) és a reális nézésirány szerinti illesztés határoz meg (11.66.). A földrajzi pontosság megfelelő, mivel ez az első olyan alkalom, amikor a narráció megmutatta, hogy a burzsoák és a munkások valóban egy helyen vannak.

Az utolsó szegmentum, „Az ítélet” ismét eltér közvetlen elődjétől: a behatárolt díszleten belül – úgy, ahogyan a második szekvencia tette a mulatóval – képlékeny és „nyitott” teret hoz létre. Miközben a Père-Lachaise temetőben a kommünárokat kihallgatják és a zuhogó esőben kivégzik, a narráció visszatér a szinte teljes frontalitáshoz és az előtér/háttér síkszerűsítéséhez (11.67.), míg a tér részeit a Kulesov-féle nézésirány szerinti illesztéssel köti össze. Louise nem hajlandó elárulni a Kommünt. A halálos ítélet kihirdetése után fájdalmasan felkiált, de aztán nevetve visz-

11.66.

11.67.



szafordul, hátranéz. „Vissza fogunk térni, Jean!” A csoport kivégzése közben valaki felkiált: „Éljen a Kommün!” A film három rövid beállítással végződik, mindegyikben a kiáltás egy szavát látjuk a falra firkálva. A narráció a szereplők hangját és a narrációs kommentárt egyszerű retorikával egyesítette.

Az *Új Babilon* az elbeszélismódra jellemző nézői tevékenységre készítet: a különböző szintű absztrakció térbeli képződményeinek felismerésére, az egymás mellé állított elemek összevetésére és szétválasztására, a hirtelen megszakításokból álló képszövet elfogadására és – a perceptuális és didaktikus élnétség kedvéért – a kognitív nem megfelelések megértésére (a szereplők olyan dolgokat néznek, amelyeket nem láthatnak). A film szűzsége és stílusa következetesen nyílt narrációt teremt, amely megismerhető egész, igen közlékeny, öntudatos, a nézőhöz intézett kiszólásaiban és nem többértelmű az attitűdjeit és a konklúzióit illetően. Ugyanakkor az *Új Babilon* elbeszélismódjához képest újításokat is tartalmaz: nemcsak az új téma bevezetését (a Párizsi Kommün) és motívumait (a látványosság-központú burzsoá élet), hanem a narrációs konvenciók különféle kiaknázását is. Különösen a film sajátos konvenciója – az absztrakt, empirikusan nem létező tér – formálódik meg egyedülálló módon a retorikai célok érdekében.

Egy kérdező filmművészet felé

Egész könyvet megtölthetne a szovjet kultúra és politika történelmi materialista elbeszélismódjának elemzése, a fejlődését alakító aspektusok feltárása. Meg kellene vizsgálnunk az agitprop művészet szerepéről folytatott viták két évtizedét; a festészet, irodalom, szobrászat, színház és építészet terén végzett számtalan kísérletet; a tízes és a korai húszas évek amerikai filmjeinek újravágásából és tanulmányozásából származó tapasztalatokat; az irodalomelméleti előrelépéseket, például a formalizmust (Kozincev azt állította, hogy a kritikus Jurij Tinyanov jelentős mértékben hatott a FEKSZ-re az *Új Babilon* idején)²²; végül az 1920-as évek európai, főleg francia kísérleti filmezésének beszivárgását. Figyelembe kellene vennünk Lev Kulesov írásainak és tanításának meghatározó szerepét, legfőképpen a hollywoodi découpage elveinek „szovjetesítésével” összefüggésben. Vizsgálódásunk tárgyát ki kellene terjeszteni a történelmi materialista elbeszélismód bizonyos aspektusait (természetesen főleg a montázst) felhasználó más műfajú filmekre is (komédiákra, kalandfilmekre, irodalmi adaptációkra). Külön fejezetet lehetne szentelni az elbeszélismód prototípusainak és modelljeinek. (A *Pravda* a *Sztrájkot* nevezte „filmművészetgyártásunk első forradalmi alkotásának”).²³ Hangsúlyoznunk kellene azt is, mennyire különböznek egymástól ezek

a filmek alkotójuk szerint: mindegyik egyedülálló a maga nemében. Végül pedig az is átfogó kutatást érdemelne, hogy sok film – bár ideológiai egyértelműsége törekedett – bizonyos mértékben vita tárgyává vált; a filmek szerkesztésére vonatkozó didaktikus sémák soha nem voltak olyan rendezettek vagy behatárolatlanok, mint amilyenek az áttekintések többnyire mutatják őket.

Most csak azt szeretném érzékeltetni, hogy a történelmi materialista elbeszélismód 1925 és 1933 között a Szovjetunióán kívül is igen nagy jelentőségre tett szert. A szovjet filmesek állandóan befolyásolták a filmtörténetet – nemcsak azzal, hogy nagy hatású filmeket készítettek, hanem a történetelbeszélés olyan megközelítésével, amely a klasszikus narráció mellett – igaz, egy kisebbség számára – jelentékeny alternatíva maradt.

A hollywoodi gyors vágás és a jelenet analitikus megközelítésmódja a szovjet filmeseket a montázs kiaknázására készítette, hamarosan azonban a hollywoodi filmkészítés merített a szovjet elbeszélismód stilisztikai forrásaiból. Az amerikai filmek már korábban átvették a német filmművészetből az egymásra vetített képeket és a prizmával elért optikai hatásokat különleges, átmeneti szekvenciák alkalmazása érdekében, és a montázs is ezeken az eszközökön keresztül épült be eljárásaik közé. Az ahhoz hasonló megrendítő látványt, mint a földrengés a *San Francisco* című filmben (1936), szovjet montázstechnikával lehetett ábrázolni. Még gyakrabban fordult elő, hogy az idő múlását olyan szimbolikus képek gyors sorozatával érzékeltették, amelyek áttűnésekből, elsötétülésekből vagy egymásra vetített képekből álltak. Sok példát láthattunk erre a *Mondd el dalban!* című filmben (1929). (Az a mód, ahogyan Hollywood a ferde és alsó kameraállásokat, a gyors ritmust használja, világosan mutatja az olyan filmek hatását, mint a *Szent Pétervár végnapjai*). Az 1930-as évek közepére a „montázs” kifejezés már bekerült a hollywoodi zsargonba, de a szovjet koncepció ereje és mélyebb értelmezése elveszett. A beállítások soha nem voltak annyira rövidek, a vágás perceptuális hatását gyengítették az állandó áttűnések – az egész műveletre csak az átmenet szerepe hárult, s ezzel elszigetelt, közhelyeszerű gesztussá formálódott át.²⁴

Ahogy a hollywoodi filmművészet a montázsból kivonta a meggyőzésre irányuló és perceptuális hatásokat, a szovjet szocialista realizmus 1933 után elhanyagolta a technikai alapokat. A történelmi materialista filmek az utalások, a példaszzerű hősök és a fejlődési minta használatával általában véve előkészítették a

talajt a szocialista realizmus számára. Elveszett azonban a történelmi materialista stílus állandó narrációs jelenléte és nyílt retorikája. A fabulaszerkezet szintjén a szocialista realizmus jelentősen különbözik a klasszikus hollywoodi filmtől, de a narrációs elveik és műveleteik között nincs számottevő különbség. Erre a *Csapajev* (1934) a hagyományos példa, de az olyan technikailag tökéletesebb munka, mint Vera Sztrojeva *Győztesek nemzedéke* (1936) című műve ugyanilyen világosan mutatja, hogyan hárítják a narráció retorikai impulzusait teljes mértékben a szereplőkre (itt a cári idők egy csapat forradalmár diákjára), és hogyan kerül a klasszikus technika a stílus középpontjába. (Csak egyetlen jelenet idézi halványan a korábbi munkák öntudatosságát: a beosztottjaihoz beszélő rendőrfőnököt úgy ábrázolják, mintha a nézőkhöz szólna.) Tipikus egyéni történetek maradnak csupán, amelyben mindenki adott emberi jellemvonással rendelkezik, és mindenki Oroszország forradalom előtti helyzetének valamilyen aspektusát példázza.

A történelmi materialista narráció a Szovjetunió kívül a politikai filmkészítést befolyásolta. Charles Deukeleire *A fehér láng* (1930) című műve nagyrészt Pudovkinnak (és Vertovnak) köszönhető. A Flamand Néppárt demonstrációiról készült dokumentumfelvételeket fehér háttérű képkivágatba illeszti és gyors montázssal vágja össze. A szovjet hatás leghíresebb példája természetesen a *Kuhle Wampe* (1932), amely lenyűgöző módon kever többféle konvenciót: a radikálisabb némafilmekét és a szocialista realizmus akkor formálódó irányzatát. A német baloldal 1929 és 1933 között szoros kapcsolatban állt a Szovjetunióval; Brecht elment Moszkvába a *Kuhle Wampe* világpremierére. Sok tekintetben a film „klasszikusnak” mondható, de első része, az „Egy munkanélkülivel kevesebb” a szovjet eszközök figyelemre méltó szintézisének tekinthető. A fiatal Bonicke-fiú nem talál munkát, hazamegy ebédelni. Az anyja kérdőre vonja: „Ha egyáltalán meg sem próbálsz, biztosan nem sikerül.” Vágás után utcán kerékpározó, munkát kereső embereket látunk. Később, miután a fiú öngyilkos lett és a szomszédok köréje gyűlnek, az egyik nő a következőt mondja a kamerába: „Egy munkanélkülivel kevesebb.” A fejezet végén pedig idős nő jegyzi meg: „A legszebb évei még előtte voltak.” Vágás után a „Legszebb évek”-nek nevezett következő részt látjuk, amely a család kilakoltatását ábrázolja. Az intellektuális montázs, a közvetlenül kamerának címzett kiszólás, a szereplők párbeszéde és a nyílt narrációs beavatkozás

ironikus közjátéka mind azt demonstrálják, hogy Brecht és Slatan Dudow megtanulta a szovjet történelmi materialista narráció leckéit.

Legalább ennyire hatott az elbeszélésmód a Jean Renoir irányításával készült és a Francia Kommunista Párt által forgalmazott *Miénk az élet* című filmre (1936). A *Kuhle Wampe*hoz és *A fehér láng*hoz hasonlóan ez is híradórészletek és megrendezett jelenetek keveréke, de a közvetlenül a nézőhöz címzett feliratok, a képpel aszinkron hang, az absztrakt és figuratív kompozíció a szovjetek közvetlen hatását mutatja. Gazdag semmittevők munkássapkás papírfigurákra lövöldöznek – vágás után francia fasisztákat látunk a tüzelőállásokon. Amikor Hitler szónokol, kutyaugatást hallunk; Mussolini körülnéz és Etiópia bombázását „látja”. A film három epizódjának egyike felvázolja az ösztönösségből tudatosságra való ismerős átmenetet: a központi PCF-csoport támogatását élvezve a kizsákmányolt gyári munkások szembe szállnak főnökükkel és engedményekre kényszerítik. A film pártvezérek beszédeinek sorozatával zárul, amely hozzánk és egy fikatív közönséghez egyaránt szól, s amelyet lehetetlen módon a már látott epizódok szereplőiből állítottak össze. A film végén különféle munkáscsoportok menetelnek felénk énekelve, míg a film elejéről származó „refrénbeállítások” Kulesov-féle teret hoznak létre: nem kevesebbet, mint egész Franciaország tájképét.

Elméleti szinten a szovjet történelmi materialista filmek erősen vonzották az európai értelmiségnek a tágabb értelemben vett montázs iránt érdeklődő részét. A Johannes R. Becher *Levisitéhez* (1926) vagy Alexander Döblin *Berlin, Alexanderplatz*ához (1930) hasonló regények, Piscator *Csak azért is* (1925) és Brecht *Mahagonny városának tiündöklése és bukása* (1930) című művéhez hasonló darabok mind a montázs, mind a modernista és társadalomkritikus eljárás mellett szóltak.²⁵ Ernst Bloch 1935-ben a montázst már olyan formai eszközként kezelte, amely a kicsinyes burzsoá átlagosság támadására szolgál.²⁶ Ahogy az ma már közzismert, Lukács György tartózkodott a montázs efféle felmagasztalásától, kritizálta technikáját, a szubjektivisták önkifejezés elvének nevezte, és olyan holista művészet művelését kívánta, amely a valódi lényeg kifejezésére, „a közvetlenség, az élet adott megjelenési formáinak” ábrázolására törekszik.²⁷ Lukács azzal vádolta az effajta naturalisztikus leíró technikát, hogy töredékes a nézőpontja, és ezáltal a valóságot atomi részecskékre, elszigetelt epizódokra forgácsolja.²⁸ Ebből a szémszögből a montázs a naturalishti-

kus leírás betetőzése: összegyűjti a tények és ítéletek törmelékeit és megmutatja különbözőségüket. Lukács elutasítja a *monteur*-művész által kinyilvánított nyílt elbeszélői jelenlétet: „Az életnek az a szelete, amelyet a művész megformál és ábrázol, és amelyet az olvasó újra tapasztal, fel kell hogy tárja a felszín és a lényeg közötti kapcsolatot bármiféle külső kommentár nélkül.”²⁹ Lukács a klasszikus realizmushoz való visszatérés mellett szólal fel, amelyben a mindentudó narrátor állapítja meg az esemény pontos arányait és minden aspektust egy nagyobb egészbe integrál.

A montázs kérdését illetően természetesen Brecht áll a legvilágosabban Lukáccsal szemben. A *Berlin, Alexanderplatz* „epikájának” Döblin által megfogalmazott definícióját idézi: „ellentétben a drámaival, az epikus művet mintegy szét lehet vágni ollóval darabokra, s az egyes darabok mégis életképesek maradnak.”³⁰ A *Kuhle Wampe* – fejtegette – „szinte teljesen önálló kis részek montázsát” képezi.³¹ Brecht, mintha Lukácsnak válaszolt volna, 1936-ban azt írta, hogy a didaktikus elemeket a színdarabba a montázs segítségével kell bevezetni. „Így nem organikusán fognak kapcsolódni az egészhez, hanem azzal éppen szembeállnak; megtörik az előadás és a cselekmény folyamatát; hideg zuhanyként érik az érzékeny lelkeket – ellenállnak mindenféle azonosításnak.”³² Brecht korai drámaelméletei több helyen is megegyeznek a szovjet történelmi materialista film által megállapított narrációs modellel.

1930-ra Brecht világosan kidolgozta a „dialektikus” színház koncepcióját, aminek egyik forrása Piscator „epikus” színháza, a másik a Döblinnek, Joyce-nak és Dos Passosnak köszönhető „epikus” regény fogalma volt. Brecht epikus színháza nyíltan pedagógikus és didaktikus kívánt lenni. A szovjet filmhez hasonlóan az epikus színház szűzsége – azzal, hogy szakított az elkülönülő egyének ábrázolásával – a „nem arisztotelészi” kauzalitást akarta megvalósítani. „A nézőnek éreznie kell a tömeget az egyén mögött, az individuumot olyan részecskének kell tekintenie, amely reakcióként, viselkedésmódként, a tömeg kifejezéseként nyilvánul meg.”³³ A legfontosabb, hogy az arisztotelészi „mimetikus” színházat – a mi fogalmainkkal élve – „diegetikussá tették”. Az epikus színházban „elbeszélőként kezdett a színpad megszólalni. Az elbeszélő nem hiányzott róla, mint ahogy a negyedik fal hiányzik a színpadról.”³⁴ Vetítésekkel, filmekkel, feliratokkal és címekkel hozzák létre a szereplők szövegeinek és cselekedeteinek megfelelő vagy azzal ellentétes absztrakt meg-

nyilvánulásokat. A színház „irodalmiasítása” olyan narrációt jelent, amely állandóan „»megformálással« központoszza az »ábrázolást«” – s ez jó leírása sok szovjet képközi felirat működésének is.³⁵ Brecht egyik, a szovjet filmekben használt „refréneképeket” élénken idéző írásában felveti, hogy „a lábjegyzeteket és a bizonyos pontok ellenőrzésére szolgáló visszatekintéseket be kellene vezetni a színdarabírásban is”.³⁶ Az előadást azzal lehet „diegetikussá tenni”, hogy a színész úgy beszél, mintha egy nem jelenlevő szereplő szavait és cselekedeteit idézné. Ahhoz hasonlóan, ahogy a szovjet filmek irányító, mindenek fölött uralkodó narrációt teremtettek, Brecht is a színpadi tapasztalat középpontjába helyezett, a képzeletbeli fabulavilág és annak színpadi ábrázolása között közvetítő nyílt elbeszélés beiktatására törekszik. Amint a film számára is nélkülözhetetlen az állandó montázs annak érdekében, hogy a néző ne csak a már előzőleg létező eseményt rögzítse, ugyanígy az epikus színháznak is szüksége van a montázsra az előadás megszakításához, a jelenetek tördeléséhez, „a rohamokkal és hirtelen mozgásokkal” való előrehaladáshoz.³⁷ 1947-ben Brecht Lukács nyomán szembeállította a naturalizmust a realizmussal, de a fogalmakat szinte pontosan ellenkező értelemben használta: a naturalista hagyja, hogy az események „önmagukért beszéljenek”, de az igazi realizmusban a szerző közbeavatkozik, és érthetővé teszi őket.³⁸

Főleg Brecht elméletének, gyakorlatának és példájának köszönhető, hogy a történelmi materialista elbeszélismód konvenciói állandósultak. Brecht Berliner Ensemble-jának előadásai a modernista politikai színház nagy hatású modelljei maradtak; egy francia kritikus 1955-ben így írt: „Brecht-nél a színpad elbeszél, a közönség ítél.”³⁹ Mellesleg Brecht képezi az összekötő kapcsot az 1960-as évek végének történelmi materialista filmművészetével. 1960 körül nagy hatással volt a németországi „dokumentarista színház” mozgalmára, amely Piscator (különös tekintettel *A helytartó* 1962-es berlini előadásaira) és Peter Weiss pártfogásával jött létre.⁴⁰ Ez a mozgalom pedig nagyban meghatározta Jean-Marie Straub és Daniele Huillet munkáit. 1962-ben Godard tudatosan másolta a brechti módszereket az *Éli az életét* készítésénél. A rendezők és az elméletírók azonban csak valamivel később kezdtek az 1920-as évek szovjet filmjének gondos vizsgálatába. Franciaországban a leninizmusnak az althusseri újraértelmezése, a strukturalizmus és az orosz formalizmus hatása az értelmiségi körökre, Vertov és a FEKSZ filmjeinek újra elérhető-

sége, a *Tel Quel* és a *Change* című újságoknak a marxizmust az irodalmi avantgarddal összekapcsoló erőfeszítései és legfőképp 1968 májusának forradalmi megmozdulásai mind-mind fokozták a szovjet némafilm iránti érdeklődést. René Micha 1968 nyarán, az *Etats généraux du cinéma* írásakor megjósolta, hogy a szovjet rendezők a forradalmi filmművészet modelljeivé fognak válni.⁴¹ 1969 januárjában a *Cahiers du cinéma* elkezdte közölni Eisenstein esszéit és visszaemlékezéseit; a sorozat több mint két évig tartott. Az 1920-as évek szovjet filmjeiről készített 1970-es különszámban Jean Narboni ezt írta: „Ez az egyetlen olyan mozi, amely képes megérteni önmaga jelentési folyamatát, tudatában van önnön anyagának, végre elkülöníti magát a »megélt tapasztalat« ideológiájától... Filmművészet, amely nem az archívumok kiváltságos csendjét élvezi, hanem *ma*, előttünk és számunkra is aktív.”⁴²

A szovjet történelmi materialista filmművészet újrafelfedezésének egyik elméleti következménye a montázs fogalmának bővítése volt. Részben Bazinnek köszönhetően a „modernitás” a filmben a hosszú beállítások és a beállításon belüli effektusok alkalmazásában nyilvánult meg, de az új hullám filmjei az elméletírókat a vágásnak mint jelentős technikának az újraértelmezésére is készítették. Ezenfelül a *Békétlenek* (1965) és a *Földközi tengerhez* (1963) hasonló filmek, nem beszélve Godard munkáiról, a montázs kérdését égető problémává tették. Egy 1969-es *Cahiers*-kerekasztalbeszélgetés a montázst úgy határozta meg, mint „az összekapcsolás, az egymás mellé állítás, a kombináció (és ezek velejárói: a különbözőség, a szakítás, az elemzés) összefoglaló fogalmát”⁴³. A montázs politikai hatékonysága abban nyilvánult meg, hogy képes volt az előadás egyhangúságát megtörni. J.-L. Comolli – ha kicsit körülményesen is – ezt hangsúlyozza, amikor így ír:

Minden montázs, még a formalista montázs is, legalább a megmunkáltság bizonyos hatásait megteremti: megtöbbszörözi a nyomokat, a vágásokat, a hézagokat, a töréseket, röviden az írásmódot [écriture], ezáltal a művet olyan folyamatként állítja be, amely legalább rámutat a jelentéshordozásra: nézi önmagát... Miközben a jelentéslétrehozó-hálózatban újramunkálja a képek státuszát, ismét kiosztja a helyüket, megszervezi kapcsolataikat az oppozíció vagy a visszatérés rendszerei szerint, felosztja és természetellenessé teszi mechanikus összekötésüket – a montázs egymásra vetíti a valóság benyomásának áradását, amelyet

*minden képsor (akár tartalmaz vágást, akár nem) szükségképpen létrehoz: a jelentés, az olvasás másik mozdulatát.*⁴⁴

A montázst ezáltal beillesztették az általam öntudatos narrációnak nevezett fogalomba.

Az ilyen elméleti előrelépéseket megelőzték és végigkísérték a filmkészítési gyakorlatok. A szovjet filmesek tendenciózus „szocialista formalizmust” hoztak létre. Az 1960-as és az 1970-es években a történelmi materialista elbeszélismódon belül mozgalom született a kérdező filmművészet kidolgozására. Straub és Huillet, Jancsó, a Dziga Vertov Csoport és legutóbb a brit függetlenek filmjei mind őrzik a szovjet modell alapvető tanait: a lélektanilag meghatározott, egyéni központú szűzsé elutasítását; a tipikusságra és a történelmi utalásokra helyezett hangsúlyt; a ragaszkodást ahhoz, hogy a fabulát a nyílt és politikailag tudatos narráció állandóan átváltoztassa. Ezek a filmek azonban elutasítják a szovjet látásmódot jellemző kötött tanokat és a nyilvánvalóan didaktikus célt. A narráció a politikai kérdések kutatását viszi színre. A hősök és/vagy a narráció kérdéseket tesz fel a politikai elmélettel és gyakorlattal kapcsolatban – ideértve a filmi ábrázolás témáit is. Ezekben a művekben a forradalmi változás iránti szükséglet gyakran kifejezésre jut, de a film saját teljesítőképesége a társadalmi elemzés és változás ábrázolását illetően olyan alapos vizsgálat alá esik, amely az említett szovjet filmekben soha nem volt fellelhető.

Az a tény, hogy a felvetődő politikai kérdések többnyire rendre nem oldódnak meg, azzal magyarázható, hogy egyetlen kötött doktrína sem szolgál kiindulási pontul. 1956 után, amikor a Szovjet Kommunista Párt megtagadta Sztálint, a Szovjetunió ugyanakkor elfojtotta a magyar forradalmat, az európai baloldal biztos pont nélkül maradt. Egyetlen országban sem volt olyan hivatalos „vonal”, amelyet ezek a rendezők követni tudtak volna anélkül, hogy a realizmusnak valamilyen változatához ne közeledjenek. „A mozi – mondta Godard 1970-ben – párteszköz, és mi olyan országokban találjuk magunkat, amelyekben a forradalmi pártok rég nem léteznek.”⁴⁵ A Dziga Vertov Csoportnak, amelyről valamikor azt hitték, hogy a „baloldali modernizmus” legendenciózusabb eleme, nem volt szoros kapcsolata maoista szervezettel (az althusseri kritika a *Keleti szélben* tűnik fel)⁴⁶, míg Jancsó munkái kritikájukkal kitartóan ostromolják a központi hatalmat a valóban létező szocializmuson belül. Így tehát a filmek politikai

problémákat vetnek fel: a fasizmus visszatérését (*Békétlenek*), a szovjet revizionizmust (*Pravda*), a spontán forradalmi kitöréseket (*Fényes szelek*, *Keleti szél*), az ideológia kapcsolatát a gazdasági infrastruktúrával (*British Sounds*). Ezzel azonban mégsem azt akarom mondani, hogy befejezésüket teljesen nyitottnak tekinthetjük. Ahogy egy kritikus a *Fényes szelekről* megjegyezte: „Nyilvánvalóan nem fogadja el a szocializmus egyetlen változatát sem.”⁴⁷

Amikor adott egy bizonyos politikai hozzáállás, egyes filmek a „kollázs” elvét használják a vitát és a párbeszédet megtestesítő formák létrehozásához. Egész filmeket vitaként vagy beszélgetésként rendeznek meg. A *Fényes szelek* különféle helyzeteket rögzít: anarchista, humanista, szektaszzerű, demokratikus, centrista és pártközpontú hozzáállásokat.⁴⁸ Hasonlóképpen Godard műve, az *Egyik film olyan, mint a másik* is 1968 májusának egyik képsorát láthatatlan munkások és diákok közötti beszélgetésbe helyezi, ahol a vita tárgyát a májusi események hibái képezik. A „vitakozó” formákon kívül léteznek még tanító szándékú kísérletek a probléma vagy a korszak elemzésére. Straub és Huillet a *Történelmi leckéket* (1972) úgy kezelik, mint a cézári uralom ábrázolásának együttesét; A *vidám tudomány* (1969) a képeket és a hangokat marxista szemszögből komponáló hároméves tanulmányt rögzít. A kisebb részek tekintetében a narráció egymás mellé helyezhet szövegeket és hangokat, hogy feltérképezze az adott kérdést érintő érveket, mint amikor Jonathan Curling és Susan Clayton az *Ingdal* (1979) című filmjében a parlamenti vitát két videomonitoron reprodukálja. Vagy faggathatja a képet a hangsáv, mint Godard Dziga Vertov Csoport filmjeiben. A szovjet montázs a dokumentumok kollázsaként újragondolva lazább, de még mindig konceptuális, legradikálisabb formájában talán Godard műveiben látható textúrát teremtett. Serge Daney ezt így jellemezte:

Godard jegyzeteket készít az elmondottakhoz (amelyekhez már nincs mit hozzáfűzni), és aztán rögtön a másik állításra, a másik hangra, a másik képre figyel, amely ellenpontoszhatja ezt az állítást, ezt a hangot, ezt a képet... A „Kinek van igaza?, Ki tévedett?” helyett a valódi kérdés: „Mit állíthatunk ezzel szembe?”⁴⁹

Ez a fajta filmművészet, a „brechti” örökség révén, a filmi ábrázolást is kérdőre vonja. Straub és Huillet műveiben folyamato-

san megsértik a stílus uralkodó alakzatait: a beállítás/ellenbeállítást, a nézésirány szerinti illesztést, az alakok keretezését, a tájképek használatát, a hang/kép kapcsolatokat.⁵⁰ Hasonlóképpen ahhoz, amit Fehér Ferenc Jancsó munkáiban a parabola és a pantomim szintézisének nevezett (s amely köszönhet valamennyit Brecht színházi paraboláinak), szintén a szocialista realizmus meggyőző és homogén diegetikus világának elvárásait kérdőjelezte meg.⁵¹ A Dziga Vertov Csoport nagy hangsúlyt fektet a nyers, nyilvánvalóan megszerkesztett képekre és a túlszűfolt hangsávokra, ezáltal is meghíúsítva a vizualitás felsőbbrendűségét. Noël Burch az *In the Year of the Bodyguard* (1982) című művében annak érdekében, hogy érzékeltesse a női választójogért folyó küzdelmek és a kortárs feminista mozgalmak közötti hasonlóságokat, egymás mellé helyezi a kezdeti filmművészet rendezésmódját és forgatási gyakorlatát meg modernebb változatokat (pl. kamerához címzett interjúk, térmélység, *cinéma-vérité*).

A kérdező filmi ábrázolás másik kulcspontja – a narrációs műveletek nyíltsága – is a szovjet mozihoz kapcsolódik. A jelzett szögek és az üres képkivágatok Straub és Huillet filmjeiben, Jancsó kameramozgásainak folytonosan tudatosított manipulációja a nézőt arra készteti, hogy állandóan jelenlévő narrációt konstruáljon. A film saját manipulációi nem szükségszerűen fognak megmenekülni a vizsgálat elől, mint a *Bevezető Arnold Schönberg filmjelenethez írt kísérőzenéjéhez* (1972) című műben a fekete képkivágatok, amelyek az *Osztályharcok Itáliában* (1970) beállításaira reflektáló tereket hoznak létre, valamint a film egyik részének a másik által elvégzett kritikája a *Pravdában* (1969).

A kérdező tendencia valószínűleg ambivalens kapcsolatban áll a külső normák másik készletével, a művészfilmes narrációval. Bizonyos, hogy a lélektanilag összetett hőst és az individuális értékek válságát hatásosan tagadták meg az olyan filmek, mint az *Anna Magdalena Bach krónikája* (1967), a *Nem kibékítve* (1965), a *Minden rendben* (1972) és Jancsó *Allegro Barbarója* (1978). A szimbolikus hatások többértelműségét maximálisra növelő művészfilmes elbeszélismód képessége azonban a nyitott befejezésű politikai filmművészet útját jelölte ki. Így tehát a történelmi materialista elbeszélismódban rövid ideje jelenlévő kérdező irányzat szelektív módon olvasztotta magába riválisának egyes konvencióit.

12. fejezet

A PARAMETRIKUS ELBESZÉLÉSMÓD

Az elkövetkezendőkben a legkevésbé „közismert”, a legritkábban tárgyalt és a legvitatottabb elbeszélésmódról lesz szó. Már maga az elnevezés is gondot okoz. Hívhatnám „stílusközpontú”, „dialektikus”, „permutációs”, sőt akár „költői” narrációnak is. Végül a „parametrikus” elnevezést választottam, utalva ezzel Noël Burch *Theory of Film Practice* című művére, amelyben az általam filmezési eljárásnak nevezett fogalmak leírására a „paraméter” kifejezést használja. A megnevezés azonban csak a nehézségek kezdetét jelenti. Ez a narrációs eljárás nem köthető a filmkészítés egy bizonyos nemzeti iskolájához, időszakához vagy műfajához. Úgy tűnik, konvenciói sem jellemezhetőek olyan történeti pontossággal, mint az eddigiekben vizsgált három elbeszélésmód. A megfelelő történelmi kontextust sok szempontból inkább a filmelméleti és -kritikai irányzatok, mint a filmkészítési módok határozzák meg. Így tehát bizonyos mértékig ez a narrációs eljárás inkább egyedülálló rendezői munkásságokra és mozgalmakba be nem sorolható filmekre vonatkozik. Rámutatok majd olyan formai eljárásokra is, amelyeket a filmkritikák többnyire nem említeneek, még az általam vizsgált filmek esetében sem. Amikor ezekre a folyamatokra koncentrálok, bizonyára megütközést váltok ki egyes olvasóimban. Tőlük csak azt kérhetem, legyenek türelemmel, és próbálják meg elfogadni, hogy – legalábbis bizonyos filmek esetében – a látszólag triviális aspektusok is lényegesek lehetnek.

A stílus új szerepe

Amint azt az előző fejezetekben már kifejtettem, a stilisztikai sémák a szűzsé feldolgozásának olyan eszközei, amelyek a nézőt a fabula megszerkesztésére készítik. Mindez a klasszikus elbeszélésmódnál a legnyilvánvalóbb, amelyben a filmtechnika – bármennyire is hangsúlyozott – a szűzsésemények ok/okozati, időbeli és térbeli elrendezésének megerősítésére szolgál. A stílus „láthatatlansága” egyrészt a szűzsé alátámasztásának szerepét tölti be, másrészt hozzáigazítja a szűzsét a külső normák alapelveihez és műveleteihez. A művészfilmes és a történelmi materialista elbeszélésmódban a stílus kiemelkedőbbé válik, mivel eltér a klasszikus normáktól, és igyekszik – bármilyen kis mértékben is – különbözni az adott konvencióktól. De a filmben a stilisztikai elemek egyedülálló alkalmazása mégis alárendelődik a szűzsé meghatározta funkcióknak: a realizmusnak, az expresszív szubjektivitásnak, a szerzői kommentárnak vagy az ezekkel a tényezőkkel való játszadozás megteremtésének (művészfilmes narráció); továbbá a narratív/retorikus konstrukció élénk perceptuális megerősítésének (történelmi materialista narráció).

Létezik azonban egy másfajta elbeszélésmód, amelyben a film stilisztikai rendszere a *szűzsérendszer követelményeitől eltérő* sémákat teremt. A film stílusát olyan mértékben formálhatják és hangsúlyozhatják, hogy az legalább a szűzsémintákhoz hasonló módon fontossá váljon.

A legtöbb kritikus és teoretikus hajlamos arra, hogy a stílus dominanciájára csak az absztrakt és a nem elbeszélő filmekben fordítson figyelmet, amikor a mű semmilyen szűzsét nem tartalmaz. Létezik azonban a Tinyanov által már 1927-ben „stílusközpontúnak” nevezett elbeszélőfilm.¹ Elképzelhetünk olyan narratív filmet, amelynek van szűzséje, de „a stilisztikai elemek születése és elmúlása” előtérbe kerül.² Ez az elkülönítési mód azonban túl egyszerű lenne. Meg kell engednünk azt a lehetőséget is, miszerint a szűzsé és a stílus egyformán fontosak. Sőt, mivel a film az időn alapszik, azt is figyelembe kell vennünk, hogy a szűzsé és a stílus folyamataira helyezett hangsúly is változhat.

Segítségünkre lehetnek itt az analógiák a többi művészettel. A legtöbb film a regényre vagy a novellára hasonlít, mivel a stilisztikai felszín főleg a szűzsésémák kiemelését szolgálja. A parametrikus narráció azonban inkább hasonlítható az „összevont” művészetek eljárásaihoz. Egy elbeszélő költeményben a

történet megszerkesztése többnyire alárendelődik a verstan követelményeinek. Poe hollója azt károgja, „soha már” („*Nevermore*”), az elbeszélő szerelmét pedig Lenore-nak hívják, részben a rím kedvéért. Az operában vagy a dalban a zene többnyire nemcsak kíséri a szöveget, hanem saját sémáit is kiterjeszti rá. A filmstílus, a filmtechnikák megvalósulásainak ismétlődése vagy fejlődése – Tinyanov kifejezésével élve – hasonlóképpen „dominánssá” válhat; olyan tényezővé, amely a többi rovására, azokat „átformálva” érvényesül.³

A parametrikus elmélet megvilágításának másik útja a történeti fejlődés nyomon követése. Természetesen már jó ideje foglalkoznak a stilisztikai szerkesztés formai lehetőségeivel. Ahogyan a Tinyanov-idézetek is tanúsítják, az orosz formalisták igen fontosnak tartották a stilisztikai tényezőket. A költői nyelvben – írja az egyik formalista – „a nyelvi képzetek *önértékre* tesznek szert”.⁴ Jan Mukařovský, cseh strukturalista különbséget tett a költemény tárgya által indokolt és az önkényesen beillesztett nyelvi torzítások között.⁵ Ez a tendencia nemcsak a líraelméletre korlátozódott. Viktor Sklovszkij már 1919-ben kifejtette, hogy az elbeszélésben a szűzsé kompozíciója és a nyelvi séma párhuzamba állítható – ez a különbségtétel a két rendszer közötti nem megfelelő előfeltételezte.⁶ A filmművészet birodalmában Eisenstein mutatott rá arra, hogy a beállítások közötti konfliktusban és a „felhangmontázsban” tisztán stilisztikai vonásokkal olyan sémák teremthetők meg, amelyek függetlenek a narrációs követelményektől.⁷ Néhány évtizeden keresztül mégsem éltek az e gondolatokban megfogalmazódó lehetőségekkel.

Az 1950-es évek európai zenéjének egyik legfontosabb irányzata a „totális szerializmus” volt. Modelljének többnyire Messiaen 1948-as *Mode de valeurs et d'intensités* című darabját tartják, amely a hangsor fogalmát a hangköztől az időtartam, a hangerő és a hangvétel szférájáig terjesztette ki. A fiatal zeneszerzők, mint Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono és Jean Barraque átvették Schönberg tizenkétfokú skálájának alapelveit, és példátlan formai összetettségű zenét komponáltak. A hangsorok vagy sorozatok szüneteinek meghatározott értékével a zeneszerző képes volt az ütem, a ritmus, a hangszín, a dinamika és a hangvétel elkülönítésére. Schönberg a skálát főleg a harmónia és a melódia érdekében használta, de a fiatal zeneszerzők szerint Webern a szeriális funkciókban meglátta a generatív lehetőségeket. Boulez egyik írásában kijelenti: „a mű építménye közvetle-

nül a szériák elrendezéséből származik”⁸. A zeneszerző kiválaszthatott bizonyos „paramétereket” (hangköz, ritmus stb.) a szériák számára, aztán felvázolta a sorok szüneteinek, a ritmikus „részesekéken” vagy máson alapuló lehetséges permutációk táblázatát.⁹ Az integrális szerializmus célja olyan új egység volt, amelyben egyetlen struktúra szabja meg az egész darabot, az apró részletektől kezdve az átfogó formáig.¹⁰ Számunkra a szerialista gyakorlat leglényegesebb aspektusa a lehetőség, miszerint a nagyléptékű struktúrát elemi stilisztikai választások is meghatározhatják.

Bár nehéz lenne pontos ok/okozati láncokat találni, a korszak francia irodalmának számos kísérleti irányzatában fellelhető a szeriális gondolkodáshoz hasonló elképzelés. A fénykorát az ötvenes évek közepén elérő *nouveau roman* is korlátozott verbális anyagból próbált nagyléptékű formákat generálni. Michel Butor *L'emploi du temps* (1956), Alain Robbe-Grillet *La jalousie* (1957) és Claude Mauriac *Toutes les femmes sont fatales* (1957) című műveiben az időtöredékek összekevert darabkái a felszíni variánsokat irányító rejtett formula létét sugallják. A *Tel Quel* nevű újsághoz kapcsolódó úgynevezett *nouveau roman* még tovább ment a regény strukturális fegyverzetének feltárásában. Ugyanebben az időben Raymond Queneau és más írók létrehozták az OuLiPo nevű csoportot. Céljuk az volt, hogy a már létező irodalmi szövegekből – meghatározott műveletek alkalmazásával – újakat hozzanak létre.

Boulez 1963-as írásában azt állította, hogy az elmélet kulcsszava a struktúra volt, majd egy Lévi-Strauss-idézettel mutatott rá arra, hogy a koncepció túllépte forma és tartalom dichotómiáját.¹¹ A strukturalizmusként ismert összetett intellektuális mozgalom jelentősen megváltoztatta a nyelvészek, az irodalomkritikusok és a filozófusok szövegformákkal kapcsolatos gondolatait. Az ötvenes évek végén és a hatvanas évek elején számos befolyásos strukturalista gondolkodó a „parametrikus” gondolkodásmódra bátorító fogalmakat vezetett be. Bár óvakodnunk kell a strukturalizmus és a szerializmus összemosásától, mégis számos fontos hasonlóságot mutathatunk ki. Mindkettő magában foglalja például a kisebb struktúráknak vagy stilisztikai eseményeknek a nagyléptékű struktúrához való viszonyát.

A szerializmus és a strukturalizmus egyaránt osztja azt a véleményt, hogy a szöveg alkotóelemei olyan rendet képeznek, amely belső alapelvek szerint fejt ki összetartó erőt. Az erre vonatkozó terminusokkal fogalmazva a strukturalista elemző elő-

ször a jelölők megszervezésére figyel, csak aztán kapcsolja össze őket az utalások vagy a jelöltek rendszerével. Roman Jakobson elmélete szerint a költészet öncélú, a nyelvi kategóriák játékaival elállja a referenciális jelentés útját. Boulez hasonlóképpen hangsúlyozza, hogy a sorozat – a paraméterek egyedülálló elrendezésével – természetéből következően teremti meg a jelentést. A *nouveau roman* nyomán elinduló számos kísérlet kizárólag a jelölő generatív erején – anagrammákon, szójátékokon vagy más verbális trükkökön – nyugszik, amelyeket addig terjesztenek ki, míg nem nagyléptékű sémákat képeznek.¹² E gondolatmenet azt sugallja, hogy a (gyakran *écriture*-nek nevezett) stílus önálló struktúrát képezhet a szövegben. A stílust csak a belső koherencia, s nem pedig az ábrázoló funkció vezérli.

A szeriális és a strukturalista elmélet a szövegformát „térbeli” jelenségként is kezeli. A fogalom kétféleképpen határozható meg. Először is a „látható, érzékelhető szöveg részeit egyidejűleg létező alakzatnak tekinthetjük. A mítoszok elemzésénél Lévi-Strauss a cselekményeket vízszintes vonal mentén helyezi el.¹³ Boulez úgy beszél a muzsikáról, mint a „zenei teret” kitöltő „konkrét hangobjektumról”.¹⁴ Jakobson többnyire szimultán sornak, papíron kiterített nyelvi építménynek kezeli a verset. Claude Simon regénye, a *La route de Flandres* (1960) az egészet átfogó formával rendelkezik: ugyanazon a ponton három szál fut keresztül, az egymás után következő eseményeket egyidejűként ábrázolja. 1964-es *Le langage de l'espace* című tanulmányában Michel Foucault számos más, hasonlóképpen felépülő *nouveau roman*-t vizsgál.¹⁵ Az irodalmi szöveg térbeliségének kiemelkedő szószólója Michel Butor volt. Szerinte a *kiterjedés* háromdimenziós konnotációit szó szerint kellene értelmezni. A könyv olyan „mobilitással rendelkezik, amely a legjobban megközelíti a műalkotás összes részének egyidejű jelenlétét” – írja.¹⁶ Sokféle, a szöveg térbeli rendjét megteremtő jellemvonást – vízszinteseket és függőlegeseket, homályos alakzatokat, margókat, tipográfiát, tördelest – rendszerez.

Az irodalmi szöveget más értelemben is tekinthetjük úgy, mint ami térbeli formával rendelkezik, s ez összefüggésben van a „láthatatlan” minőségekkel. A részek elrendezése felfogható olyan elemek eloszlásának, amelyeket a „színfalak mögötti”, állandósult raktárból vettek. A szeriális zenében a sorozat nem egyszerűen hangközök egymásutánja, hanem – ahogyan Boulez nevezi – funkciók mögöttes hierarchiája.¹⁷ A hangjegyek lánc, a rit-

mus, a hangvétel és a darab egyéb időbeli jellemvonásai változatlan generatív formulából erednek. Más médiumokban a folyamat elméletét Jakobson és Roland Barthes dolgozta ki a szintagmák és paradigmák saussure-i elvének megfelelően. A szintagma a szövegben láthatóan megjelenő részek összefűzött lánc; a paradigmátikus tengely pedig az a készlet, amelyből az összes részt választották. Ezáltal egy adott rész meglepte vitathatatlanul jelzi annak hiányát, amellyel helyettesíthető volna.

Így a paradigmátikus dimenzió – ezt különösen Lévi-Strauss és Jakobson hangsúlyozza – a szövegben „virtuális teret” hoz létre. Lévi-Strauss 1955-ös megállapítása szerint a mítosz a történetek „világosan kivehető alkotóegységekből” szerkesztett sajátos fajtája. A mítoszokat nemcsak a cselekmények horizontális láncán való elhelyezkedésük, hanem a tisztán konceptuális („vertikális”) kategóriákkal való viszonyuk alapján is meg lehet határozni. A kutató a szöveget elemezheti a térbeliség alapján: minden eseményt leír egy kártyára, majd – hogy felfedezhesse a szintagmatikus és a paradigmátikus tengelyeket is – kétdimenziós elrendezésben kiteríti őket.¹⁸ Egy 1958-as konferencián Roman Jakobson hasonló elméletet fejtett ki a költészetben alkalmazott stilisztikai szerkesztésről. E szerint a nyelv költői funkcióját „a szelekció tengelyétől a kombináció tengelyéig való egymásnak megfelelés elvének” kivetítése jellemzi.¹⁹ A költészetben a jelek láncá tehát lineáris formában megtestesíti az alapjait képező paradigmátikus csoportokat. A „Nem minden fajta szarka farka tarka...” („The cat sat on the mat”) kivetíti a fonologikus hasonlóság (a rím) paradigmátikus kategóriáját a sor szintagmatikus szintjére. Adott egységekből álló bármilyen szekvencia – fonologikus, szintaktikai, szemantikai – a többivel való egyenlőség felépítésére törekszik, ezzel a költeményen belül kirajzolódó mintákat, „az érintkezésre rávetülő hasonlóságot” teremti meg.²⁰

Ezekből a gondolatokból részben az következik, hogy a szöveg érzékelhető formáját többnyire a láthatatlan készlet permutációs elosztásának tekintik. Boulez szerint a zenedarab csak „egyfajta valószínű töredék”, amelyet a választott paraméterek lehetséges variánsainak százaiból emeltek ki.²¹ Lévi-Strauss ugyanilyen módon kezeli a különböző mítoszokat: bármely mitikus szöveg csak egy nagyobb permutációs csoport egyfajta megvalósulása. A *nouveau roman* és követőik sokat kamatoztatnak ebből az alapelvből. Robbe-Grillet regényeiben jellegzetes módon minden egyes jelenet a központi esemény kissé eltérő va-

riánsa, amelyet talán soha nem ábrázol szerzői hatalmát kifejező módon. Jean-Louis Baudry *Personnes* című regénye (1967) nyolcvanegy részből áll, melyek közül mindegyik a személyes névmások eltérő kombinációjával játszik; az utolsó oldalon pedig készségesen bemutatja az összes lehetőséget egy kilencszer kilences négyzetben. Talán a legszélsőségesebb Marc Saporta *Composition no. 1* című műve (1962): bármilyen sorrendben olvasható összefűzött papírlap-köteg, oldalszámozás nélkül. „A lehetséges kombinációk száma – írja a szerző – végtelen.”²²

Megkérdézhetnénk, hol marad hely a befogadó számára? A vers, a regény, a zenedarab befogadása időhöz kötött folyamat; bár a kész szövegformáról alkotott felfogás szándékosan nem vesz tudomást erről. Lehet, hogy a befogadó nem mint átfogó rendszerre tekint a jelölőkre, s a paradigmátikus dimenzió, valamint a permutációs játék észrevétlen marad. Boulez egy ponton elismeri, hogy a szeriális zene struktúrája nem szükségyszerűen hallható.²³ Erre még később részletesen kitérek, de már itt érdemes megjegyeznünk, hogy a szerializmus és a strukturalizmus is többnyire szilárdan ragaszkodik a mű formai alapelveit regisztráló befogadó megmutatásához.

Összegzőképpen elmondhatjuk, hogy a szerializmus és a strukturalizmus a forma teljesen új értelmezését adja, s az értelmezés során a stílust is nagy jelentőséggel ruhazza fel. Az integrális szerializmusban az egyes kis részletekben tett választások az egész mű formájának generálásaként tekinthetők. A stilisztikai mintakialakítás önmagára utaló aspektusai – ahogyan azt Jakobson a költészetben feltárta – a szöveg önálló szintjét teremthetik meg. Makroszkopikus szinten a szerializmus és a strukturalizmus a térbeli forma olyan koncepcióját hozzák létre, amely minden elkülönülő alakzatot paradigmátikus lehetőségként és ezáltal csak egy rejtett rend variánsaként kezel. Vannak azonban fontos különbségek a két iskola között. A szerializmus a komponálás eszköze, a strukturalizmus pedig elemzési módszer. Lévi-Strauss szerint a strukturalizmus úgy viszonyul a szerializmushoz, mint a vallás a szabad gondolkodáshoz.²⁴ Umberto Eco azzal folytatta a gondolatmenetet, hogy a zenei gyakorlatban a szeriális komponálás megsemmisíti a strukturális elemzés fő tárgyait: az intertextuális kódokat.²⁵ Mindkét iskola nagy súlyt fektet a jelölők megszervezésére, a forma térbelivé tételére, a permutációra és az érzékelhetetlen struktúrákra, a szerializmus azonban értékeli a szabályok áthágását és a műalkotások azon szükségletét is, hogy

egyedülálló rendszert hozzanak létre. Más szóval a strukturalista gondolkodásmód hangsúlyozza a szintagmát és a paradigmát korlátozó konvenciókat, míg a szerialisták a kiemelkedő belső normák megteremtését tartják fontosabbnak. Jelentős tény, hogy az öntudatos parametrikus film és a parametrikus filmművészet elméletének megszületésekor mindkettő többet köszönhetett a szerializmusnak, mint a strukturalizmusnak.

A parametrikus elbeszélésmódú filmművészetben két mérföldkövet jelölhetünk ki. A *Tavalý Marienbadban* (1961), Robbe-Grillet és Alain Resnais együttműködésének gyümölcse, valójában filmre vitt *nouveau roman*. Minden egyes jelenet azzal ingerli a nézőt, hogy a többi jelenettel ok/okzati és időbeli kapcsolatba hozható, végül mégis egy elvont narratív tárgy variánsaként marad értelmezhető (pl. a férfi rá akarja beszélni a nőt, hogy menjen el vele). E tekintetben a film Stephen Heath által „a hagyományos elbeszélés szintagmatikus elemeinek” *bricolage*-aként (barkácsolásaként) említett Robbe-Grillet-i elven nyugszik.²⁶ Ugyanakkor a *Tavalý Marienbadban* a különféle stilisztikai vonásokat – a kép elválasztását a hangtól, a helytelen nézésirány és cselekmény szerinti illesztés használatát, valamint a cselekményt követő vagy a koherens képkivágaton kívüli teret feltáró kameramozgások elvetését – felemeli az alkalmanként domináns struktúrák szintjére.²⁷ A film ezáltal a szűzsét és a stílust olyan kötött elemek megszervezésekként kezeli, amelyek különböző alakokban, a szöveget átszöve jelennek meg, s így egy koherens fabulavilág létét sugallják, miközben újra és újra tagadják az ilyen entitás felépítésének lehetőségét.

Amit a *Tavalý Marienbadban* jelent a *nouveau roman* számára, ugyanazt jelenti *A méditerranée nő* (1963) a *Tel Quel* csoportnak. Kevés filmet lehet ilyen ritkán látni; még csak utalásokat sem igen találunk rá. Hasonlóan a *Marienbadhoz*, *A méditerranée nő* is két művész együttműködéséből született: a költő, regényíró Philippe Sollers és Jean-Daniel Pollet filmrendező készítette. A film 261 rövid beállításból, zenei átkötésből és Sollers költői kommentárjaiból áll. Képvilága néhány elemből álló készleten alapszik: tenger, szobrok, piramisok, romok, egy gyárban kovácsolt öntvény, kert, bikaviadal, egy nő a műtőasztalon és így tovább. A legtöbb beállítás a „méditerranée vidékről” alkotott köz-helyeket mutatja – a filmnek ez is az egyik célja: a képeket úgy rakja újra egymás mellé, hogy megszabadítsa őket a megszokott társításoktól. A *Tel Quel* rajongói „nyitott” szöveggként ünnepel-

ték a filmet, amely teljes mértékben a jelölők játéka szerint szerveződik. Pollet is azt sugallta, hogy művét egy sorozat elemeinek permutációjával komponálta.²⁸ A méditerranée nő ezáltal teljes mértékben térbelivé változtatott formára épül, és önmagát, Sollers szerint, a „megkülönböztetett jelenlét” filmművészetében helyezi el: „szó szerinti, de egyben részleges jelenlét is; jelenlét, amely hiányt jelenít meg, és így olyan filmmé válik, amely nyilvánítja egy másik, láthatatlan film jelenlétét – az ingadozásokat az utóbbi filmbe szőtt hangja rögzíti”²⁹.

A *Tavalý Marienbadban* és a *Földközi-tenger* készítői is teljes mértékben tudatában voltak a szerialista esztétikának. Csak annyit kellett bebizonyítaniuk, hogy ez az esztétika még olyan filmekre is alkalmazható, amelyekre nem hatott közvetlenül a kísérleti irodalom vagy zene. Noël Burch 1967-ben gyakran publikált a *Cahiers du cinéma*-ban, majd összegyűjtött írásai a *Praxis du cinéma* című kötetben jelentek meg 1969-ben (az 1973-as angol kiadás címe: *Theory of Film Practice*). Ezek az írások hatáson építik tovább a film szerialista elméletét.

Burch a filmtechnikákat – a vágás segítségével elért térbeli-időbeli manipulációkat, a lehetséges képkivágatokat és fókuszokat stb. – paraméterekbe vagy stilisztikai műveletekbe rendezi. Minden paramétert alternatívakészletként állít össze: olykor opozícióként (elmosódó/éles fókusz, eredeti/utólag kevert hang); olykor készletekként (a térbeli-időbeli illesztés tizenöt típusa, a képkivágaton kívüli tér hat zónája). A paraméter fogalmát továbbá a narrációs tényezőkre is kiterjeszti (téma, cselekményszál stb.). Mindezek után Burch igen fontos lépést tesz. Kijelenti, hogy a mű átfogó szerkezetében a filmtechnikai paraméterek funkcióik szerint ugyanolyan lényegesek, mint a narrációsak. „A film mindenekelőtt képekből és hangokból áll; a gondolatok (talán) később születnek meg.”³⁰ A cselekmény egyszerű rögzítése helyett a film *découpage*-a saját jogú rendszerre válhat.

Burch szerint ez a dialektikus struktúra megformálódása során valósul meg. Itt a „dialektika” arra a „konfliktusos szerveződésre” utal, „amelynek ezek az elemi paraméterek a tárgyai”.³¹ A kiválasztott paraméterek pólusai eredményüket tekintve paradigmatisztikus alternatívák. Így Burch elvárásai szerint a dialektika mindkét pólusának meg kell nyilvánulnia a filmben, véleménye tehát közel áll Jakobsonéhoz, aki szerint a költészet paradigmatisztikus, egymással egyenértékű elemek kivetítése a szöveg szintagmatisztikus sorára. A film dialektikáját valamilyen rendszerből eredő

minőségnek, önálló logikával rendelkező struktúrának kell igazolnia. Burch itt nyilvánvalóan permutációs elvekre gondol. A beállítások kombinálásának tizenöt különböző módja például „szigorú fejlődési menetet hozhat létre, amely olyan eszközökkel épül, mint a ritmikai váltakozás, az ismétlődő összegzés, a hanyatlás, a fokozatos megszűnés, a ciklikus ismétlés és a szeriális variáció; s ezáltal a tizenkét fokú zenéhez hasonló struktúrákat hoz létre”³². A stilisztikai struktúra ezáltal ugyanolyan pontosan megszerkesztett lesz, mint a narratív struktúra. „Csak az általam leírt filmi paraméterekben fellelhető *strukturális* lehetőségek rendszerezett és alapos feltárásával szabadulhat fel a film a régi narratív formák alól, és olyan új, »nyitott« formákat alakíthat ki, melyeknek több közük lesz a Debussy utáni zene, mint a Joyce előtti regény formai műveleteihez.”³³

Az idézetekből nyilvánvaló, mennyit köszönhet Burch a szerialista gondolkodásmódnak. 1961-ben angolra fordította André Hodeir szerialista gondolatoktól mélyen áthatott *Since Debussy* című művét. A könyv terminusaival – például „dialektika”, a „hang térbeli megszervezése” – modellként szolgált Burch számára szóhasználatára kialakításához. Boulez *Penser la musique d'aujourd'hui* című műve (1963) a *Praxis du cinéma* kimerítő taxinómiáinak és polemikus szenvedélyének másik forrása. Hodeir és Boulez is nagy hangsúlyt fektet a megszokott műveleteket megsemmisítő szeriális gyakorlatra; ez az a pont, amely a „nulla-fokos filmezés” tárgyalásakor folyton-folyvást visszatér Burchnál. Ezenkívül gyakran használja a szeriális zenét formai modellként, például amikor elgondolása szerint a film narrációja a technikai paraméterekből is létrehozható, ahhoz hasonlóan, ahogyan a hangsor nagyléptékű formákat alakít ki.³⁴ De mindvégig elég óvatos, és nem túlozza el az analógiát. Egy filmet nem lehet olyan szigorúan megszerkeszteni, mint egy zenedarabot, mivel az előbbi nem alkalmas matematikai sematizálásra, s többnyire konkrét ábrázoláshoz kötődik.³⁵ A Burch művének publikációját követő években derült ki, hogy valamennyire a *Cahiers* csoportot is befolyásolta.³⁶ Oudart „varratelmélete” és Bonitzer 1972-es esszéje a képkivágaton kívüli térről Burch gondolataira adott komplex válaszként is értelmezhetők.³⁷ Összességében azonban a parametrikus filmművészet elmélete másodlagos fontosságúvá vált a főképp a szemiológiából, a lacani pszichoanalízisből és az althusseri marxizmusból merítő filmkultúrában. 1968 májusa után ezek az elméletrendszerek nemcsak hogy politikailag

tűntek helyénvalóbbnak, hanem azt is lehetővé tették a kritikusok számára, hogy figyelmüket a Burch által elutasított filmekre – a hollywoodi klasszikusokra – irányítsák. Munkája csak valamivel később vált igazán jelentőssé. Burch elméletének szerialista vonásai Amerikában és Angliában fejtek ki bizonyos hatást.³⁸ Az 1977-es *A modernizmus filmművészetei* címet viselő kollokvium résztvevői Burch fogalmait használták Eizenstein és Robbet-Grillet filmjeinek elemzésénél.³⁹ Burch következő fontos alkotása, *To the Distant Observer: Form and Meaning in Japanese Film* (1979) meglehetősen élénk érdeklődést váltott ki – részben azért, mert hozzájárult a film stilisztikai történetének vizsgálatához, de talán azért is, mert a nemzeti filmművészet konvencionális fogalmának alkalmazása és eklektikus marxizmusa miatt érvelése kevésbé tűnt hajthatatlanul „formalistának”, mint a *Praxis du cinéma* végtére is gyümölcsözőbb észrevételei. Tény, hogy nagyon kevés filmkutató követte a Burch által kijelölt utat (ami azt illeti, Eizensteinét és a formalistákét is), ez azonban mégsem jelenti azt, hogy gondolatai nem válhatnak hasznunkra – különösen abban az esetben, ha bizonyos filmek sajátos működési elvének megfejtesében segíthetnek.

A „parametrikus” narráció fogalmának történetével felvázolható ugyan egy esztétikaelmélet körvonala, de nem építhető rá érvrendszer. Logikusan nehéz lenne cáfolni, hogy a stílus a formáló erő szintjére léptethető elő a filmben, de sok kritikus nézete szerint a gyakorlatban ez soha nem valósul meg. Meg kell cáfolnunk őket, és be kell bizonyítanunk, hogy mégiscsak háruulhat ez a szerep a stílusra.

Formák és stratégiák

A film stílusmintái általában akkor válnak el a szüzsétől, amikor csak „művészi” motivációval indokolhatók. Ha a néző számára a stilisztikai elemeket nem igazolja a kifejezés realizmusa vagy valamilyen transztextuális cél – műfaji, esetleg kompozíciós követelmények –, akkor a stílus önmagáért való, szándékos.

Hasonlítsuk össze a „grafikus illesztés” néhány stilisztikai műveletét. Eredendően nem narratív eszközről van szó: a vonalak, a formák, a színek, a mozgás vagy egyéb grafikai vonások egy adott beállításban szorosan „illeszkednek” a következő beállítás hasonló alakzatához, függetlenül az ábrázolt időtől vagy tértől.

- 12.1. Lady Windermere legyezője
12.2. Lady Windermere legyezője



Nézzünk meg először két egymást követő beállítást a *Lady Windermere legyezőjéből* (12.1.–12.2.). A kompozíció átfogó hasonlósága nyilvánvaló – mindkét alak ugyanazon a ponton helyezkedik el, a fej és a test durván azonos, a világos és sötét foltok majdnem megegyeznek. A klasszikus elbeszélőfilmben ez a „kö-

zelítő” grafikus illesztés kiemeli a nem odaillő mozzanatokot; figyelmünket az egymást követő beállításokban a narráció szempontjából fontos különbségekre irányítja, például a szereplők elhelyezésének szemszögére és kifejezőerejére. Most pedig nézzük *A háborúnak vége* grafikus illesztését a Diegót bemutató jelenetben (10.19.–10.21.). A grafikus folytonosság sokkal erősebb, a művészfilmre jellemző kompozíciós célok indokolják. Az illesztések fejezik ki Diego szubjektív alternatíváit: Nadine talán így néz ki, talán úgy, talán így... Hasonlít ehhez a *Földben* az apa és a fiú vitája alatt látható élénk grafikus illesztés (7.26.–7.27.). A stilisztikai eszköz itt újra a szűzsé céljainak rendelődik alá: meghiúsítja a denotatív tér megszerkesztését és konnotatív szerkezet kiépítésére készlet (erőszakos szembenállás). Végül pedig figyeljük meg a grafikus illesztést Ozu *Amiről a hölgy elfeledkezett* című filmjében, amikor a két iskolás fiú a földgömbbel játszik (12.3.–12.4.). A több vágás után is ismétlődő kompozíciók hasonlatosságai sokkal pontosabb grafikus illesztést teremtenek, mint a *Lady Windermere legyezőjében*. Ráadásul ezeket a vágásokat nem lehet a művészfilm vagy a történelmi materialista film hagyománya alapján értelmezni, legalábbis ha nem feltételezzük, hogy a vágások a fiúk „hasonlóságára” utaló narrációs kommentárok. Ez a visszaigazolás azonban egyáltalán nem sajátos (a vizsgált grafikus illesztések bármelyikére ráhúzható), továbbá banális – egyszóval reménytelen. (Röviden majd kitérek rá, miért vezet a parametrikus narráció a kritikusokat banalitáshoz.) Ozu vágástechnikája tisztán esztétikai természetű. A kompozíció és a vágás stilisztikai paramétereinek kézzelfogható manipulációja eredményezi az összhang hiányát és a humort. A szűzsé követelményei alárendelődnek a grafikus tér játéknak.

Nos, bármely film tartalmazhat esztétikai szempontból indokolható díszítést – nem helyénvaló kameramozgást, váratlan és indokolatlan színváltást vagy hanghidat. A vizuális művészetekben a díszítés a mű ékessége; E. H. Gombrich szerint „a mester túláradó jókedvét, hatalmát és ötletességét” mutatja meg.⁴⁰ A díszítés az esztétikai motivációt hangsúlyozza, a műalkotás anyagát és formáját teszi perceptuálisan is kiemelkedővé. Ozu grafikai illesztése azonban mégsem díszítés; gyakran és rendszeresen folyamosodik ehhez az eszközhöz. (Mindez újabb ok arra, hogy elutasítsuk a fiúk hasonlóságáról szóló banális értelmezést, hiszen az elv Ozu összes grafikus illesztésére történő alkalmazása teljes semmitmondáshoz vezetne.) A parametrikus narrációban a külön-

- 12.3. Amíról a hölgy elfeledkezett
 12.4. Amíról a hölgy elfeledkezett



féle elvek szerint alakuló stílus a film egészét áthatja – ugyanúgy, ahogyan az elbeszélőkölteményt a prozódia, vagy az opera jele-
 neteit a zenei logika. A folyamatot Godard *Éli az életét* című
 filmjével illusztrálhatjuk.

Az *Éli az életét* a rendező állítása szerint „tizenkét epizódból

álló film”. Minden rész egy vagy több jelenetből áll; a részek
 elsőtétüléssel, valamint számozott feliratokkal válnak el egymás-
 tól. A vizuális stílus szintjén minden szegmentumot a lehetséges
 kamera/tárgy kapcsolatok egy vagy több variánsa jellemzi. A fő-
 cím alatti szekvenciában Nanát három közelkép mutatja be: bal-
 profil, frontális kép és jobbprofil. Mindez az eltérő kamera/alak
 orientáció témájának bejelentéseként értelmezhető. Az első epi-
 zódban a kamera Nanát a férjével való beszélgetés közben mu-
 tatja: mindketten felénk háttal vannak. Így lezárul a Nana köré
 font főcím alatti láncolat, egyúttal hangsúlyt kap, hogy Nana tér-
 beli kapcsolata a környezetével stilisztikai variánsok anyagaként
 fog funkcionálni. Később a szekvenciák több alternatívát sora-
 koztatnak fel. Két beszélgető szereplőt a kamera pontosan a kö-
 zöttük húzódó 180°-os vonalról filmez. (A 4. és az 5. epizódban.)
 A kameramozgást illetően is különféle eljárásokat használnak: hát-
 rafelé kocsizást (2. epizód), előre kocsizást (6.) és egyszerű pano-
 rámozást (12.). Az ívet leíró kameramozgás is többféleképpen vá-
 lósul meg; az egyikben a szembenálló alakok a lencse tengelyére
 merőlegesen helyezkednek el (3. epizód), máskor azzal párhuzamo-
 san ülnek (7. epizód). A 8. epizód montázsszekvenciát a vágás meg-
 lehetőségen széttörte, míg a 9. epizód nagyon hosszú beállításokból
 áll. Az egyetlen olyan pillanat, amelyben a beszélgetést a klasszikus
 beállítás/ellenbeállítás eszközzel rögzítik, az „idézet” részben –
 Dreyer *Szent Johannájának* részletében a 3. epizódban – meg az
 utolsó előtti epizódban, a Brice Parain-nel folytatott párbeszédben
 fordul elő. Az „idézés” és a hagyományosnak számítható stilisztikai
 eszközök elhalasztása még jobban hangsúlyozza a többi alternatívát.
 Stilisztikailag a film az alternatívák paradigmáján keresztül halad
 az ortodox beállítás/ellenbeállítás felé, és ezzel világosan példáz-
 za Jakobsonnak „a szelekció tengelyének a kombináció tengelyé-
 be való vetítés”-ét.⁴¹

Úgy hiszem, egyetlen szkeptikus sem tagadhatja, hogy a film
 stilisztikai szerkezete valóban tartalmazza ezeket a vonásokat. A
 kérdés, mit kezdünk velük. Feltételezhetnénk, hogy ezek csak
 díszítések. Ezzel viszont mintha csak annyit mondanánk: a ritmus
 és a rím pusztán a vers ékei. A stilisztikai alternatívák teljes körű
 megjelenítési módja ellenkezne azzal az elképzeléssel, miszerint
 egyszerű „töltelékanyagok” volnának. V. F. Perkins szerint a film
 „olyan dialógussorozat, amelyen Godard kamerája a variációk
 szvitjét játssza el; ezzel valóságos *mise en scène*-t, továbbá egy
 sor javaslatot is tesz arra, hogyan lehet a filmben egy beszélgetést

ábrázolni”⁴². A klasszikus elbeszélésmód háttére előtt az *Éli az életét* stilisztikai eszközeinek struktúrája jelentősebb annál, sem-hogy egyszerű díszítő elemnek tekintsük.

A stilisztikai sémák létének és fontosságának elfogadása után a kritikus hajlamos az „olvasásukra”, azaz szívesen tulajdonít nekik tematikai jelentést. Lemondóan megjegyezhetnénk, hogy az *Éli az életét* a kommunikációs problémákról szól, ezáltal a stilisztikai eszközök az emberek közötti távolságok szimbolizációjának tekinthetők. Vagy – hogy egy manapság divatosabb értelmezésre utaljak – talán az *Éli az életét* valójában „a moziról” szól. E szerint az elmélet szerint a rendezőnek a médiumhoz fűződő ambivalens viszonyát a különféle kamerakezelési módok ábrázolják. Az ilyen értelmezési mozzanatok a parametrikus filmet a művészfilmes elbeszélésmódon belül próbálják elhelyezni. Bár az *Éli az életét*hez hasonló filmek a művészfilm intézményrendszerén belül készülnek és láthatók, ebből még nem következik, hogy választ is adnak az olyanfajta szimbolikus olvasatokra, amelyek, mint láttuk, a művészfilmes elbeszélésmód sajátjai.

A készítés a stilisztikai hatások ilyen módon történő olvasására tágabb tendenciába illesztve is nyomon követhető: ha feltételezzük, hogy egy filmben (vagy egy jó filmben) a témának megfelelően minden értelmezhető. Az ilyenfajta tematizálásban többnyire elvész a film narrációs működésének sajátossága. Minden stilisztikai elem ugyanúgy olvasható: a távolkép egyesíti, a vágás elkülöníti; a függőleges vonalak elszigetelik vagy elszakítják a szereplőket, a vízszintesek szabadságérzetet keltenek; a nézőpontbeállítások hatalmi viszonyokat teremtenek, mivel az egyik hőst a másik tekintetének a „tárgyává” teszik. Ebben a játékban azonban a összes kártya csupa jokerből áll. Ha Nana bármikor ugyanabba a beállításba kerül a stricijével, Raoul-lal, az értelmező „egységet” állapíthat meg közöttük. Ha viszont rámutatunk arra, hogy Raoul ki fogja zsákmányolni, majd hagyja, hogy megöljék, akkor a kritikus ellenvetéssel élhet: Godard ironiával rögzítette a szekvenciát. Ha Nana és a szerelme egymásra néznek, akkor a kritikus azt mondhatja: Nana nőiségének tárgya marad (a férfi tekintetének tárgya) vagy ellenkezőleg (a nézés erejének kisajátítója). Ha szándékunkban áll a kamerát és a rendezőt egyenlővé tenni, minden film a moziról tett „nyilatkozatként” értelmezhető.

Az ilyen magyarázat teljesen megfelel az allegóriának, amelyben az absztrakt, gyakran tantételszerű jelentések a szöveg do-

mináns strukturáló erejét képezik. A többi formában azonban a tematikus jelentés csak egy komponens a rendszerben, és nem szükségszerűen a legfontosabb. Az a kritikus, aki minden filmben tematizálja a technikát, az olyan művek banalizálását kockáztatja meg, amelyekben a stílus perceptuális ereje a „domináns”. A probléma ugyanis nemcsak az, hogy a tematizálás többnyire a sekélyes irodalomkritika közhelyeire támaszkodik. Ez a módszer még a legjobb esetben is az egyedit az általánosba, a konkrétat a bizonytalanba asszimilálja. Talán emiatt használtak többnyire kirívóan egyértelmű témákat a parametrikus filmkészítők. Nem túl éles elme szükségeltetik ahhoz, hogy a *Play Time* című filmet a modern élet személtelenségének kérdéseivel, a *Tokiói történetet* az „eredendően” japán család hanyatlásának elemzésével, az *Éli az életét* című munkát a mai nagyvárosokban tapasztalható elidegenedéssel és a női vágyálmokkal azonosítsuk. Vagyis mintha a stilisztikai szerkezet csak akkor lehetne fontos, ha a témák banalitásuk miatt nem hagynának helyet a kritikusok értelmezéseinek.

Egyfajta *horror vacui* megszállottjaként az értelmező kritikus azért ragaszkodik annyira a témához, hogy elkerülje az „önkéntes” stílus és struktúra szakadékába való zuhanást. A kritikus feltételezi, hogy a filmben minden a jelentést támasztja alá. Ha a stílus nem dekoráció, akkor a kompozíció szerint realizisztikusan, vagy a legjobb esetben narrációs kommentárként kell indokolni. Pedig a hibát ott követik el, hogy a szűzsé és a stílus között állandó kapcsolatot tételeznek fel. Fontos az emlékeztetünkbe vésnünk, hogy a filmekben a szűzsé struktúrája – a történet eseményeinek kiválasztása és megszervezése – nem egyértelműen adott stilisztikai ábrázolásmódot határoz meg (ld. 63. o.). Mindig létezik az önkényességnek az a foka, amelyet a parametrikus film kihasznál. Az *Éli az életét* első epizódjában Nana beszélgetését Paullal sokféleképpen lehetett volna megrendezni, leforgatni és vágni, mégis tartalmazta volna a szakításukra utaló fabula-információkat. Perkins ezt így fogalmazta meg: „Vannak olyan jelek, amelyeknek a statikus cselekményét mozgó kamerával fényképezik, de a kameramozgásokban rejlő pontosság olyannyira nem illik a rögzített díszletekhez, arcokhoz, mozdulatokhoz, gesztusokhoz, hogy a különféle megközelítésmódok jelenet-ről jelenetre változhatnak, anélkül, hogy a cselekmény megértésére vagy arról való tudásunkra lényegileg hatással lennének.”⁴³ Ha a film stilisztikai eszközei meghatározó helyzetbe kerülnek, és ha többé-kevésbé szigorú elvek szerint, a szűzsé kö-

vetelményeitől függetlenül szerveződnek, akkor a stílust nem szükséges a téma figyelembevételével motiválnunk.

Elterjedt filmkészítési stratégia-e ez a fajta narráció? Nem, de jelentékeny filmkészítők alkalmazták, különösen olyanok, akik nem tartoztak nemzeti iskolákhoz vagy mozgalmakhoz. Néhányan, mint Ozu vagy Bresson, úgy tűnik, megérzésük nyomán választották ezt az utat; mások elméletek alapján, öntudatosabban, ahogyan a 60-as évek francia filmjeiben is láttuk. Godard például biztosan tudatában volt a *szeriális zene* és a *nouveau roman* kombinációs elméleteinek az *Éli az életét* készítésekor. Na és a néző? A parametrikus elvek vajon közismert befogadási normát képeznek? Bizonyára nem. Később majd mégis kitérek a parametrikus narráció sok néző értő befogadását eredményező hatására. Sőt, ahogyan Perkins az *Éli az életét* című filmről megjegyzi, a stílusra érzékeny nézők könnyen észrevehetik ezeket a sémákat. Természetesen sok befogadó nem rendelkezik ilyenfajta érzékenységgel. Ahogyan a szeriális zene megértése tanulást, gyakorlást és bizonyos elméleti tudást igényel, ugyanezt követeli a parametrikus elbeszélésmód is. Burch maró gúnnyal ír erről a kérdésről: „És miért ne kellene a szemnek küzdenie? Miért ne címeznék mondandójukat a filmkészítők az elithez, mint ahogyan a zeneszerzők különböző korszakokban mindig is tették? Az »eliten« olyan embereket értünk, akik készek fáradozni azért, hogy lássák és újra lássák a filmeket (sok filmet), mint ahogyan sok zenét kell újra és újra meghallgatnunk ahhoz, hogy méltányolhassuk Beethoven utolsó kvartettjeit vagy Webern alkotásait.”⁴⁴

Még egy ellenvetést tudok elképzelni a parametrikus elbeszélésmód elméletével szemben. Az ilyen narrációban bírhat-e a stílus játéka a szűzsémákhoz hasonló perceptuális és kognitív koherenciával? A néző a szűzsé rendszerét ok-okozatilag, időben és térben egyesíti. A szűzsé egységei az események. Az interszubjektív feltételezéseket és következtetéseket ennek figyelembevételével azonosíthatjuk. Ha a szűzsé rendszere kihagyja a történet valamely eseményét, többé-kevésbé értelmes találgatásokba bocsátkozhatunk. De mit nyújt a stilisztikai séma? Nem rendelkezhet ok-okozati egységgel, továbbá a filmi térnek és időnek csak „immanens” megszervezését kell elérnie. Úgy tűnik, nem rendelkezik tisztán megformált egységekkel sem, talán csak egyedül a „stilisztikai alakzat” fogalmával. És hogyan tudna a néző pusztán stilisztikai feltételezést vagy következtetést megalkotni; honnan tudná, hogy vajon kihagytak-e stilisztikai elemet

vagy végbement-e stilisztikai fejlődés? Ha a stilisztikai séma nem függ a szűzsétől, a legjobb esetben is előre szinte teljesen megjósolhatatlan, a legrosszabb esetben pedig egyszerűen véletlenszerű, ám sohasem kirívó. Érzékelheti-e valamikor is a néző a parametrikus elbeszélés stilisztikai struktúráit?

Ez nagyon erős ellenvetés. Az ellenérvek felsorakoztatását Gombrich gondolatával kezdhethetnénk, aki szerint az ábrázoló művészetekhez kötött *jelentés* percepciója különbözik a díszítő és absztrakt művészetekkel társítható *rend* percepciójától.⁴⁵ Normális esetben ezeket a tevékenységeket nem egykönnyen lehet szétválasztani, mivel a rend percepcióját beárnyékolják a jelentéssről alkotott feltételezések és elvárások. De a művészetben háttérbe szoríthatják vagy visszafoghatják az ábrázoló jelentést, és a pusztá perceptuális rend válhat meghatározóvá. Ez történik az absztrakt festészetben, amely vagy eltávolítja a denotatív jelentést, vagy a tiszta forma segítségével elnyomja. A kubista csendéleteken láthatunk gitárt és asztalt, azonosítható jelentésük mégis másodlagos az egész térbeli elrendezéshez képest. Nagyjából ugyanez történik a parametrikus filmben a filmi tér és idő megszervezésekor.

Érzékelhető-e empirikusan ez a rend? Tudjuk, a kérdés óriási vitákat váltott ki a zenei integrális szerializmusban. Az összes hangparaméter permutálására törekvő zeneszerzők és teoretikusok megfigyelése szerint az új zene annyira összetett, hogy a generáló sorozatok és transzformációk soha nem figyelhetők meg előadás közben.⁴⁶ A „térbeli” strukturalás papíron nyilvánvaló volt, az előadáson azonban nem feltétlenül észlelhető. Nicolas Ruwet 1959-ben felvetette, hogy az eredmény gyakran az *egyszerűség* érzékelése, mintha a hangmagasság, a hangjegyérték, a hangszín, a dinamika és a billentés csak az összefüggéstelen pillanatok zenéjéhez vezetne.⁴⁷ Leonard Meyer elméletében figyelemre méltó kifogásoknak adott hangot: megkísérelte bebizonyítani, hogy a szeriális zene négy okból többnyire befogadhatatlan.⁴⁸

1. Minden kommunikáció redundanciát kíván, de a szeriális zene nem elég redundáns. Az összes paraméter totális elrendezése megnehezíti az alapvető formai séma befogadását. A szeriális zene a különféle paraméterek közötti árnyalatnyi különbségeken nyugszik, viszont ha egyik paraméter sem állandó, észrevehetetlenné válnak.

2. Mivel a szeriális zene tagadja a hagyományos formákat, nem rendelkezhetünk olyan sémákkal, amelyek az emlékezést se-

gítenék vagy az anticipációt irányítanák. Amikor minden rész egyedülálló, senki nem ismerheti fel egyiket sem.

3. Bizonyos tonális kombinációk könnyebben észlelhetők és idézhetők fel a többinél; különösen a hangmagasság és a hangjegyérték tűnik „alapvetőbbnek” a hangszínnél és a hangvételnél. A szeriális zene azonban semmibe veszi a megértés természetes sémáit.

4. A figyelem dolga a perceptuális-kognitív források meghatározása. Ezáltal a befogadó korlátozott „csatorna-kapacitással” rendelkezik. Mivel a szeriális zene szerzője túl sok újdonsággal ruházza fel a darabot, olyan túlterhelést teremt, amely megakadályozza a többé-kevésbé releváns események megkülönböztetését. Feltételezi, hogy a totális szerialista alkotások esetleg formálisan befogadhatatlanok az összes hallgató számára. „Még ha (...) a rajongók zárt köre teljes perceptuális kapacitását bevetve hallgatja is ezt a zenét, kétséges, hogy végül valóban sikerül-e elsajátítaniuk a hallottak megértését.”⁴⁹

Valószínűleg igazat kell adnunk Meyernek, és elfogadhatjuk, hogy a filmstílus teljes parametrikus felhasználása befogadhatatlanná teszi a művet. Noël Burch így ír erről: „Egy struktúra akkor létezik, amikor a paraméter a filmszínházban a néző vagy esetleg csak a vágóasztalnál a rendező számára világos elv szerint formálódik; hiszen még ha vannak is olyan struktúrák, amelyek »csak alkotóik által befogadhatók«, azok semmi esetre sem játszanak kevésbé fontos szerepet a végső esztétikai eredményben.”⁵⁰ Ez úgy hangzik, mint Boulez állítása: a fül ha nem is észleli, azért feljegyzí a szeriális struktúrákat.⁵¹ Az efféle védekezés locus classicus Berg *Wozzeck* című operája lett, amelyben a partitúra egységét belső zenei logika szabja meg: minden felvonás különböző formájú darabokból áll; minden rész tempója az előző részből alakul ki; minden felvonás ugyanolyan akkordú kádenciával végződik és így tovább.⁵² Berg mégis ragaszkodott ahhoz, hogy éppen ez az eljárás adja a zene „láthatatlanságát”:

*Senki, de senki a közönség tagjai közül – legyen bármennyire is tudatában az opera kereteibe foglalt zenei formáknak: a kidolgozás pontosságának, logikájának –, a függöny felgördülésétől a darab végéig, nem szentel figyelmet az oly sokat emlegetett különféle fűgáknak, invencióknak, szviteknek, szonáta-mozzanatoknak, variációknak és passacagliáknak.*⁵³

Később majd kitérek a „láthatatlan” struktúrák filmbeli általánosabb szerepére. Az objektíve létező, de észlelhetetlen struktúrákra

való hivatkozás azonban többnyire nem ad elégséges magyarázatot a parametrikus eljárásokra. Hiszen egy műalkotásban számos struktúra észrevétlen, sőt még a mű esztétikai hatását tekintve is irreleváns marad. Michael Riffaterre Roman Jakobson poétikai elemzéséről írt elsőprő kritikájában bebizonyította, hogy a műalkotás nem minden sémája bír esztétikai funkcióval vagy emelkedik ki perceptuálisan.⁵⁴ A védekezés járhatóbb útja, ha azt állítjuk, hogy a parametrikus elbeszélésmód legvilágosabb esetei filmnézés közben minden kétséget kizáróan észlelhetők.

A parametrikus filmben a stilisztikai események követhetők, a szűzséhez való viszonyukról hipotéziseket lehet felállítani, sémáik aspektusai megjegyezhetők és felidézhetők. A parametrikus narráció rendelkezik Meyer négy kritériumával:

1. *Elegendő redundancia.* A parametrikus film nem teljesen szeriális, mivel többnyire csak néhány paramétert emel ki és variál a filmben. Az *Éli az életét* például különféle kamerahelyzetekkel és vágási műveletekkel operál. Sőt, a szűzsé gyakran szilárd alapja a stilisztikai változásoknak.

2. *Előzetes sémák.* A parametrikus elbeszélés nem vonja teljesen kétségbe a rend és elvárások forrásaiként létező sémákat. A szűzsé gyakran érthető a klasszikus vagy a művészfilmes elbeszélésmód konvenciói szerint. (Valójában előszeretettel alkalmaz nagyrészt előre látható cselekménymintákat.) Stilisztikailag a film erős belső egységgel rendelkezik: meghatározó saját konvencióval és azok sematizált ismétléseivel. Sőt, a stílust nagymértékben akár „preformálnak” is tekinthetjük, különösen ha teljes életművet vizsgálunk. Ozunak, Bressonnak és más rendezőknek eleve létező stilisztikai rendszerük van, s ezzel szinte bármely tárgyat saját fogalmaikra képesek lefordítani.

3. A „természetes” fogékonyság felismerése. Burch rámutatott arra, hogy bizonyos paraméterek alapvetőbbnek tűnnek másoknál: a hang/kép kapcsolatai, a képkivágaton belüli és kívüli tér, a szerkesztési alternatívák. Nem tudhatjuk, ezek mennyivel „természetesebbek”, de a figyelem nyilvánvalóan leginkább ezekre irányul.

4. A korlátozott „csatorna-kapacitás” felismerése. Mivel a mozi általában megszabja a filmnézés időtartamát és -rendjét, a redundancia és a kognitív források meghatározásának kérdése helyénvaló lehet. A parametrikus film nem teljesen szeriális, így a néző kapacitását nem szükségszerűen terheli le a stilisztikai elemek túlárado sokasága. Mint majd látni fogjuk, ebben az elbeszélésmódban az egyszerűen kiegészítő formákkal dolgozó tendencia

is létezik. Arról sem szabad azonban megfeledkeznünk, hogy egyes parametrikus filmek igenis „túlterheltek”; Tati *Play Time* című műve kiemelkedő példa erre.⁵⁵ Sőt, még az önmegtartóztatóbb filmekben is, Bresson vagy Dreyer műveiben, a paraméterek átfogó megszervezése túllépheti a részletekre kiterjedő megértést. A fejezet végén majd megpróbálom bebizonyítani, hogy bizonyos konnotatív hatások származhatnak a néző érthető stílusmintákat fölismerő korlátozott képességéből. Így a parametrikus film, legalábbis elméletileg, Meyer felfogásának megfelelő módon is észlelhető. Miközben az elbeszélésmód alapelveinek megszerkesztését tárgyaljuk, a pontos és interszubjektív esztétikai hatásokra kell összpontosítanunk.

A filmnek a stílus folyamatos előtérben tartásához belső összetartó erőre van szüksége. A koherencia megkülönböztethető, gyakran egyedülálló belső stilisztikai konvenció létrehozásán alapul. Két elterjedt stratégiáról beszélhetünk. Az egyik az „önmegtartóztató” vagy „minimalista” eljárás, amelyben a film másokénál szűkebb műveleti sorra korlátozza saját konvencióit. A 30-as évek közepéről-végéről származó Mizogucsi-filmek totál vagy kistotál képeknél alkalmaznak hosszú beállítást; Bresson félközelikre korlátozza magát, amelyeken gyakran testrészeket látunk; Tati a hosszú beállítást decentralt mélységi beállításokban alkalmazza és így tovább. Miután az eszközök ilyenfajta korlátozását már a film kezdetén egyértelművé teszik, így a láthatóan „előre megformált” stílusnak megfelelően „feldolgozott” szűzsésemények erőteljes konvenciót képeznek.

A „telített” belső norma ezzel szemben a paradigmikus elemek leltárát vagy sorát eredményezi. Már láttuk, hogyan hoz létre az *Éli az életét* számos össze nem illő stilisztikai művet, s hogyan hárítja rájuk a szereplői találkozások ábrázolásának problémáját. Burch szerint ugyanez igaz Lang *M* című filmjére, amelyben minden szekvencia a térbeli és időbeli folytonosság megszakítására épülő variáns szerepét játssza.⁵⁶ Az önmegtartóztató eljárás többnyire a műveletek anyagának hasonlóságát mutatja be; telített párhuzamokat hoz létre a szűzsé különféle részletei között, a műveletek anyagát pedig az ábrázolás során változtatja. Az *Éli az életét* és az *M* erősen artikulált szekvenciái a stílus szintjén a különféle paradigmikus elemek világos összehasonlítását teszik lehetővé. A redundancia vagy a stilisztikai műveletek mennyiségének behatárolásával, vagy a szűzsé szegmentumainak szigorú párhuzamba állításával érhető el.

A megkülönböztethető belső konvenció megállapításával, legyen az minimalista vagy telített, a filmbe eltéréseket lehet iktatni. A telített megközelítés állandóan előtérbe állítja a stilisztikai eseményeket, mivel minden eltérő stilisztikai mozzanat többnyire deviáns művet megvalósítására törekszik. Összetettebb esettel állunk szemben Dreyer *Az ige*, illetve *Gertrud* című filmjeiben. Mindegyik „minimalista” megközelítésre épül: lassú, hátráló kameramozgásra, az alakok mozgására és hosszú beállításokra korlátozódik; ezzel együtt mindkettő szórványosan idéz inkább a klasszikus stílusra jellemző (beállítás/ellenbeállítás, nézés-irányok szerinti illesztések, analitikus vágás) elkülönített eszközöket is. Ezáltal Dreyer előtérbe állított mozzanatai egyfajta „telítettségre” tesznek szert, s mintaként – csak futólag – mutatnak be a film általános vonásaitól eltérő szélesebb paradigma-skálát.⁵⁷ Ennél gyakrabban fordul elő az, amikor az önmegtartóztató tendencia a paradigmikus elbeszélésmódban egészen közel próbál maradni a film belső stilisztikai konvenciójához. Ezt azzal érik el, hogy megteremtik a parametrikus minőségek szűk és erősen egyedi csoportját, majd rendszeresen ismétlik őket az egész filmen át. Különösen az önmegtartóztató módszer használja ki a pszichológusok által „épp csak észrevehető különbségeknek” nevezett jelenséget. Mivel a műveleteket szigorúan korlátozott módon alkalmazza, a minimalista megközelítés alig észlelhető küszöböt hoz létre az azonos elemek ismétlése és árnyalatnyi eltérésű variációja között. Ozu filmjeiben például az ismerős helyre történő visszatérést kissé újrendezett képsor vagy a tárgyak apró változásai jelzik. A különbségek észrevehetősége változó. Túl aprók nem lehetnek – később erről röviden lesz még szó –, mivel a nézők nem vesznek észre vagy nem tudnak felidézni nagyon kis változásokat; de a minimalista megközelítésnek éppen az az egyik célja, hogy megszüntesse a határvonalat az észrevehetetlen és az észrevehető között.

Ahogy a film saját konvenciója megtalálja a helyét, azonnal fejleszteni kell. A stílusnak meg kell teremtenie önálló időbeli logikáját. Mivel azonban a néző filmstílusra vonatkozó sémái korlátozottak, irreális elvárás volna a parametrikus forma összetettségének részletes bemutatása. A szeriális zenéhez hasonlóan minél tekervényesebb, minél kevésbé redundáns az ilyen forma, annál valószínűbb az észlelhetetlensége. Következésképpen az összes paramétert nem lehet egyidejűleg megváltoztatni. Amikor az ismétlés és a variáció kezd dominánssá válni, néhányat állan-

dósítani kell. Sőt, a néző kisebb valószínűséggel figyel meg elkülönített paramétereket, mint stilisztikai „eseményeket”, vagy meghatározott eszközökkel teremtett, visszatérő kis szövegrészt. Az *Éli az életét*ben ez többféle tényező kombinációjából áll össze – ilyenek a szereplők térben egymáshoz közeli elhelyezése, a változó kamerahelyzetek és vágásminták (vagy hiányuk) –, mindezek pedig a narráció által permutált stilisztikai eseményt teremtik meg. Ozu stílusa az alakok helyzetének interakciója, a képkivágat szerkezete, a kamera elhelyezése, a képkivágaton kívüli tér használata stb. nyomán lesz összetéveszthetetlen; a jellegzetes „ozus mozzanatok” az ilyen paraméterek csomópontjai. Ezzel nem azt akarom mondani, hogy minden egyes esemény megismétlése minden paramétert, vagy hogy a paraméterek nem mozdíthatók el és nem rakhatók újra össze valahol máshol a filmben – viszont akkor fogjuk őket az egyes visszatérő tényezőkkel kapcsolatban figyelembe venni, ha a parametrikus játékot elrendeztetnek észleljük.

Burch gondolatmenete ellenére (amelyben a „ritmikus változásról, a visszatérésről, a hanyatlásról, a fokozatos megszűnésről, a ciklikus ismétlésről és a szeriális varációról” ír), a parametrikus forma fejlődési menetének egyszerűnek kell lennie. A legmegfelelőbb zenei modellnek az olyan összegzéseket tekinthetjük, mint a strófás forma, a rondó, a téma és a variáció. Itt a részek nem egy hierarchikus folyamat, hanem a strukturális párhuzamosság és/vagy az eszközök hasonlósága szerint kapcsolódnak egymáshoz. A parametrikus narrációban a szűzség ugyan rendelkezhet csoportos, átfogó, gyakran strukturálisan szimmetrikus formával, de a stilisztikai minta többnyire additív és nyitott, a befejezés előre megjósolható pontja nélkül. Az *Éli az életét* paradigmatisztikus elemeinek bemutatása semmilyen formálódó logikáról nem árulkodik, míg az alig eltérő műveletek egymásra következése Dreyernél és Ozunál teljesen „megfordítható”. A zenei rondóhoz vagy a témához és a variációkhoz hasonlóan a stilisztikai események száma végtelenül nagy lehet, továbbá számtalan váratlan ismétlésre és variációra marad még hely.

A telített megközelítésben az additív fejlődés a paradigmán belül az elemek valamennyi lehetséges sorrendjét felveti. Ezt látuk az *Éli az életét* című filmben a „hogyan fényképezzük és vágjuk a szereplők interakcióit” variánsaiként. Burch ügyesen ráta-
lált a paradigmatisztikus elvekre épülő filmekre; példái között szerepel az *Egyszerű történet*, az *Egy szerelem krónikája* és Renoir

Nanája („a képkivágaton kívüli tér kimerítő kihasználásának modellje”⁵⁸). A minimalista megközelítés, mint már említettem, „épp csak észrevehető különbségeket” teremt az additív formával. Kristin Thompson tárta fel a folyamatot a *Play Time*-ban és Bresson *Lancelot du Lac* című filmjében.⁵⁹ De nézzünk egy másik példát! Fassbindert nem nagyon tekinthetjük önmegtartóztató rendezőnek, mégis *Vendégmunkás* című filmje (1969) azt példázza, hogyan teremthet a minimalista megközelítés alig eltérő variációkat. A díszletek és díszlettípusok, a látószögek (merőleges, néhány mélységjelzéssel), a beállítások (jelenetenként egy), az alakmozgások (többnyire tablószerű), a snittek közötti átmenetek (csak vágás) és a kameramozgások (a következőkben említett kivételével) csökkentésével a *Vendégmunkás* minimalista belső konvenciót teremt. A többértelmű időtartamra vonatkozó séma is arra ösztönöz bennünket, hogy a jeleneteket inkább „oszloposan”, mint lineárisan rendezzük el. A narráció kombinatórikus sémaként halad előre: ugyanaz a hely, különböző szereplők; eltérő hely, ugyanazok a szereplők; ugyanaz a hely alakmozgással vagy anélkül. Az egyik, nem diegetikus zenét és kameramozgást használó beállítás először mint belső normától való eltérés működik. Ezzel Burch gondolatát példázza, miszerint egy dialektikus struktúrában „a paraméter két pólusa közül esetleg csak az egyiket hangsúlyozzák azáltal, hogy ritkán vagy talán csak egyszer használják fel”⁶⁰. A folytatásban azonban a stilisztikai esemény mindig más szereplővel ismétlődik, és ezáltal belép az átfogó variációs struktúrába. Dreyer, Ozu, Bresson és Mizogucsi filmjeihez hasonlóan a *Vendégmunkás* additív formája is a finom árnyalatok észrevételére készíti a nézőt.

Ebben az elbeszélésmódban a néző feladata az lesz, hogy figyeljen a stilisztikai ismétlésre és kövesse a többé-kevésbé eltérő variációkat. Így beszélhetünk *suspense*-en alapuló hipotézisről (hogyan fogják ezt a jelenetet megformálni?) és „fűrkésző” stratégiáról, amely a stilisztikai eseményeket az előzőkkel veti össze, s a korábbi a „megállapítás” státusával ruházza fel. Az *ige* és a *Gertrud* című filmekben például a szereplőket hátrako-
csizással követő beállítások tisztán tér- és időbeli elvárásokat alakítanak ki. Mikor és hol áll meg a hős? Másik szereplő lép be a képbe? Mizogucsi hosszú beállításai feltételezésekre indítanak azzal kapcsolatban, vajon a hős be fogja-e tölteni a képkivágat üres részét. Ozu a hipotézisek játékosabb körforgását éri el beállítás-kombinációit előre megjósolhatatlan módon összekeverő

módszerével. Az *Őszi délutánban* a Tory's Bar első megközelítéskor három beállítást alkalmaz: az elsőn félközeli bárcék sora, viszont közülük egyik sem a Tory-é (most tehát be fogunk menni?); aztán az utca totálja következik (tehát a jelenet az utcán fog játszódni?); majd a Tory cégérének félközelijét látjuk (tehát a cselekmény bent zajlik majd?). A következő, ugyanerre a helyszínrre történő átvezetés hagyományosabb módon, a Tory cégérének képével kezdődik. Ennek elegendőnek kellene lenni bármely, a Tory's Barban játszódó jövőbeni cselekmény jelzésére. A következő bárjelenet azonban a cégerek utcai totáljával kezdődik; aztán vágás után (az első sorozat 2. beállításához hasonló) totál következik. Közben a főhős, Hirajama, az utcán andalog és bemegy a bárba; vágás után bentről látjuk megérkezését. A narráció az első egység három beállítását különböző sorrendben szórja szét a két másik átmenetben, s a nézőt ezzel a variánsok észrevételére készíti. Ezenkívül a Tory's Barban játszódó két korábbi jelenet közül az egyik a cégér bevágásával végződött, a másik pedig nem. Vágás után a cégér ismételt megmutatása ebben az utolsó variánsban így meglehetősen valószínűtlen. Mégis, amikor Ozu bevágja a cégér képét a harmadik jelenet végén, a beállítással – mivel ez „hiányzott” a legutolsó variánsból – az egész téma/variáció-sémát feltárja! Az ilyen játékos, folyamatosan önjavító beállítás-kombinációk Ozu parametrikus narrációjának legkirívóbb aspektusai közé tartoznak.

Az additív stilisztikai struktúrák nem rendelkeznek erős irányító érvvel, a szűzsé azonban igen. Még ha a stílus válik is – Tinyanov értelmezésében – „dominánssá”, a szűzsé rendszere az ismételt és megváltoztatott stilisztikai formákat részben kidomborítja. A kubista csendélet gitárjához hasonlóan a szűzséepizód – az *Éli az életét* párbeszédei, a bárjelenet az *Őszi délutánban* – a stilisztikai háló viszonyítási pontjává, a szabadabb sémaformálás szilárd támaszává válik.

A parametrikus narrációban a szűzsé és a stílus háromféleképpen léphet kapcsolatba egymással. A stílus teljesen és folyamatosan uralkodhat a szűzsé felett. Ritkán fordul elő, de a *Hullámhossz* (1967) világosan ezt példázza. A cselekmény (hétköznapi események és egy rejtélyes gyilkosság) teljes mértékben alárendelődik a kinematografikus paraméterek belső fejlődésének (az objektív nagysága, a fények, a színek), vagy pedig a stílus a szűzsével egyenlő fontosságúnak tekinthető. Burch itt a szeriális zenével analóg „elemi” forma lehetőségét vetette fel, mivel a kis

részletek szövetét és a nagyléptékű formát is egyszerű struktúra szabja meg. Mindez meglehetősen hasonlít a Robbe-Grillet későbbi filmjeivel társított elbeszélismód „generatív” poétikájához. Robbe-Grillet ezt így magyarázta: „*Az Éden, na és?* (1970) kétségkívül az egyetlen – vagy legalábbis az első – játékfilm, ahol a történetben a témák egymás után következő sorozatokba szerveződnek egy – Schönberg zenéjében fellelhetőhöz hasonló – rendszer szerint.”⁶¹ De Robbe-Grillet filmjeiben ezek a témák csak motívumok, például tárgyak vagy színek, illetve absztrakciók, például „opozíciók”. A témák hozzák létre a szűzsésémát, de – amint Roy Armes rámutatott – egyáltalán nem határozzák meg a *stilisztikai* alakzatokat.⁶² A parametrikus narráció generatív elméletéhez közelebb álló vizsgálatát Burchnál találjuk, amikor a *Play Time* leírásánál olyan „sejt” meglétére – a beállításban középpontba helyezett gegek és a „rossz” pozícióban lévő gegek közötti dialektikára – hívja fel a figyelmet, amely a film szekvenciáinak átfogó struktúráját is generálja.⁶³ Kristin Thompson a *Rettegett Iván* elemzésében tárta fel, hogyan irányítja egy alapvető opozíció a szűzsé struktúráját a stilisztikai sémával együtt.⁶⁴ A *Hulot úr nyaral* című filmről írt munkájában Thompson bemutatja, hogy a határozottan Robbe-Grillet-re emlékeztető képsorok közötti variációk (az egyhetes nyaralás különféle, szokásos eseményei) ugyanabból a „sejtből” származnak, mint a filmezési technikák manipulációi.⁶⁵

Még ha a szűzsé és a stílus nem is ered egyetlen donnée-ből, azért egyformán funkcionálhatnak. Dreyer *Igéjében* a nappalin keresztülvezető ismételt kameramozgások a helyi narrációs követelményektől függetlenül a keresés mozzanatát állandósítják: a felvevőgép csak az „útjába eső” szereplőket követi, s ezzel egy globális nem elbeszélő séma létrehozását képes elősegíteni. Később, amikor a nappaliban gyászoló társaság gyűlik össze, a kamera aprólékosan felderíti a teret, feltűnően céltalanul jobbra, majd balra, majd visszafelé mozog. Stilisztikailag ez a korábbi jelenetek oda-vissza mozgásainak újabb variánsa. Az összegző minőségben azonban a beállítás jelzi a helyszín kimerítő feltárását (nem fogjuk újra látni), és nemcsak stílusváltásra készít elő, hanem narratív lezárásra is.⁶⁶ A stílus kétségtelenül előtérbe kerül, de nemcsak saját működése miatt, hanem a szűzsésémák kijelölését is elvégzi. A Burch által „teljesen vegyesnek” nevezett műalkotásokban a stilisztikai struktúrák „megőrzik autonóm, »absztrakt« funkciójukat, de szimbiózisban maradnak az egyszerűre támogatott és rombolt cselekménnyel”.⁶⁷

A legtöbb parametrikusan elbeszélt filmben váltakozik a szűzsé és a fabula jelentősége. Ez nem meglepő. Hasonló helyzettel állunk szemben az operában: a történet eseményeinek folytatódniuk kell, a zenének viszont ismétlődnie. Így a különböző szintek fontossága más és más. A parametrikus narrációban a stílus néha megerősítésként társul a szűzséhez. Például az *Éli az életében* Brice Parain beszélgetését Nanával hagyományos beállítás/ellenbeállítás módszerrel vették fel, s ezzel a szűzsé vált dominánssá. Máskor a parametrikus narráció alárendeli a szűzsét a stilisztikai struktúrának, például a film „vissza-a-kamerához” szekvenciájában. Feltűnésekor a szűzsé és a stílus állandósult lehetőség szerinti feszültsége nyilvánul meg. Gyakran megessik ez az *Éli az életében*, amikor a paradigmatiszta elemek „indokolatlan” beépítése zavarja fabulaszerkesztő tevékenységünket. Burch leírása szerint ez a váltakozó narrációs folyamat „dialektikus ritmussá válik, amely olykor elkülönül attól, amit régen formának és tartalomnak hívtunk”⁶⁸.

Jegyezzük meg azonban, hogy még ha a szűzsé előtérbe is kerül, ez többnyire a stílus sajátosságainak igénybevételével történik. A belső stilisztikai konvenció kialakulását követően rögzített konvenciók korlátain belül vizsgáljuk a szűzsét és szerkesztjük a fabulát. Miután például a *Vendégmunkás* kombinációs sémája stilisztikai elvként bukkan fel, előnyben részesíthetjük, s ezáltal a szűzsé beillesztése könnyebbé válik. Sőt, még az *Éli az életében* Brice Parain-jelenetében is a stílus viszonylagos háttérbe szorítása a kodifikált alternatíva-lánc keretén belül jön létre.

A parametrikus szűzsét így többnyire torzulásai alapján vesszük észre. Az egyik tünet a megszokottól eltérő elliptikusság. Az okok és okozatok nem kötődnek egymáshoz, a fontos jelenetek kimaradnak, egyes időtartamokon átugrunk. Jól illusztrálja mindezt az *M*, még jobban a *Vendégmunkás*, leginkább pedig az *Éli az életét*. Valamennyi epizódokból épül fel, a hősök lélektanába éppen csak bepillantunk, a meghatározatlan fabula-időtartam jelöletlen kivonatai állnak előttünk. Ellentétes mindezzel a megszokottól eltérő ismételtetés, például Dreyer *Az ige*, illetve *Gertrud* című filmjeiben. A szűzsé túl gyakran mondja el ugyanarról a szintre fokozza le. Egyes rendezők mindkét taktika használatáról híresek. Ozu és Bresson filmjei egyszerre lehetnek elliptikusak (kihagyják a nagy jeleneteket, befejeződnek a tetőpont elérése előtt, hirtelen helyszínt változtatnak, nem jelzik az idő-

tartamot) és repetitívek (Bresson a triviális lánc eseményeket ismételteti, Ozu pedig a helyszíneket). A szigorú elliptikusság és ismételtetés is azt jelzi, hogy a szűzsén a stilisztikai séma elvárásai érvényesülnek, vagy legalábbis a narráció olyan események ábrázolására korlátozódik, amelyek a stílust a legelőnyösebb helyzetbe hozzák. Összefoglalóan elmondhatjuk, hogy a parametrikus narráció megkülönböztetett, többnyire a stilisztikai elemek szokatlanul behatárolt skáláját magában foglaló belső konvenciót teremt. A konvenciót állandó kiegészítésekkel formálja meg. Így a stílus a szűzsével változó – domináns vagy alárendelt – kapcsolatokat alakít ki. A nézőt meghatározó stilisztikai konvenció kialakítására készíti, ami alapján a stílus sem realizisztikusan, sem a kompozíció szerint, sem transztextuálisan indokoltnak nem tekinthető. A nézőnek feltételezéseket is kell formálnia a film stilisztikai folyamatairól.

Az a stratégia, amely a stilisztikai sémát a szűzsében kimutatható eltérések készletének tekinti, hátráltatja a filmi elbeszélés megértésének szokásos folyamatait. Főként a lineáris fabula – filmnézés közbeni – megszerkesztésének meghatározó módszerét akadályozza meg. A parametrikus film harcba száll az idővel, és a végtelenségig fokozza a „térítés” történelmi materialista filmekben megfigyelt tendenciáját. A legnyilvánvalóbb ez a *Vendégmunkás*ban és Ozu filmjeiben, amelyekben a stilisztikai ismétlődés a nézőt arra ösztönzi, hogy a jeleneteket – a cselekmény horizontális kibontakozásával ellentétesen – a technika szerint „csoportosítsa”. A módszer olyan erőteljesen ellenkezik a szokásos befogadóképességgel, hogy a néző összezavarodásának vagy unalmának kockázatával jár. Az *Éli az életét* és a *Vendégmunkás* című alkotásokat a stílus szerepét elhanyagoló kritikusok tekintik művészfilmnek. Az ilyen filmekben a stilisztikai konstrukció összetett és eredendő nyitott természete miatt a néző könnyen hajlik a konnotatív interpretációra, s nem veszi figyelembe a parametrikus játékot.

Meghatározhatjuk tehát azon elbeszélismód általánosabb hatásait, amelynek struktúrái hiába láthatatlanok, a Burch és Boulez használta értelemben „regisztrálhatók”. Jelentős tény, hogy a minimalista parametrikus narráció legünnepeltebb képviselőit – Dreyert, Ozut, Mizogucsit és Bressont – többnyire rejtélyes, misztikus filmek készítőinek tekintik. Mintha az önmagáért való stílus szélsőséges esetekben – miközben a néző egyik jelentést a másik után próbálgatja a közömbös struktúrára – megfoghatatlan, képzeletbeli konnotációkat ébresztene. A rend felfedezése a je-

lentés keresésére ösztönöz. Ilyen módon a stílust a filmművészeti helyett gyakran a vallással kapcsolatos sémák motiválják. Ezeket a műveket – amennyiben a szubjektivitás vagy a szerzői kommentár segítségével magyarázzuk az elszigetelt stilisztikai eseményeket – vissza lehet helyezni a művészfilmekhez kötődő fogalomrendszerbe. Részben azonban azért kell kitartanunk a parametrikus narráció lehetősége mellett, mert a művészfilm külső konvencióira kiterjesztett korlátokon – mint láttuk, az ízetlenség és a banalitáson is – túlmutat, és lehetővé teszi az értelmezésnek ellenálló gazdag textúra felismerését.

A *Zsebtolvaj* paraméterei

Michel lopásra adja a fejét, barátai Jacques és Jeanne, valamint egy rendőrnnyomozó pedig megpróbálják lebeszélni erről. Majdnem elkapják, amikor sikerül elmenekülnie Párizsból. Két év múlva tér vissza. Jeanne-nak közben gyereke született, de az apa, Jacques elhagyta. Michel felajánlja, hogy gondjukat viseli. Állást szerez, és pénzt ad Jeanne-nak. Később újra enged a csábításnak: zsebtolvajlásba kezd, mígnem letartóztatják. Jeanne meglátogatja a börtönben, ahol szerelmet vallanak egymásnak.

A *Zsebtolvaj* történetének lecsupaszított váza nem érzékeltetheti a szüzsének és a stílusnak a film narrációs tevékenységében kibontakozó gazdag játékát. A folyamat már a film első képkockáján mozgásba lendül. Először egy Lully-darab kíséretében a prológuus fekete alapon futó szövegét olvashatjuk.

Ez nem bűnügyi film. Az alkotó megpróbálja a kép és a hang eszközeivel bemutatni egy fiatalember gyötrelmeit, akit saját gyengesége zsebtolvajkalandokba taszít, amikre viszont nem alkalmas. De a kalandok összekötik egy másik emberrel, ami különben lehet, hogy nem történik meg.

Az extradiegetikus kereten belül a történet világában is mesélni kezdenek. A főcím után jegyzetfüzetbe író kezét látunk, míg egy hang (amelyről később derül ki, hogy Michél) olvassa a szöveget. Az első bejegyzés a prológuus után következik.

Tudom, hogy akik ezt megtették, általában hallgatnak, vagy akik beszélnék, nem tették meg. Én pedig megtettem.

Nem is várhatnánk a szüzsé és a stílus közötti különbség jelzésére nyilvánvalóbb utalást. Michel kezével és hangjával elmondja valamennyi tettét, egy mindentudó szerzői hang pedig bejelenti, hogy ezeket az eseményeket képekkel és hangokkal fogják elmesélni. E kétélű indításról sok mindent el lehetne mondani, először azonban nézzük a film egészen belül a szüzsé fabulához való viszonyát.

A cselekmény két szálon fut: megismerhetjük Michel anyjához meg barátaihoz, Jacques-hoz és Jeanne-hoz fűződő viszonyát, valamint zsebtolvaj-pályafutását. A szüzsé ábrázolásában a két szálat kezdetben a különféle szereplők cselekedetei kötik össze. Jacques megpróbál munkát szerezni Michelnek, hogy ne lopjon, ezalatt a nyomozó belép a fiú életébe – mellesleg épp azért, hogy lebuktassa. De egészen a nyomozó Michelnél tett látogatásáig nem ismerjük az alapvető ok/okozati viszonyt. A nyomozó elmondja: egy évvel korábban Michel anyja bejelentette, hogy kirabolták, majd beküldte Jeanne-t, és visszavonatta vele a feljelentést. A rendőrség mindvégig Michelt gyanúsította a lopással, így a fiú magánélete már a kezdetektől összefonódott a nyomozással. Az orosz formalisták ezen a ponton rögtön rámutatnának arra, hogy a főhős – akit mélynek egyáltalán nem nevezhető jellemzés mutat be – a két szál kereszteződési pontján helyezkedik el, ezáltal a családi szféra és a kisstílű bűnözés összekötőjévé válik.⁶⁹ A következtetés akkor válik hangsúlyosabbá, amikor a következő jelenetben Michel a lehető legközelebb kerül cselekedetei okának megnevezéséhez. „Semmit nem voltam képes elérni eddig – mondja. – Ez már az örületbe kergetett.” Ha ez a film prológuusában említett gyengeség akar lenni, akkor meglehetősen felületesen fejtették ki. Mit próbált elérni? És miért éppen a lopást választotta, miért nem valami mást? A film nem művészfilmes elbeszélésre jellemző lélektani többértelműséget hoz létre, hanem homályosságot.

A szüzsé adott időbeli sémákkal is rendelkezik. Íme a film fabulavázlata.

A) Michel anyja bejelenti a rendőrségen a rablást.

B) Egy hónappal később: Michel kirabol egy nőt a lóversenyen.

C) Az elkövetkezendő tizenegy hónapban: Michel találkozik Jeanne-nal, az anyja meghal, a fiúból profi tolvaj lesz és elmenekül Angliába.

D) A következő két évben Michel Angliában marad.

E) Visszatér Párizsba.

F) Egy-két hétig dolgozik, hogy gondoskodhasson Jeanne-ról és a gyerekekről. A lóversenyen letartóztatják.

G) A következő néhány hét: a fiú a börtönben van. A szűzsé manipulálja a fabula szerkezetét: in medias res indít (Michel írásos beszámolójához hasonlóan) a lóversenyos rablással (B). A film első háromötöde az eseménysorozat tizenegy hónapos szakaszát érinti (C). E rész vége táján Michel megtudja az (A) eseményt – az anyja feljelentette a rendőrségen –, a tényt mi is csak ekkor ismerhetjük meg. Aztán a szűzsé az angliai tartózkodást egyetlen szűkszavú naplóbejegyzéssel jelzi, így két év dramatizálását egyszerűen átugorja. A film nagy része az (E), (F) és (G) pontok eseményeit jeleníti meg, mégsem egyértelmű minden. A fabula világán belül nehéz megmondani, mennyi idő maradt ki: mindig ugyanabban az évszakban vagyunk, Michel végig ugyanazt a ruhát hordja. A *háborúnak vége* című filmben Diego ugyanazt az öltönyt viseli az egész filmen át, de ott ez a történet rövid időtartamának jelzésére szolgál. Ebben az esetben ugyanaz az eszköz elbizonytalanítja a fabula és a szűzsé időtartamát.

A szűzsé még tovább megy a fabula manipulációjának jelzésében. A történet eseményeit csoportokba rendezi. Az első jelenetben Michelt látjuk lopás közben a Longchamps lóversenyen – három évvel később ugyanitt fogják el. A letartóztatása után a szimmetrikus elrendezésű, a fő szűzsécskeleményt kiegészítő börtön-jelenetsort látjuk. A késleltetés is a film egyik meghatározó eszköze. Roy Armes ezzel kapcsolatban a következőt jegyezte meg: „Végül is az egész film óriási *temps mort*, kerülőút, amely száműzetésbe és börtönbe sodorja Michelt, Jeanne-t pedig terhesen magányra kárhoztatja – mindezt csak azért, hogy meghezozza mindkettőjük számára azt a szerelmet, amelyet már a kezdetektől fogva élvezhettek volna.”⁷⁰ Ebből a nézőpontból Jacques, a nyomozó és az egész bűnügyi kaland a pár egymásra találásának történetébe iktatott késleltetések realizisztikusan indokolt áradó sorozata. Amikor a nyomozó azon az alapon kifogásolja Michel nagy bűnözőkbe vetett hitét, hogy azok soha nem fogják abbahagyni a rablást, megjegyzésével előre vetíti a fiú tartósnak bizonyuló könnyelműségét, és egyben igazolja a többi rablást is. Mellesleg a lopások jelneteinek észrevehetően „nincs szerepük”: a magatartására tett hatások nélkül teszik hangsúlyossá Michel elbizakodott vagánykodásba átcsapó tetteit. A Jacques-kal és Jeanne-nal való találkozások hasonlóképpen meglehetősen sok ismétlést tartalmaznak, és csak kevés járul hozzá a tör-

ténet lineáris kibontakozásához. A késleltetés eszközét már a prologusban felfedik, a két lelket alkalomadtán egyesítő „különös utakról” tett említés során. Mindez igen hasonló Sklovszkij *Tristram Shandy*-ből vett példájára, ahol az elbeszélő a könyv elkalandozó szűzséjét csigavonalak és hajtűkanyarok kötegéből rajzolja ki.⁷¹

A szűzsé sok szempontból a Michel írott szövege által kijelölt kötelezettségeket követi. Szinte teljesen az ő tudásának terjedelmére kell szorítkoznunk a történet eseményeinek kibontakozásakor. Mellesleg a jegyzetfüzet diegetikus elbeszélése nem törvényszerűen ad előzetes információkat vagy láttatja előre az eseményeket. Az írásban való rögzítés eszköze pedig lehetővé teszi Michel érzéseinek és a gondolatainak kifejtését. A negyvenkilenc szekvencia közül harminchatban tőle halljuk a saját lelkiállapotáról szóló beszámolót. Ezáltal a hangsvonon jelen van bizonyos „szubjektív” mélység, ami az arcok és viselkedésmódok feltűnő passzivitását ellensúlyozza. Az ellipsziseket szintén szubjektív módon indokolja a mesélés. Amikor Michel külföldre megy, naplója két mondattal összegzi a távolmaradását, soha nem látjuk őt Angliában. A hézag mindkét oldalán feltűnő aszimmetria helyezkedik el. Taxival az állomásra megy, s közben attól tart, hogy elfogják és letartóztatják. Érkezésekor azonban áttűnéssel a vasútállomás után egy lépcsőházat látunk, ahol már felfelé baktat a lépcsőn. Miért nincs egyetlen beállítás sem a pályaudvartól a lakásig megtett útról? „Újra ott voltam – magyarázza a kommentár –, anélkül hogy tudtam volna, hogyan kerültem oda.”

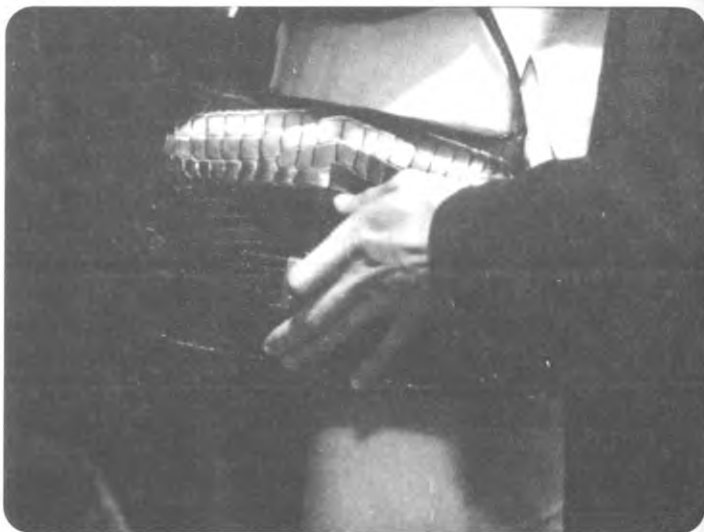
A klasszikus filmekben ez a technika híven tükrözné a szűzsé közlékenységi fokát, tudásának korlátozott terjedelmét és mélységét. A film prologusa azonban hatását a stílus által kifejtő mindentudó narráció nyilvánvaló jelenlétére utal. A futó szöveg („Ez nem bűnügyi film...” stb.) meglehetősen öntudatos; a nézőt úgy tünteti fel, mint aki színházban ül és akihez a „szerző” nyíltan intézhet képeket és hangokat. Íme egy jellegzetes példa arra, amikor a narrációs folyamat a feladótól a vevőig tartó kommunikációt imitálja. (Ld. a 75. old.) Nagy jelentősége van annak, hogy a főcímszekvencia a prologus után következik: mintha ez a megoldás Bressont, a filmkészítőt a képek és hangok önhatalmúlag kijelölt forrásával azonosítaná. Sőt, a prologus a távoli eredetéről (Michel „nem tolvajnak való”), az azonnali indoklásról („gyenge” volt), a pszichológiai reakciókról, a későbbi eseményekről és a lehetséges végkifejletről alkotott abszolút tudásának

12.5.

12.6.

ad kifejezést. A narráció bizonyos, a filmen kipróbálható sémákat is kijelöl. Figyelnünk kell a lopásokat, a cselekmény motivációit és azt a kanyargó fejlődésvonalat, amely mentén alkalomadtán majd összeboronálódik a két szereplő. A prológos közlékenyebb, mint hollywoodi párjai, bizonyos pontokon mégis kínosan homályos. Mik azok a „különös utak”? Michel az egyik lélek? Ki a másik? Egyes magyarázatok sem elég világosak, például a Michelt lopáshoz vezető gyengeség. Az ilyen hézagoknál és többértelműségeknél a narráció nyíltan tartózkodik a közlékenységtől, és ezáltal felkelti kíváncsiságunkat az előre jelzett események iránt. Michel diegetikus írása és hangkommentárja már a kezdetektől az extradiegetikus hang hatalmában áll. A „képek és hangok” mestere kezdőpontként Michel szövegének egyik részletét választja. Az előző bekezdés apró részlete is látszik (*dans la rue...*). Vajon anyja egy hónappal azelőtti meglopását leírta? Soha nem tudjuk meg. És Michel elbeszélésének kontextusát sem fogjuk soha megismerni. Önmagának címzett naplóról lenne szó? Vallomás a rendőrségnek? Levél Jeanne-nak? (Hasonlítsuk össze a 77–78. oldalakon tárgyalt *Gyilkosság, édesem* elbeszélői körülményeinek viszonylag explicit meghatározásával.) Az átféltő narráció, mivel Michel elbeszélését nem fedi fel teljes egészében, felszabadítja az azonnali fabula-kauzalitás kötelezettsége alól, és öntudatos közlésként tárja a közönség elé. (Mindez a film végére lényegi többértelműséghez vezet.) Továbbá Michel írásának keletkezése az elbeszélt eseményekhez viszonyítva sem elég világos. Mennyi idő elteltével számol be a történetekről? A narrációs helyzetet sem határozzák meg soha, mint mondjuk a *Nyílt szívek és nemesi koronák* című filmben. Mellesleg a film végén egyáltalán nem térünk vissza Michel írásos beszámolójához – s ez újabb jelzés arra, hogy az extradiegetikus narráció felülglyeli a szűzséinformáció megkurtítását.

A *Zsebtolvaj* narrációja már a hangsúlyos szűzsékezelésből eredően is meglehetősen öntudatos, noha a szűzsé teljes mértékben a kinematikus tér és idő segítségével létrehozott és meghatározott, belsőleg megszervezett parametrikus rendszernek rendelődik alá. A „minimalista” megközelítés révén a film csak néhány technikai műveletet választ ki a klasszikus paradigmából, amelyek bővíthető és egyedülálló stilisztikájú térbeli formába szerveződnek. A *Zsebtolvaj* sajátos konvenciója abból ered, hogy csupán az eljárások szűk választékát alkalmazza, ismétli őket, Michel elbeszélését pedig minőségileg alárendeli a stilisztikai sé-



mának. A főcím szövege azonnal világossá teszi a mű különállóságát: „Ez nem bűnügyi film.” Ezután a narráció szó szerint *stilizálja* az ábrázolt eseményeket; a képek és a hangok áttetsző szűrőkként állnak a szűzsé szerveződése és a néző közé.

A film stílusának a kidolgozása magának a filmezendő ese-



ménynek a megszervezésével kezdődik. A külső felvételek ellenére a *Zsebtolvaj* nem igazán mondható „realisztikusnak”. A hangsáv manipulációja semmivel sem járul hozzá a klasszikus értelemben vett valószerűséghez. A metróaluljárók soha nem voltak ilyen csendesek; a bankokban és a vasútállomásokon minden pénzdarab csörrenését, minden lépést hallani. A szereplők viselkedése hasonlóan stilizált. Miután Jeanne és Jacques visszamennek ahhoz a kávéházi asztalhoz, ahol addig Michel ült, helyet foglalnak, hosszan hallgatnak, s csak ezután emeli fel a férfi a tekintetét, és veszi észre Michel távozását. Michel egyszerűen elállja a kijáratot egy üzletember előtt a bankban, szétválásukig rövid időre ebben a pózban maradnak. Az alakmozgás ilyenfajta absztrakciója a zsebtolvajlás jeleneteiben éri el a tetőfokát. E részletek nem az eredményes tolvajlások hihető ábrázolásai, mint amilyet a klasszikus mozi mutatna. Az áldozatok természetellenes mozdulatlanságban állnak, és hagyják, hogy idegenek szabadon mustrálják a nyakukat és a csuklójukat. Amikor Kassagi éppen egy taxiba szálló férfit lop meg, az áldozat, mielőtt beszállna az autóba, nyugodtan megáll egy pillanatra. A lövészenyen természetellenes eltérést mutat Michel testének merev pozíciója (a szemből fényképezett képeken) a pénztárcák, zsebek után kutató kar fürge mozdulataival szemben. (Ld. a 12.5.–12.6. képeket.) A stilizálás a jelmezekre is kiterjed. A fekete öltönyök maszkolás-

ként hatnak a tér felosztásában: a semleges háttérből kiemelik a kutató kezét. A legkirívóbb példa talán Michel ruházata: gyűrött, sötét öltönye és lazán megkötött, általában ugyanabba a szögbe ferdülő nyakkendője. A változatlan jelmezek egyik funkciója, mint azt már említettem, az időtartam elbizonytalanítása. De Michel öltönye uniformisként is szolgál, hiszen így a tömegben is felismerjük, illetve azonosítani tudjuk a frontális testközép magasságból fényképezett képeken. Michel öltönye és nyakkendője olyan mértékben válhatnak emblémákká, amennyire a *mise en scène* szabályszerű és behatárolt törvényszerűségei magukon viselik a mindenek fölött hatalommal bíró parametrikus rendszer nyomait.

Hasonló korlátozás áll fenn a képkivágatok és a vágási sémák megválasztásánál. Bresson a kamerát szinte kizárólag egyenesen tartja vagy csak minimálisan dönti meg, leginkább kistotált vagy félközeli alkalmaz, s kizárólag 50 mm-es lencsét használ; a nézésirányok szerinti illesztésekre, valamint a beállítás/ellenbeállítás kombinációira támaszkodik. Az újra visszatérő eszközök a klasszikus hollywoodi narrációra jellemző paradigmából származnak. Bresson filmjeiben azonban ezek az eszközök a klasszikus konvencióhoz viszonyítva több okból is igen sajátos pozícióba kerülnek. Először is többnyire nem alkalmaz további klasszikus eszközöket, sem kiinduló beállítást, sem alsó gépállást, sem cselekmény szerinti vagy analitikus vágást. Bizonyos eszközök így egyre lazábban kötődnek kanonizált szerepükhöz, tisztán paraméterként kezdenek működni. Másodszor ott van az időzítés problémája. A klasszikus filmekben, ahogyan azt a *Hátsó ablakban* is láttuk, a pillantás meghatározza a nézésirány szerinti vágás időzítését. Jeff odapillant valahová, meglátjuk, mit néz, aztán pedig megfigyelhetjük az arcán a reakciót. A *Zsebtolvajban* azonban a vágás mindig késik. A legkedveltebb módszer a következő: az alak néz valahová, aztán lesüti a szemét, újra felnéz, ismét lesüti a tekintetét, majd végül felemeli – csak ekkor pillantjuk meg a szeme elé kerülő látványt. A lassítás úgy is létrejöhet, ha a szereplő távozása után az üres képkivágatot még a következő vágás előtt egy darabig jól észrevehetően kitartjuk. A képkivágaton kívüli mozzanatot „eltakarása” a párhuzamos vágás hajsza-nyi késleltetésével – ahogyan William deMille-nél és Lubitschnál láthattuk (180. és 191. o.) – Bressonnál nyilvánvalóan az üres teret hangsúlyozza. A párbeszédes jelenetek mindazt megnyújtják, amit Hollywood gyorsítana. A hollywoodi dialógusban az ütemet többnyire az diktálja, hogy vágással mikor mutatják a

12.8.
12.9.



12.10.
12.11.



hallgató felet, még mielőtt a beszélő befejezte volna mondatát. Bresson helyett minden sor végén megállíttatja a beszélőt, így tehát a dialógust folytató partner vágás utáni megmutatása soha nem szakítja félbe a párbeszédet. Ez az egyszerű (egyébként Ozu által is használt) eszköz egy árnyalatnyival érzékelhetőbbé teszi

a vágást annál, mint amikor a folyamatos dialógus köti át a két beállítást. Bresson tehát „megfosztja ismerős vonásaitól” a klasszikus découpage-t, amikor elnyújtja az egyik vágástól a másikhoz vezető részt.

A hangnak, a mise en scène-nak, a képkivágot megválasztá-

12.12.
12.13.



12.14.
12.15.



sának és a vágásnak mindezen paraméterei erősen elütnek a klasszikus konvenciók által kanonizált realisztikus és kompozíció szerinti motivációtól. Ennek eredményeképpen a szűzsé és a stílus közötti viszony dinamikusabbá válik. A szűzséséma különböző pontokon – amikor a stílus a legkevésbé érzékelhető – kerül

előtérbe, például a kezdő lóverseny-jelenetnél, amelyben Michel első lopását nézőpontbeállítások és a részletek közelképei ábrázolják. Más helyeken a szűzsé és a stílus jelentősége szinte egyforma. Utóbbira legjobb példák a film különféle beállítás/ellenbeállítás jelenetei.

12.16.
12.17.



12.18.
12.19.



Mint a stílus klasszikus alakzata a beállítás/ellenbeállítás megszokott eszközzé vált, ezáltal kiválóan alkalmas a történet információinak semleges közlésére. Az eljárást könnyű a kompozíció alapján indokolni; minden vágás után más szereplőt látunk megszólalni. De Bresson kezében ez az eszköz is új értelmet nyer.

Már láttuk, hogy a kiinduló beállítás elmulasztása kiemeli a többi découpage-eszközt. A Bresson-jelenetek jellemző módon egy- vagy kétféleképpen kezdődhetnek. A felvevőgép bekeretez egy részletet, amelyet aztán tágabb környezetbe helyez (kamera- vagy alakmozgással).⁷² Más esetben a jelenet úgy kezdődik, hogy egy

12.20.
12.21.



12.22.
12.23.



szereplő olyan térbe lép, amelyet egy másik hős által elfoglalt térség folytatásának tekinthetünk; a szereplők közötti kapcsolatot pillantások és/vagy a beállításba nyúló testrészek hozzák létre. Mihelyt a jelenet elkezdődik, kegyetlen beállítás/ellenbeállítás technika kezdi el általában elemezni – vagy inkább feldolgozni

– a helyzetet. Például amikor Michel először bemegy a kávéházba, panorámázó totálkép mutatja, amint a tömegben Jacques után kutat (12.7. kép). Michel belép a kávéházba. Áttűnés után kettőjüket látjuk a bárpultnál, kezdetben egyetlen beállítás/ellenbeállítás alakzatban (12.8.–12.9.). Ugyanennek a felállásnak a né-

12.24.



hányszori megismétlése után Michel észreveszi a képkivágaton kívüli térben elhelyezkedő nyomozót, és odamegy hozzá; a nyomozó belép a képbe és új, vállszint feletti kompozíciót teremt (12.10.). Újabb áttűnés után a három férfi odamegy az asztalhoz és leül, újabb vállszint fölötti felállást teremtve (12.11.). Beszélgetésük közben láthatjuk azt a csak négyféle felállásból álló beállítás/ellenbeállítás-részletet, amelyből kettőt (12.12.–12.13.) nyolcszor darabonként ábrázoltak. Újabb áttűnés után Michel és Jacques odamennek a kávéház ajtajához, ott folytatják a beszélgetést. Rövid beállítás/ellenbeállítás szekvencia indul el ezzel (12.14.–12.15.), mielőtt Michel eltűnik az éjszakában (12.16.; vö. 12.7.). A három rövid jelenet szokatlansága egyformaságukból ered: nem változik a kamera szöge vagy távolsága a beállítás/ellenbeállítás részek között, továbbá majdnem egyforma a Michel és Jacques beszélgetését mutató két jelenetben is (12.8.–12.9., 12.14.–12.15.), s nincs olyan alakmozgás sem, amely megváltoztatná a beszélgetők egymáshoz viszonyított helyzetét. Szintén kivrívó a képkivágat „eljátszása”, amint a szereplők szinte elhelyezkednek a beállítás/ellenbeállítás kombináció számára, mintha csak az alakmozgás és a kameraállás titokban összejátszana az absztrakt stilisztikai forma megteremtése érdekében. Mivel kiinduló beállítás lényegében nem létezik, a hősök találkozásának legelső mozzanata lesz a beállítás/ellenbeállítás képaváltás első fázisa.

12.25.



Az az érzésünk, hogy a szereplők mozgását előre kijelölt képkivágat szabja meg: mindez még nyomatékosabb abban a nevezetes jelenetben, amelyben Michel meglátogatja Jeanne-t, hogy kifaggassa a rendőrségi nyomozásáról. Beszélgetésüket huszonnyolc ellenbeállítás rögzíti. Itt az ismétlést azzal színesítik, hogy a beállításokat a konvenciótól kissé eltérő módon építik fel. Egyszer Michel járkalni kezd, elfordul Jeanne-től (12.17. kép) és a kamera közelebb kocsizva követi őt (12.18.). A férfi odafordul hozzá és visszasétál (12.19.), majd a kamera Jeanne válla fölött visszakocsizik kiindulópontjához (12.20.). A lány ellenbeállításban válaszol neki. Vágás után a korábbi felállítás ismétlését látjuk, majd újra Michelhez kocsizunk, amint a férfi még egyszer az ablakhoz közeledik (12.21.–12.22.). Megfordul és újra előrelép, de most a lány válla nincs a képkivágatban (12.23.) A hősök közötti változó távolságot pontos képkivágat jelzi: egy lépés már „épp csak észrevehető” kompozíciós különbséget jelent. A későbbiek során, amikor Michel megkérdezi a lányt, hogy tolvajnak gondolja-e őt, az kihátrál a képkivágatból, a férfi pedig egyet előre lép. A kamera éppen annyira kocsizik hátra, hogy a lány vállát pontosan a kezdeti beállításnak megfelelően helyezze el (12.24.). Az ismétlések és az aprólékos variációk így a képkivágat megformálásának és a vágásnak olyan erőteljes, ugyanakkor egyszerű szabályait tárják fel, amelyeknek a szereplők még a szü-

12.26.
12.27.



12.28.
12.29.



zsé kíváncsiman felül is kötelesek mozgásukkal engedelmeskedni. A térbeli jelzéseket gyakran teljesen visszatartó szovjet történelmi materialista filmtől eltérően a *Zsebtolvaj* narrációja rendkívül sok redundanciával és igen kevés jelzéssel irányít bennünket.

A beállítás/ellenbeállítás jeleneteiben a stilisztikai szigor és a

szűzsé kibontakozása egyformán fontos. A többi részben a stilisztikai eszközök és sémák alárendelődnek a szűzsé műveleteinek, sőt azok alapján változtatják formájukat. A film elején az extradiegetikus narráció saját magát „képekben és hangokban kifejtett magyarázatnak nevezte” – vagyis a film stílusa alakíthatja

12.30.
12.31.

a szüzsét. E tendencia a kisebb részletekben nyilvánvaló. A cselekmény indító jelenetében az első beállítás közelkép: kesztyűt viselő női kéz vesz számlákat elő a pénztárcából és átadja azokat egy férfi kezébe. Így a stilisztikai konvenció egyik aspektusát, a kezek közelképét, már a film elején megalapozzák. Egy későbbi

jelenet látszólag hasonló módon kezdődik, de a folytatása félrevezető. Michel lopásra figyel fel az aluljáróban. A jelenet a tolvaj kezének közelképével végződik, amint egy újságpapírba göngyölt tárcát szorongat. Áttűnés után összegyűrt újságpapírból noteszt hajtogató kéz közelképét látjuk. Ez a kéz azonban már egy másik tolvajé: hátrakocsizást követően a csejt gyakorolgotó Michelt látjuk otthon. A mozdulatot végrehajtó kezek hasonló egymásba tűnő „montázsszekvenciáját” láthatjuk, amikor Kassagi Michelt a zsebtolvajlásra tanítja. Nem tudjuk megmondani, vajon ezek egyetlen estéből vagy esetleg sok-sok napból, hétből kiragadott pillanatok. Ha visszatekintünk, Michel asztal szélére feszülő ujjait a montázs utolsó, az új jelenet első beállításának érzékeljük. A klasszikus film jelenetei között elhelyezett narratív „kapcsoktól” eltérően, Bresson itt a szüzsé kapcsolatait elbizonytalanító tisztán vizuális és szonikus láncszemeket helyez el.

A minimalista technikák – nagyobb egységeket tekintve – a térbelivé változtatott formák gazdag fejlődésén keresztül válnak tapinthatóvá. Egyszerű példát kínál a „jelentéktelen”, gyakran rutinszerű cselekményrészletek megformálása. A 22. beállításban Michel belép lakásának háztömbjébe, és eltűnik a képből (12.25.). Vágás után a lépcsők tetejét látjuk, Michel megy rajta felfelé (12.26.). A 24. beállítás szobájának részre nyitott ajtaját mutatja: a férfi belép (12.27.). A térbeli hézagok arra készítetnek, hogy elképzeljük Michelt, amint a lépcső aljánál áll (hiányzó beállítás a 22. és a 23. között), megérkezik a lépcsőfordulóhoz és végigsétál nappaliján a szobájához (a 23. és a 24. közé illeszkedő két beállítás). A filmben később, amikor Michel lenéz Kassagi után, láthatjuk a lépcső első fordulóját (12.28.). Ismét csak később tűnik fel, amikor a férfi az ajtaja előtti folyosón sétál végig (12.29.) A hétköznapi cselekvéssort, ahogyan Michel jön-megy, apró darabokra tördelik; együtt egyetlen szekvenciában soha nem mutatják. A narráció ezekből az elemekből figyelemre méltó variánssorozatot állít össze, sőt az eljárást még más helyszínekre is kiterjeszti. Az első alkalommal, amikor Michel meglátogatja anyját, először olyan beállítást látunk, amely a bejárati ajtóból távozó (12.30.), aztán a lépcsőn haladó (12.31.) fiút ábrázolja, szinte teljesen a korábbi jelenetekkel azonos módon. Mindezek mögött a „felszíni” megnyilvánulások mögött ott lappang egy hiányzó struktúra, egy „beállítás-sor”, amelyre – akárcsak a zenei sorozatokra – csak következtetni tudunk.

E példák is azt sugallják, hogy a narráció „térbeli” tendenciája

12.32.
12.33.



12.34.
12.35.



a stilisztikai eljárások szokatlan szabályszerűségein keresztül érvényesül. Bármennyire is klasszikusnak számítanak a *Zsebtolvaj* parametrikus műveleteinek forrásai, az eljárások szigorú ismételtetése egyedül erre a filmre jellemző zárt rendszert formál. Nos, minden narrációnak szüksége van ismétlésre, amely megerősíti a

nézők feltételezéseit, továbbá megvilágítja a műben uralkodó konvenciórendszert. Általában a stilisztikai ismétlések a szüzsé információátadó folyamatainak erősítéseként hatnak, méghozzá anélkül, hogy a stílusra, mint olyanra, felhívnák a figyelmet. Gondoljunk csak a 9. fejezetben elemzett részletre, az ismételt

12.36.
12.37.



12.38.
12.39.



kameraállású szekvenciákra a *Miss Lulu Bett* című filmből. A kamera irányának és a képkivágat megválasztásának ismétlése nem tudatosul a nézőben, mert az észlelés a hősök viselkedésében – arckifejezésében, gesztusában vagy párbeszédében – bekövetkező jelentékeny változásokra hangolódott. Bresson híres tak-

tikája, a kifejezéstelen előadásmód azonban a *Zsebtolvaj*ban sok információs tartalomtól fosztja meg a beállítást. Amikor minden egyes szereplő merev arcot ölt, mozdulatlanul áll vagy bármilyen sajátos megkülönböztető jegy nélkül sétál, a megismételt gépálások nagymértékben az előtérbe kerülnek. Nem csak arról van

12.40.
12.41.

szó, hogy a *Zsebtolvajban* a beállítások 36 %-a korábbi jelenetek felállításait ismétli, hiszen egy klasszikus filmben a térbeli redundanciának akár magasabb fokával is találkozhatunk. (Az *Ég tudja, Mr. Allisonban* minden második beállítás ismételt egy korábbi gépállást.) A klasszikus filmben az ismételt kameraállások az em-

beri cselekedetekben bekövetkező változások semleges háttéréül szolgálnak. A *Zsebtolvajban* az előadásmód semlegessége a kameraállás ismétlését a film saját konvenciójának részévé emeli.

A képkivágat megválasztásának, a vágásnak és az alakmozgásnak a „preformált” természete jelentősebbé válik azokban a jelenetekben, amikor a korábbi kameraállások ismétlései és variánsai annyira határozottan kiemelik a stílust, hogy ezáltal minden esemény ugyanazokra a koordinátákra redukálódik. Néha két szomszédos beállítás szimmetrikus, például amikor Michelt látjuk a mozgólépcsőn lefelé haladni a metróhoz, majd gyors átúszás után már száll ki a kocsiból, és a felfelé haladó lépcsőn áll. Hasonló hatást váltanak ki az újságokhoz, kezekhez, ajtókeretekhez stb. kapcsolódó grafikusan illesztett áttűnések. Még erőteljesebbek a távoli párhuzamok. Az anyjához látogató Michelt mindig ugyanaz a kameraállás követi az útján. A második és a harmadik alkalommal, amikor Michel Jacques-kal találkozik a kávéházban, az elsőhöz nagyban hasonlító beállítás/ellenbeállítás-sorozatok követik egymást (12.32.–12.33.; vö. 12.14.–12.15.). A harmadik kávéházi találkáján a nyomozóval az első alkalomra emlékeztető képsorozatban beszélget (12.34.–12.35.; vö. 12.12.–12.13.). Michel nyomozóirodában tett két látogatását feltűnően hasonló ellenbeállításokba rendezték, és a Jeanne felkeresését kísérő képek – amint azt fentebb már tárgyaltuk – az anyja szobája előtti lépcsőfordulóbeli első találkozásukat idézik fel. Az ismétlés szinte szédítővé válik a Michel lakása előtti folyosó homályos képein: Jeanne és Jacques látogatásakor (12.36.), Michel és Jeanne a férfi anyjának halálát követő megérkezésekor (12.37.), a Jacques-kal találkozó Michel belépésekor (12.38.), Michel és Jacques távozásakor a Jeanne-nal megbeszélt randevúra (12.39.), abban a jelenetben, amikor Jacques-ot bosszantja, majd elüldözi Michel (12.40.), és végül amikor Michel Jeanne felkutatására indul (12.41.). Más rendezők több változtatást iktatnának be a helyszín ábrázolásakor. Az a tény, hogy a narráció általában még elidőzik a szereplők nélküli, üres téren, csak növeli az eseményeket egyetlen stilisztikai egység csaknem azonos variánsaiként rögzítő tendenciát.

A naplóba író kéz – amint azt már kifejtettem – arra utal, hogy a szüzsé kibontása során Michel tudásának terjedelmére és mélységére kell szorítkoznunk. A képek és a hangok narrációja azonban tudásunk szempontjából újabb korlátozó készletet teremt, valamennyire hasonlót azokhoz a tisztán stilisztikai korlátokhoz, amelyeket Jancsó *Fényes szelek*-beli hosszú beállításában lát-

12.42.



tunk. A stílus azokra a szüzséeseeményekre szorítkozik, amelyeket a saját maga szabta határokon belül és a saját sémáit figyelembe véve tud „feldolgozni”. A narráció, hogy eljusson a formailag megszerkesztett párbeszédekig, más, rögzített tevékenységeket kihagy, mondjuk a keresztülhaladást a szobán. A kávéházi jelenetekben például soha nem látjuk a pulthoz odalépő Michelt; a film rendszeresen kihagyja ezt az apróságot. Fontos pontokon egyetlen áttűnéssel másodperceket ugrunk át – s ez épp elegendő ahhoz, hogy a nyomozó, Michel és Jacques bárpultnál felvett beállítás–ellenbeállítás jelenetéből a következőhöz, az asztalnál játszódozóhoz jussanak. Lehet, hogy a szüzsé igen szubjektív módon rögzítette Michel órálopását a karneválon, de a stílus eltér az írott elbeszélés módjától: Michel eltűnik a képből, a kamera az üres asztalnál marad. Később megtudjuk, hogy elrohant, elesett és megütötte a kezét. Úgy tűnik, mintha a stílus az ilyen melodramatikus eseményt nem tudná megfelelő módon megformálni, ezért inkább kihagyja. A választékos stílus legkirívóbb példája Michel külföldi útja. A kihagyást részben a szüzsé taktikája igazolja: Michel naplóbejegyzése két mondatba sűríti a távollétet. Ugyanakkor a stílus az ellipszist teljesen jellegzetes módon dolgozza fel. A 38. jelenetben Michel távozik a lakásából. A 39. jelenetben, miután felszállt a vonatra, a kamera balra panorámazik a távolodó vonatot követve. Átúszás után a naplójába író ke-

zet látjuk. Újabb átúszással a két évvel későbbi képen a pályaudvar peronján a kamera jobbra panorámazik követi a tömegben. Átúszás után lépcsőn halad felfelé (12.42.), olyan kép kivágatban, amely az összes ilyen korábbi beállítást felidézi (12.25.–12.29.). A szüzsé tehát nem követte Angliába, a stílus pedig indulását és érkezését ugyanolyan szimmetrikusan és repetitív módon kezelte, mint Párizsban töltött éveit.

Így végül és ismételten a befogadhatóság problémájához jutunk el. Hogyan szólítja meg a *Zsebtolvaj* a nézőt a parametrikus filmre jellemző feldolgozási eszközökkel? A szokásnak megfelelően a film kezdő jelenetei alapozzák meg a film saját konvenciórendszerét. A prológos, a főcím és a kézírás az elbeszélő tekintélyt, továbbá az extradiegetikus és a diegetikus tényezők közötti kiszámított játékot hangsúlyozzák. Az első szokványos jelenet – Michel ellopja egy nő pénztárcáját, majd a rendőrség gyorsan elfogja – különféle stilisztikai vonásokat vonultat fel: a kezek közelképét, a felállások ismétlését, Michel optikai nézőpontjának használatát, a minimalista hangsvótot, a szereplők közötti viselkedését és így tovább. Szerintem viszont ebben vagy a korábbi jelenetekben a stílus nem uralkodik a szüzséséma fölött. A stílus nem hat át mindent annyira és nem is annyira kétértelmű, mint amilyenné a későbbiek folyamán válik. Sőt, még illik is valamennyire ehhez a jelenethez, s annak érdekében, hogy a szüzsékonstrukció kerüljön középpontba, a fabula cselekményét a feszültségkeltés érdekének megfelelően ábrázolják. A stilisztikai szabályok fokozatosan előtérbe tolódnak. Michel hazatérését – amint arról a korábbiakban már volt szó – térbelileg „hézagos” módon ábrázolják (12.25.–12.27.). Jacques-kal történő kávéházbeli találkozásakor a beállítás/ellenbeállítás és a szcenikus konstrukció szimmetriái is kialakulnak. A parametrikus rendszer – az újra működésbe lépő szüzsét követően – kézzelfoghatóvá válik.

A prológos és az író kéz után az első öt szegmentum tömörített fázist képez Michel életében. Elköveti a lopást a Longchamps-on, beviszik a rendőrségre, kihallgatják és szabadon eresztik, hazamegy, meglátogatja az anyját, beszél Jeanne-nel és találkozik Jacques-kal a kávéházban. Ezek a szekvenciák az összes fontos szereplőt és helyszínt bemutatják, valamint kialakítják az egész filmen át ismétlődő lopás/nyomozás/találkozás ritmusát. Miután Michel elhagyja a kávéházat, lemegy a metróba, és munka közben figyel egy zsebtolvajt. Újra a lopás szakaszánál vagyunk. Leonard Meyer így írt erről: „Az azonnali ismétlés többnyire ki-

emeli a hasonló események között lévő különbségeket, míg a távoli ismétlés – azaz a visszatérés – inkább hasonlóságokra hívja fel a figyelmet.”⁷³ Hamarosan a néző számára is nyilvánvaló lesz, hogy a szűzsé egységeinek csak igen szűk készlete működik. Bizonyos jelenetekben Michel egyedül gyakorol otthon a szobájában vagy az utcán, másokban Jeanne-nal és Jacques-kal találkozik a kávéházban, vagy a szobájában. Aztán viták a nyomozóval vagy a kávéházban, vagy ismételten Michel szobájában. A továbbiakban vagy a névtelen zsebtolvaj, vagy később Kassagi gyámkodik a fiú felett. A legtöbb jelenet kimenetelét is előre meg tudjuk mondani: Michel fokozni próbálja virtuozitását; ingerli a nyomozót és nem mutat megbánást; bármely találkozás Jacques-kal és Jeanne-nel a fiú elutasításával és távozásával végződik. A stílushasználat általában magától értetődő: például a beállítás/ellenbeállítás a szereplők összetűzéseinél, a részletek hirtelen átmenetei, a hangkommentárok beiktatása és így tovább. A szűzsé moduljainak átfogó ismétlése, a viszonylag kötött szereplői kapcsolatok ismétlése és a stilisztikai variációk szűk skálája igen szilárd feltételezéseket teremt.

Ebből a kontextusból igencsak kirínak a tolvajlási jelenetek. Sokkal kevésbé jóslhatók meg előre, mivel a legváltozatosabb helyszínt, szereplőt, tárgyat és módszert foglalják magukban. Michel egyedül megy a metrón; figyelmét váratlanul megragadja leendő áldozata; Kassagival együtt dolgoznak a bank előtt; egyedül lop férfiaktól órákat az utcán; harmadmagával dolgozik a pályaudvaron; majd újra egyedül van, amikor elkapják a lóversenyen. Stilisztikailag a tolvajlási jelenetek változatosabbak is, bár kezdetben mindig a minimalista konvenció szerint alakulnak. Szinte absztraktnak tűnnek a fekete öltönyök előtt kutató kezek közelképei, az áldozatok torzóit pásztázó komplex kameramozgások, a karokat a testektől elkülönítő vágások és a szinte teljes csend. Saját kontextusukban a tolvajlási jelenetek izgalmassága ezekből az apróságokból ered, továbbá abból, hogy a beállítások most nem időznek el az üres képkivágatokon. Mindez a lépéstartás „minimális” eszköze. Ha a film nem rombolná szét a készlet egységeinek ciklikus ismétlését a kevésbé megjósolható és viszonylag látványos tolvajlási jelenetekkel, közelebb állna Bresson későbbi művének, a *Jeanne d'Arc perének* (1961) monádikus konstrukciójához.

A narrációnak előre megjósolható módon kell feltérképeznie a szűzsémintát az egységes stílus kialakulása érdekében; a nézőt

fel kell készítenie a parametrikus eljárásoknál előforduló ismétlések, rossz illesztések és különbségek befogadására. Az összes fentebb tárgyalt stilisztikai szabályszerűség természetéből eredően a különféle kávéházak és helyiségek ugyanazon alapvető helyszínek kiterjesztései. A jelenetek végét illető bizonytalanságot az olyan stilisztikai játékok hívják elő, mint a dialógus vagy esemény közepén megejtett áttűnés, valamint elidőzés az üres térben, a szereplők távozása után. A narráció, amennyiben olyan taktikákat használ, mint például az egyik közelképtől a másik felé mutató félrevezető átmenetek, megalapozatlan stilisztikai feltételezéseket teremthet. A nézőnek azt is észre kell vennie, milyen messzire megy a stílus a szűzsé következetes feldolgozásában. A narrációnak ahhoz, hogy a stílus szűzsé fölötti váltakozó dominanciáját megteremtse, szilárd elvárásokat kell kiépítenie, miszerint ebben a filmben egyes cselekmények csak bizonyos stilisztikai eseményekként megszervezett paraméterek szerint ábrázolhatók, továbbá a film folyamán néhány variációjuk is elő fog fordulni.

Más előnyei mellett a parametrikus forma elemzése segíti felfedni a rejtély és transzcendencia aurájának – a nézők és a kritikusok által többnyire Bresson munkáinak tulajdonított – formai okait. A hatás egyik forrása a szűzsémától valamennyire különböző stilisztikai séma. Az 1960-as évek művészfilmjeiben a stilisztikai szervezés az objektivitás, a szubjektivitás és a szerzői kommentár sémáján belül kapott értelmet. A *háborúnak vége* című filmben a Diego vonatra szállását ábrázoló ritmusosan szerkesztett képek lélektani többértelműséget teremtenek. De a parametrikus narrációban a stílus nem magyarázható ilyen sémákkal. A Michel Párizsból való távozását, illetve odaérkezését ábrázoló beállítások nem rendelkeznek szubjektív jelzésekkel, a szerző nem tesz semmilyen megjegyzést. A parametrikus moziban a szűzsé immanens, személytelen stilisztikai sémanak rendelődik alá. Mivel semmilyen egyértelmű denotatív jelentés nem származtatható az ilyen nyilvánvaló sémákból, a néző inkább a konnotatív szint elérésére törekszik. Bár itt sem lehet semmilyen evidens bizonyosságról beszélni. Amikor egy erőteljes és öntörvényű stílus eltaszítja a narratív jelentés létrehozását szolgáló hagyományos sémákat, más sémák bevonására kényszerülünk. Az alternatívák állandó ingadozása bizonytalanságot kelt; a jelentés nélküli rend pusztán szenvedést okozó kényszer.

Kényelmes elidőzés nélkül a stílus generálta megragadhatatlan

12.43.
12.44.

különbségeket a nézőnek kimondhatatlansággal kell felruházni. Képtelenség valamennyi paraméter összes változatát megfigyelni és egyszerre észben tartani. A visszatérő beállításokban a világítás és a képkivágat megválasztásának apró eltérései (pl. a 12.36.–12.41. képeken) a figyelemre és az emlékezetre túl nagy terhet

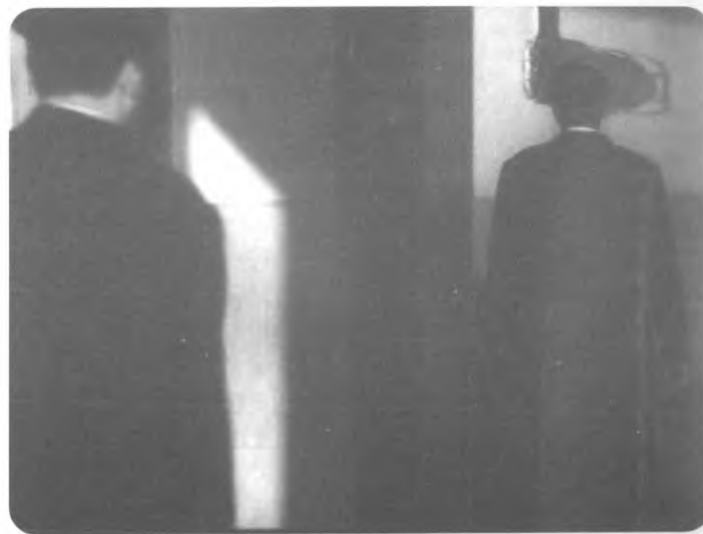
rónak. A néző az egyéni paraméterekben lévő variánsokat inkább feláldozza a stilisztikai események áttekintő felismeréséért. Idézzük újra Meyert: „Már megint itt van! Nem az individuális paraméterek rendszerességét vagy rendjét fogadjuk be, illetve reagáljuk le, hanem a kombinációjukkal létrehozott sémát – vagy a séma hiányát. Egyszerűbben szólva: a perceptuális séma több és más, mint az azt létrehozó paraméterek összege.”⁷⁴ Az egyes pillanatok közötti különbségeket nem könnyű észrevenni. A néző mondjuk elfelejti, hogy egy beállítás hányszor ismétlődik, és ezzel feláldozza az újra és újra megjelenő aspektusok összehasonlításának képességét. A narráció így ellenszegül a saját és a mozi jól ismert perceptuális konvencióinak. Több erőfeszítést kell tennünk, mint amennyit be tudunk fogadni, még többszöri filmnézés esetében is. A díszítő művészetekhez hasonlóan a parametrikus film szélsőségesen kiaknázza a néző kapacitását.⁷⁵ A rendről alkotott benyomásunk – amelynek csak legapróbb elemeit vehetjük észre, megfigyelni nem vagyunk képesek – a tematikus kritika támogatásával segít a nyomokat rögzítő konnotatív hatások létrehozásában. E hatásokat formai, azaz bizonyos értelemben *nem jelölő* manipulációk is kiválthatják, amelyek közelebb állnak a zenéhez, mint a regényhez.

A *Zsebtolvaj* makacs ellenállása az értelmezéssel, a renddel és a jelentés ellenében biztosított elsőbbséggel szemben az utolsó négy szegmentumban tűnik fel újra. A lopás/nyomozás/találkozás ciklusok nagyszámú ismétlése után a film központi része a lóversenyen tett második látogatással teljesedik ki. Michel enged egy civilruhás rendőr csábításának, és megpróbálja kiforgatni a zsebeit. Előre látható módon cselekedete az első jelenet variánsaként ismétlődik (vessük össze a 12.43.–12.44. képeket a 12.5.–12.6. képekkel). Az utolsó négy jelenet a börtönben játszódik, saját szimmetrikus szűzszerkezetével új ciklust képez. A 47. jelenetben Michel távozik cellájából és beszélőre megy Jeanne-hoz a fogadósobába. A 48. jelenetben a cellájában várakozik, de Jeanne nem tér vissza. A 49. jelenetben levelet kap tőle, amelyben a lány a közeli látogatásáról értesíti. Az 50. jelenetben Michel távozik a cellájából és a fogadósobába megy. Jeanne ott van, összeölelkeznek. Michel járkálásnak mániákus útiterveként a jelenetek kis részletekben dolgozzák fel újra a korábban látott mozgásokat. Ugyanaz a kameramozgás követi hátrafelé kocsizással Michelt az ágyától a cellafolyosón át a 47. és az 50. jelenetekben. A stílus negatív szimmetriát is létrehoz a Jeanne látoga-

12.45.
12.46.



12.47.
12.48.



tását ábrázoló két jelenetben. A 47.-ben távozik a cellájából, át-
tűnés után a fogadószobában látjuk újra; soha nem látjuk meg-
érkezni, csak távozni. A 49.-ben követjük távozását, előttünk
hagyja el a celláját és áll Jeanne-nel szemben, de soha nem látjuk
távozni a fogadószobából. Bresson „preformált” stílusa még to-

vább lép, amikor a börtönjeleneteket a korábbiak pontos kiter-
jesztésévé teszi. A cellában felvett kiinduló beállítások Michel
lakásában, az ágyán rögzített képeket idézik. Találkozásait Jeanne-
nel a korábban is látott aprólékos beállítás/ellenbeállításokkal
vették fel (12.45.–12.46; vö. 12.17.–12.24.). A legfigyelemremél-

12.49.
12.50.



12.51.
12.52.



több a börtön folyosójának a Michel lakása előtti nappalihoz hasonló fényképezése (12.47.–12.48.; vö. 12.36.–12.41.). A börtön-jelenetek tehát a szüzsé sémáit és a stilisztikai műveleteket egyaránt összefoglalják.

Az utolsó jelenet folytatja a szimmetriára való törekvést. Mi-

chel és Jeanne találkozása a korábbiaktól alig különböző ellenbeállítás-párban történik (12.49.–12.50.). A fiú a rácshoz ül, a lány pedig feláll és odamegy hozzá (12.51.). Beállítás/ellenbeállítás sorozat (12.52.–53.) idézi fel rövid összeölekezésüket a fiú lakásában (12.54.–55.). A Lully-zene felhangzásának pillanatá-

12.53.
12.54.



12.55.
12.56.



ban, amíg a fiú megcsókolja a lány homlokát, a lány pedig a kezét, a kamera lassan eljük kocsizik (12.56.). Beállítás/ellenbeállítás párbeszéd alatt egyszer kocsizott korábban ennyire közel a kamera, a Jeanne lakásában felvett jelenetben (12.17.–12.23.). Csak a minimalista stílus kontextusában lehetséges ilyen egysze-

rű eszközzel, a belső norma ennyire apró változtatásával ehhez mérhető perceptuális erőt kifejezni.

A stilisztikai szimmetriák a keretelbeszélés aszimmetrikus ábrázolásához képest még jelentősebbé válnak. A film utolsó képe a párról készült beállítás (12.56.). Mivel soha nem térünk vissza

Michel naplójához, az elbeszélés kezdő „kerete” soha nem zárul le. Ez a beállítás erősebb stilisztikai kódát formál, mint amilyen az író kéz semleges beállítása volna. Viszont halljuk Michel hangját: „Oh, Jeanne, milyen szörnyű utat kellett megjárnom, hogy eljussak hozzád.” Mivel Jeanne arca eltakarja Michelét, nem tudjuk, vajon a lánynak suttogott dialógust halljuk vagy az utolsó hangkommentárt. A narráció így egyidejűleg alkot részleges keretet és diegetikus hatást. Nem térünk vissza a prologus extradiegetikus hangjához sem, de újra kialakul egy rejtett, részleges szimmetria. A kép elsötétülése után a Lully-zene majdnem egy teljes percen át folytatódik. A *Zsebtolvaj* úgy fejeződik be, mintha a történetet elmesélő képek és hangok megsemmisítették volna bármiféle írott kommentár szükségességét. Mindez pedig arra utal, hogy a szerzői jelenlét nem volt több, mint végső hatását személytelen stilisztikai rendszerként beteljesítő, beállításokra, zajokra, hangokra és zenére ragasztott címke.

A modernizmus problémája

Könyvemben mindvégig tartózkodtam a „modernizmus” terminus használatától. A különféle módszerek és konvenciók közötti különbségek taglalása közben láthattuk, hogy a narráció többféle eljárását tekinthetjük „modernnek”. Ha visszapillantunk a 20. századi dráma és regény durván James-től, Prousttól és Kafkától Faulkneren, Camus-n át a Cortazar- és Stoppard-féle abszurd színházig húzódó hagyományára, a művészfilm narrációját – mi-

vel a felsorolt alkotók a meghatározó forrásai közé tartoznak – nyugodt lélekkel nevezhetjük modernnek.⁷⁶ Ha a modernizmust szűkebb értelemben olyan politikus művészek kísérleti munkáival társítjuk, mint Grosz, Lissitzky, Heartfield, Brecht és Tretyakov, akkor a történelmi materialista narráció alkalmasabb megjelölés lenne.⁷⁷ Ha pedig a parametrikus elbeszélismódot külön eljárásnak tekintjük, modern eredete visszavezethető egészen az orosz formalisták munkáiig, mely mozgalmat mélyen átjárta a kortárs költészet és irodalom hatása, valamint az 1950–1960-as évek európai szerializmusáig és strukturalizmusáig.⁷⁸ A lényeges eltérés a film esetében abból fakad, hogy e mozgalmak hatásait nem tudjuk kimutatni valamennyi parametrikus alkotáson. Bizonyos, mindig az adott kontextusban keresendő okokból a parametrikus alapelveket meglehetősen különböző időszakok és kultúrák filmkészítői alkalmazták. Néhányan közülük következetesen (Ozu, Bresson), mások csak olykor-olykor (Lang, Dreyer, Fassbinder, Godard). „Modernizmusnak” hívjuk-e az eljárást vagy sem – fontosabb, hogy felismerjük: csak egyfajta esztétika nyílt megfogalmazása után vált lehetővé a kritikusok és a nézők számára, hogy bizonyos problematikus filmek megértését segítő konvenciórendszert hozzanak létre. A filmek megértése az idő új sémák kialakulását életre keltő folyamatában változik. A parametrikus narráció normái – a régi és az új filmekre vonatkozó látásmódunk megváltoztatásának képessége révén – összefoglalják valamennyi befogadói hagyomány történetiségét.

13. fejezet

GODARD ÉS AZ ELBESZÉLÉS

A többi művészeti hagyományhoz hasonlóan – bármennyire hagyományellenes is – az avantgarde-nak is megvannak a maga konvenciói. Ha a szót tágabb értelmében használjuk, nem jelent mást, mint egy új konvenciórendszert, bár követői ezzel ellentétes véleményen vannak... A rendetlenség, miközben a korábban kialakított rend minden pontját szándékosan épp az ellenkezőjével állítják szembe, szabállyá válik.

Renato Poggioli¹

Jean-Luc Godard 1959 és 1967 között készített filmjeinek számos kérdésfelvetése kissé elbizonytalanított: vajon hozzáállásak-e megválaszolásukhoz? Emellett szólnak az akkor készült alkotásai, amelyek kitűnő alkalmat nyújtanak sok korábban alkalmazott narrációs fogalom ellenőrzésére. A godard-i életmű különös sajátosságai érthetőbbé válnak az előző fejezetekben kifejtett elmélet fényében.

Induljunk ki abból, mennyire következetesen ellenállnak ezek a filmek az elbeszélés megértésének. Mindez nem egyszerűen értelmezés kérdése, mintha Godard többértelmű vagy többbétegű alkotásokat hozna létre. Többnyire nem így történik. Valójában filmjei készségesen megadják magukat a magasszintű „olvasatoknak”. Az igazi gond abból fakad, hogy egyszerű denotációs szinten meghatározatlanok maradnak. Meglehetősen könnyű elmondani, „miről szól” a *Bolond Pierrot* vagy a *Made in USA* (különösen, ha már birtokában vagyunk néhány klisének Godard-ról, a társadalomkritikusról, a romantikusról, a brechtianusról stb.), azt viszont elég nehéz elmesélni, mi is történt valójában a film fabulája során. Úgy tűnik, a narratív denotációt illető elbizonytalanodás a témák találomra történő rendszerezésére bátorít. De hogyan tapasztalhatunk összetettséget az elszigetelt konnotációk egyszerűsége mellett a szűzsé és a stílus szintjén? Godard filmjei kínálkoznak az értelmezésre, de ellenállnak az elemzésnek, sőt olykor lehetetlenné teszik. Mindezek vizsgálatakor a történetelbeszélés és a nézői tevékenység legalapvetőbb szintjén élénk állított feltűnő és sajátos akadályokból kell kiindulnunk.

ézzünk egy jellegzetes példát! A pszichológiában már régóta ismert tény, mennyire nehéz két, egyszerre zajló beszélgetést követni („koktélparti-effektus”). A hallgató többnyire csak egy dolgra tud figyelni. A feladatot még jobban megnehezíti, ha valamilyen szöveg grammatikailag inkohere.² Godard hangsúlyán azonban szokás szerint az egyik beszéd átfedi a másikat, és sokszor legalább az egyik összefüggéstelen. Ráadásul mindezt az idő zórításában kell feldolgozni. (A film nem áll meg.) Egyetlen éző sem képes befogadni a *Made in USA*-ban Widmark és Paula egymással versengő, kamerába irányuló szövegéből özönlő információkat. Hasonló feszültség alakul ki kép és hang különböző információja esetében például, amikor Godard írásokat és fotókat zór szét a képen, vagy amikor levelek sorai futnak le szemünk előtt az olvasás megszokott irányában vagy ellentétesen – mialatt kommentár összefüggéstelen közlésekkel áraszt el. (A legjobb példa erre a *Két-három dolog, amit tudok róla* és *A kínai lány*.) Godard filmkészítési eljárása általában a perceptuális-kognitív tevékenységek túlterheléséhez vezet. A transztextuális sajátosságok tovább rontják a helyzetet. Godard filmjeiben számos intertextuális elemet találunk – idézeteket, utalásokat, kölcsönzéseket –, valamint a Gérard Genette által hypertextualitásnak nevezett, a szöveg mássá formálását (szatíra, paródia), illetve ismétlését (pastiche, remake) jelölő jelenségeket.³

Többféle nehézség merülhet fel. Lehet, hogy nem ismerjük fel az utalást vagy a szatíra célpontját. (Vajon rájöhetünk-e a rendező közlése nélkül is arra, hogy a *Csendőrökben* a katonák hazaírott levelei létező háborús levelezésekből származnak? Hány efféle idézet forrását nem tárta fel előttünk? Az is előfordul, hogy az idézetek gyors halmozódása miatt nincs idő a feldolgozásukra. A forrás megnevezése is hibás lehet: Godard maga is utalt erre a *kis katonával* összefüggésben. („Ez az idézet Gorkijtól származik, de a filmben azt mondtam a szereplővel, hogy Lenintől, mert őt jobban szeretem.”)⁴ Az ilyen szélsőségeknél az a gyamnunk támad, hogy minden beállítást vagy sort transztextuálisan kell kezelnünk. 1967-ben Godard így vallott erről: „Minden idézet. Ha lefényképezem az Arc de Triomphe-ot, idézet. Ha az utcán vagyok és könyvet lapozgatok, idézet. A filmben ezt folytatom – s ott mindennek nagyobb súlya van, noha ugyanarról van szó.”⁵ Bár sok film kiaknázza a transztextualitást, egyik sem teremtette meg Godard-hoz hasonlóan a Rivette által találóan intertextuális terrorizmusnak nevezett jelenséget.⁶

Talán mindezek közül a kérdések közül a legkényesebb a funkció problémája. Miért romlik el a felvevőgép a *Férjes aszszonyban*? Milyen célt szolgál a hang kirekesztése az *Éli az életét* utolsó előtti jelentében? Mi igazolja a negatív képek felvillanását az *Alphaville*-ben vagy az autómosás ismétlését a *Két-három dolog...*-ban? A kérdés visszavezet egészen a *Kifulladásig* című filmig, amelyben a kihagyásos vágások időkezelése és kontextusa megmagyarázhatatlan marad, bármely következetes narratív elvvel próbáljuk is megközelíteni. Más szóval Godard valamennyi rendezőnél határozottabb önkénnyel és szeszéllyel nyúl a filmtechnikához.

A kritikusok általában kevés figyelmet szenteltek ezeknek a kérdéseknek. Megelégedtek két kényelmes, ám ugyanakkor üres magyarázattal. Az egyik elmélet szerint Godard 1959 és 1967 közötti munkái irodalmiasak; filmjei nem elbeszélésként, hanem esszéként kezelendők. Nos ez az elgondolás már csak azért is gyanús, mert az összes film fiktív szereplők történeteit beszéli el, és mint tudjuk, az esszére ez nem jellemző. Tegyük fel, hogy Godard a narratív elemekkel sugallni vagy demonstrálni akart egy bizonyos gondolatot, ahogyan az esszéíró is utalhat történelmi eseményekre vagy fiktív szereplőkre. De milyen esszéisztikus gondolat van jelen az *Alphaville*-ben vagy a *Két-három dolog...*-ban, amelyet az elemzők a modern világ valamilyen kritikai fikciókészletének kliséire szűkíthetnének le (pl. „a jövő technológiája már létezik” vagy „a modern élet alakítja az emberi kapcsolatokat”)? Ezenkívül az esszé nemcsak műfaj, hanem – bármennyire kötetetlen módon – forma is. A reflexiókat bizonyossággal vagy példa köré szervezi, és érzelmileg vagy logikailag meghatározott rendben jut el fokozatosan a végkövetkeztetésig. Godard azonban e korszakában a filmeket az elbeszélések ok/okozati összefüggései szerint szerkeszti; munkái még a legkirívóbb elkalandozások alapján sem nevezhetők esszéeknek – legfeljebb annyira, amennyire a *Tristram Shandy*-be vagy az *Ulysses*-be iktatott elemek a két regényt valami mássá változtatják. Azt hiszem, az „esszé” fogalma Godard munkái esetében csak olyan szempontból releváns, mint egy filmkészítő történetileg meghatározott alibije a szokatlan narrációs stratégiák alkalmazására.

A másik klisé szerint Godard életműve bizonyos értelemben tudományos. Filmjeit sajátos módon analízisnek tekintik – a hollywoodi konvenciók, a modern élet, a jelrendszerek vizsgálatának. A kritikus – látásmódjától függően – Godard-t úgy jellemzi, mint a történelmi helyzetet, politikai kérdéseket vagy a film-

művészet problémáit kutató filmet. Különösen csábító Godard-t a jelent önkényes mivoltát demonstráló vagy a fogyasztáson alapuló későkapitalizmust leleplező avatatlan szemiológusnak tekinteni. Mi inkább különbséget teszünk a filmek tárgya – amely tagadhatatlanul magában foglalja a szemiológusok által jelrendszereknek nevezett elemeket – és a megközelítés módjai között. A megközelítési mód semmilyen összefüggő kutatási rendszert nem követ: nincsenek kijelölt feltételezések, folyamatok, következtetések. Csak fel kell idéznünk a szemiológiai kutatás Barthes és Umberto Eco által kialakított rendszeres módszereit, és be kell látnunk: Godard nem elemez semmit. Filmjei különböző, alkalmanként tudományos beszédfajtákból származó látásmódokat mozgósítanak. A *Két-három dolog...* narrátora például az egyedet fajukkal összevető biológusnak kiáltja ki magát. Ám egyetlen biológus sem gyűjtené a faj egyedait olyan rendszertelenül, mint ahogyan Godard kezeli az *elle*-jét; továbbá melyik tudós bizonytalankodna afelől, hogy vizsgálatának tárgyául Párizst vagy Júliát válassza-e? Godard életművére kétségtelenül hatott a szemiológia és ő is hatott a szemiológiára, az „analízis” és a „tudomány” fogalmát azonban költőien, formajátékként használja. E filmek sok mindent sugallnak, de semmit nem bizonyítanak.

Úgy gondolom, a „filmesszé” és a „kutatás” konvencionális címkéi nem segítenek hozzá a stílus és a forma nehezen kezelhető jellegzetességeinek megragadásához. Ezeket a kérdéseket soha nem lehet tökéletesen megoldani; s a filmek célja többek között éppen a folyamatos küzdelem. A kritikusnak nem a pontos jelentést kell megtalálnia, nem kell megszokottá tennie a különlegest, sokkal inkább fel kell tárnia a nehézségek körülményeit, és ezekből kell a következtetéseket levonnia. Mi hozza létre az értelmezés problémáit? Milyen hatásokat váltanak ki? Azzal együtt, hogy nem hiszek Godard életművének bármilyen megközelítésű, teljességében adekvát olvasatában, 1967 előtti munkáit, különös tekintettel értelmezésük nehézségeire, elhelyezhetjük a filmi elbeszélés történetén belül. Életművében az elbeszélésmódok keveredése félrevezető módon valósul meg: szűzséjének paradigmatisztikus tendenciái harcban állnak a szintagmatikusokkal. Ebből következően filmjeit egy pontosan körülhatárolt narrátor közreműködésével sajátos módon kell összerakni.

A sémák ütköztetése

Miért releváns a narráció fogalma a Godard-filmekben? Egyszerűen azért, mert alkotásai a *Kifulladásigtól A kínai lányig* elbeszélő filmek. A néző továbbra is arra törekszik, hogy ilyen vagy olyan fabulát állítson össze, továbbra is úgy tekinti az intertextuális anyagot, hogy azok – elkalandozásként, kommentárként, megerősítésként vagy késleltetésként – beilleszthetők maradjanak egy (többé-kevésbé meghatározott) történet keretei közé. Ha ezek a filmek, bármilyen excentrikus módon is, de elbeszélések, bizonyos elemek – idézetek, téma-töredékek, a reflexivitás vagy a társadalomkritika elkülönített mozzanatai – fontosságának kiemelésével szemben ellenvetés merülhet fel. Az ilyen megközelítés semmit nem árul el azokról a narrációs sémákról, amelyeket az adott elem *mint* idézet, téma vagy kritika megértésénél alkalmazunk. Nézzük például a *Két-három dolog...* egyik jelenetét: mielőtt még elhatároznánk, hogy megfejtjük a közbeszúrt könyvborító jelentését, máris adott nézői konvenciókat alkalmazunk. Ha a jelenetben a könyv nem meghatározható módon van jelen, a vágókép megszakítja a klasszikus folytonosságot, így nem sorolható be a hollywoodi konvencióba. Művészfilmes konvenció szerint tekinthetjük szereplői szubjektivitásnak vagy szerzői kommentárnak. Ha az előbbi nem lehetséges (valószínűleg nem Juliette visszaemlékezéséről van szó), akkor az utóbbival van dolgunk. Ebben az esetben megkérdezhetnénk: miért választja a narráció a kommentár eszközéül a könyv fedőlapját, miért nem szűr közbe feliratot? Valószínű azért, mert a borító valóban ott volt 1966 nyarának végén a párizsi könyvesbódékban; vagyis mindez megerősíti a film valóságosságát. Az elbeszélés ilyen megértés-hálójá vezethet az adott részlet „esszéisztikus” vagy „analitikus” olvasatához; kizárólag a narráció képes „esszét írni” vagy elemezni. Mindezzel egyszerűen azért hozakodtam elő, hogy hangsúlyozzam: Godard filmjei – más rendezők műveihez hasonlóan – csak sajátos elbeszélésmódokon belül teremtenek összefüggő egységet és válnak értelmezhetővé. S bár példám könnyen triviálisnak vagy egyértelműnek tűnhet, elképzelésem szerint a Godard-filmekben a vázolt választások típusaival állandóan szembesülnünk kell. Míg egy Borzage- vagy egy Resnais-mű megértése során nem kell a különféle elbeszélésmódok konvenciói között vándorolnunk, Godard szüntelenül egyiket a másikkal hozza kölcsönhatásba, egészen addig, amíg meg nem foszt bennünket

attól a lehetőségtől, hogy a filmet csak az egyik vagy a másik konvenció köré rendezzük. Érdeemes felidézni Jan Mukařovský gondolatát a különféle elbeszélismódokat érintkeztető műalkotásokról. „Belső harmóniával és diszharmóniával telítetten hozzák létre a részben negatív, részben pozitív módon alkalmazott heterogén konvenciók dinamikus egyensúlyát.”⁷

A kritikusok gyorsan rájöttek arra, hogy Godard felhasználja a hollywoodi műfajok konvencióit, de az még ennél is fontosabb, milyen mértékben fogadja el a klasszikus elbeszélés alapszabályait. A történet középpontjában célorientált hősök kerülnek konfliktusba és jutnak el a megoldásig a *Kifulladásig*, *A kis katoná*, *Az asszony csak egy asszony*, a *Csendőrök*, a *Külön banda*, az *Alphaville* és a *Made in USA* című filmekben. Sőt ezek az alkotások bizonyos mértékig értelmezhetők a klasszikus narrációs szabályok – a kutató főhősnek mint a tudás birtokosának előtérbe állítása, a jelenetek párhuzamos szerkesztése, az időt sűrítő vagy éppen kitágító, esetleg a megszokott folyamatosságot érzékeltető montázsszekvenciák alkalmazása – alapján is. A Godard-filmeknél gyakran előfordul, hogy a néző olyan adott sémák alkalmazására kényszerül, amelyek segítségével a cselekményt már a klasszikus hollywoodi filmekből ismert módon kell összeraknia.

Godard azonban inkább művészfilmes konvenciókat használ. A bizonytalan, pszichológiailag ellentmondásos szereplők (pl. Patricia a *Kifulladásigban*, Nana az *Éli az életében*, Juliette a *Két-három dolog...-ban*, Paul a *Hímnem-nőnemben*) hasonlóak Fellini és Bergman hőseihez. A szereplői szubjektivitást monológok és kommentárok jelzik (*Egy férjes asszony*, *Bolond Pierrot*, *Hímnem-nőnem*, *Két három dolog...*). A hősök elmesélik élményeiket (Corrine és szeretője a *Week-endben*), és elmondják egymásnak álmaikat (Juliette és a fia a *Két-három dolog...-ban*). A kommunikációt néha meditációk helyettesítik (a *Külön banda* első befejezése, a *Hímnem-nőnem* kezdete: „Soha nem találkozik két tekintet...”); számtalan tisztán szerzői jegyzetet találunk. Legyen elég egyetlen példa: az *Alphaville* főcíme így tájékoztat bennünket: „Je neuvième film de Jean-Luc Godard”. A fecsegő bölcsek – Melville, Parain, Lang, Leenhardt stb. – gondolatainak túlértékelése szintén a művészfilmes konvención alapszik: találni kell néhány, a „helyes” szerzői attitűdöt megformáló szereplőt. Talán a *Megvetés* tekinthetjük Godard korai művei közül olyan alkotásnak, amelyben teljes pompájában feltárul a művészfilm hagyományrendszere. Paul és Camille lélektanilag összetett és ellentmondásos személyiségek; a nar-

ráció állandó úrt alakít ki (Paul félórás késése Prokoschhoz érkezése előtt); a szereplők az *Odüsszeia* hőseinek motivációjáról vitatkoznak; egyes inzerteket tekinthetünk szereplői szubjektivitásnak vagy szerzői kommentárnak; az utolsó beállítás pedig visszavezet bennünket ahhoz a reflexív beállítódáshoz, amelyet a főcím alatt felénk kocsizó felvevőgép jelölt ki.

Már korábban láthattuk, a művészfilm mennyire vonzódik a konkrét viselkedés és helyszín realizmusához. Godard is él ezzel a lehetőséggel, gyakran dokumentarista technikát alkalmaz. A beszélgetéseket *cinéma-direct* stílusban fényképezi például a *Kifulladásigban* és a *Külön bandában*. A legnyilvánvalóbbak mégis a *Hímnem-nőnem* interjúhelyzetben rögzített hétköznapi párbeszédei. Annak érdekében, hogy megfelelően méltányoljuk a valóságos helyszíneken (pl. kávéházban, lakásban) forgatott jeleneteket, továbbá hogy figyelembe vegyük a környező zajokat és a kamera helyzetének korlátozottságát, az alkotó a dokumentarista realizmussal kapcsolatos elvárások alkalmazására is felszólít bennünket. Még egyes ötletek is – például az egyperces csend (*Külön banda*) vagy a *kínai lányban* az utalás „az épp akkor készülõ filmre” – arra készítetik a nézőt, hogy a filmet a dokumentarista felvétel szabályai szerint értelmezze.

Godard alkotásai más konvenciókat is működésbe hoznak. A 12. fejezetben már volt szó a parametrikus elbeszélismódot példázó *Éli az életét* című filmről. A „térben kiterjesztett” forma fogalmával most röviden egy másik, tágabb értelemben vett kapcsolatot írok le. A *kínai lány* és talán más művei is a szovjet történelmi materialista narrációra jellemző retorikus montázs szabályait hívják életre, bár ez az elbeszélismód nem válik igazán jelentőssé Godard 1968 előtti műveiben. Egyes munkáiban, például az *Egy férjes asszonyban* vagy a *Két-három dolog...-ban* a reklámból is merít, különösen a kereskedelmi televíziók és a látványos reklámfilmek világából.

A filmekben mozgósított elbeszélésfajták leltárba vétele azonban csak az első lépés, hiszen ebben az esetben arra gondolhatnánk, hogy Godard mindig az adott modellnek megfelelően készíti el filmjeit: a *Kifulladásig* és a *Külön banda* című film *policiér*, a *Megvetés* és az *Egy férjes asszony* művészfilm stb. A megértésnél viszont éppen az az alapvető tény okoz gondot, hogy a Godard-filmek rendre aláássák az egyedüli konvenciórendszerhez való merev ragaszkodásunkat. A legnyilvánvalóbb példa erre a paródia, hiszen Godard ritkán használja közvetlenül a klasszi-

kus konvenciókat. (Az *Alphaville* és a *Made in USA* a kemény bűnügyi történetek szatírája, Az *asszony csak egy asszony* a musicalek paródiája.) Godard hasonlóképpen gúnyolja ki a művészfilmet is, többek között Bergman az állandó céltáblája (pl. a film-a-filmben jelenet a *Hímnem-nőnemben* vagy Corinne erotikus monológja a *Week-endben*). A paródia azonban nem feltétlenül szerveződik a célpontjától eltérő módon. Egy adott elbeszélésmóddhoz történő kapcsolódást még ennél radikálisabb módszerekkel is alá lehet ásni.

Legelőször két, mennyiségi kérdéshez kapcsolódó stratégiát kell megvizsgálnunk. Godard olykor jelzésekkel zsúfolja tele a részleteket. Az *Egy férjes asszonyban* például Madame Céline neve elég lenne az idézet kiemelésére, de redundáns elemként még beilleszti a *Mort à credit* címlapját. A *Külön bandában* pedig, amikor az angolórán Odile megkapja a gyűrött papírcetlit Arthurtól, az arcán megjelenő szégyenlős mosoly hatását még jobban felerősíti a szívdobogás ütemes hangja. Amikor Lemy Caution így válaszol Alpha 60-nak: öt csak az arany és a nők érdeklik, tulajdonképpen a *film noir*-ban mindig is benne foglalt gondolatot fogalmazza meg. A képközi feliratok és a hangkommentárok segítségével kialakított megoldások elidegenítik a művészfilm rajongóit, mivel ez a fajta nyíltság lerombolja a művészfilm narrációjának tapintatosságát. (A szimbólumoknak és a kommentárnak nem kellene ennyire otrombának lennie.) Alkalmanként Godard megtagadja az *elegendő* hagyományos jelzések használatát. Különösen igaz ez a beállításokra. A kompozíciót szinte soha nem a hagyományos vonalak mentén szerkeszti meg: nem váltakoztatja az alsó és felső kameraállásokat, kevésbé ügyel a kompozíció egyensúlyának kialakítására, ritkán tervezi meg az előtér és a háttér egymásra hatását, nemigen használ virtuóz világitási technikát. A beállítások többnyire nem vésik be a cselekmény irányát a vizuális megformálásba, amint a 6. és a 7. fejezetben elemzett eljárásoknál megfigyelhettük (6.1.–6.4.; 7.28.–7.32. képek). A képkihágat megformálásának dokumentarista esetlegessége, az alakok elhelyezése a klasszikus narráció gazdaságos denotációs jelentésadás és a művészfilm finoman jelzett szimbolikus konnotációs tartalma ellen dolgozik. Senki nem tudja „leolvasni” a szereplők közötti viszonyokat vagy a témák jelentéstartalmait Godard képeiről úgy, ahogyan Wellesnél, Antonioninál vagy Fassbindernél megtehetjük; ugyanakkor a beállításokban nem alakul ki a Hawks-nál megfigyelhető szilárd egyensúly, valamint a Fordra jellemző finom térhatás. A ta-

karékosan adagolt jelzések nem engedik meg a nézőknek, hogy teljes szívvel átadják magukat a kódolt, meghatározott elbeszélésmód sémáinak.

A különféle narrációs eljárásokat aláásó godard-i eljárás meghatározó tendenciája a jelzések összeegyeztethetlensége.

Jean-André Fieschi már 1962-ben rámutatott Godard eredetiségének gyökereire: „Anélkül játszadozik el a különféle lehetőségekkel, hogy – akár több egymást követő filmjében, akár ugyanazon a munkán belül – elkötelezné magát a hangnemből és stílusból fakadó elvárásoknak.”⁸ Amennyiben könyvünk szellemében vizsgáljuk a kérdést, Godard filmjeinek jelzéseihez mindig megtalálhatjuk a legmegfelelőbb sémát, hiába kerülnek összeütközésbe más sémák alkalmazására készítő jelzésekkel. Godard világosan fogalmazott a *Megvetés* jellemzésekor: „Hawks vagy Hitchcock által forgatott Antonioni-film.”⁹

Miképpen jelennek meg e sémacsoportok? Az adott referenciarendszeren belül értelmezendő részt követheti az attól eltérő várakozást keltő másik. A *Megvetésben*, miután Paula és Camille félórán át veszekszenek, a lány bejelenti, hogy már nem szereti a fiút. Közvetlenül az indulás előtt Paul levesz egy pisztolyt a könyvespolcra. Hirtelen meg kell változtatnunk a Paul jelleméről eddig kialakított képünket: többé már nem antonionis értelmiségi, sokkal inkább hasonlít a *Van, aki futva jön* egyik hősére. Később azonban ezt a melodramatikus gesztust is törölnünk kell: Paul nem használja a fegyvert Camille, Prokosch vagy bárki más ellen. Ellenkező előjellel ugyanez történik a *Made in USA*-ban is, amikor a bűnügyi történet menetét a bárban folytatott hosszas, művészfilmre jellemző beszélgetés késlelteti – a nyelvet érintő kérdések pszeudofilozófikus tárgyalása. A sémák effajta összekapcsolása meglehetősen nyilvánvaló a *Külön banda* zárórészletében is. Először művészfilmes befejezést látunk (Arthur meghal, Franz és Odile tűnődve ülnek egymás mellett), aztán következik a klasszikus lezárás (a pár együtt áll a hajó fedélzetén, a narrátor biztosítja a nézőt a happy end-ről). Akár egyetlen jeleneten belül is találhatunk különböző elbeszélésmódokra utaló jelzéseket. A *Megvetésben* például Camille jellemzésénél Godard ragaszkodik a művészfilm valóságosságra építő konvenciójához, Jack Palance előadását a mániákus Prokosch szerepében azonban mintha egyenesen egy Aldrich-filmből ragadta volna ki. A *Hímnem-nőnem* több jelenetében is állandó feszültségben áll egymással a szerelmi történet klasszikus konvenciója és a *cinéma direct*-re jellemző

hang/kép kapcsolat. A *kínai lány* pedig olyan jeleneteket tartalmaz, amelyekben a kamasz-románc epizódjai a történelmi materialista narrációra jellemző elemekkel keverednek. Talán emiatt látták sokan a maoisták ábrázolását szatirikusnak: a szerelmi jelenet javíthatatlanul tönkreteszi a politikai fikciót.

A szkeptikus olvasó most arra gondolhat, hogy Godard nem sokban különbözik Truffaut-tól, hiszen ő is a klasszikus elbeszélő formát elegyíti a művészfilmes narrációval. Truffaut azonban mindezt csak addig a pontig terjeszti ki, ameddig a klasszikus és a művészfilmes elbeszélismódok még békésen megférnek egymás mellett. Kitalál egy izgalmas sztorit (*A menyasszony feketében volt* című film *policiér*, *Az utolsó metró* szerelmi történet), és művészfilmre jellemző pszichológiai mélységekkel és ellentmondásokkal „dúsítja fel”. A *Mississippi szirénje* Louis Mahé dohánygyáros történetét meséli el. A férfi beleszeret újsághirdetés útján talált arájába, de rájön, hogy a lány csaló és gyilkos. Amikor a nő elhagyja, a férfi megfogadja, hogy megöli. Nyomába szegődik, majd Lyonban, egy éjszakai bárban rátámad. A kamera lassan közelít a pisztolyra. A megoldás felerősíti a jelenet szokványosan melodramatikus hangulatát. Marion viszont találkozásuk előtti szerencsétlen életéről mesél Louis-nak, mire a férfi elgyengül: „Semmi varázslatos sincs ebben a revolverben, még a ravaszt sem tudom meghúzni.” Amikor Truffaut-t többnyire úgy jellemzik, mint aki Hitchcock történet szerkesztését a Renoir-féle módszerrel elegyíti, akkor nyilvánvalóan a hollywoodi szabályok és a művészfilmes pszichológiai realizmus szintézisére gondolnak.

Godard nem szintetizálja, hanem ütközteti a konvenciókat. Az *Egy férjes asszony* egyik jelenetében Charlotte az Orly moziban találkozik szeretőjével. Godard nemcsak az érkezést ábrázolja szatirikusan (Charlotte lopva néz körül, sötét napszemüvege mögül leselkedik), hanem összefüggéstelen narrációs félreszólásokat is közbeszúr: a kamera egy táblát pásztáz (PAS...SAGE); a lány lába közelképen a mozgólépcsőn; a vészjelző gomb inzertje (ARRET D'URGENCE) a lány tekintetével és a mozifelirat közelképeivel váltakozik; a moziba való belépése után pedig egy Hitchcock-film plakátjának részletét látjuk közeliben, miközben a zene felerősödik. A Godard-ra jellemző feszültség parodizálni képes a kalandfilm várakozást keltő konvencióját és a művészfilmes narrátor közbevetéseit. A hőst és döntését nem lélektani mélységgel ábrázolja. Amikor Charlotte már a moziban van, Godard hangnemet vált: a filmek közül az *Éjszaka és köd* címűt választják.

Ekkor teljes komolysággal alkalmazhatjuk a művészfilm viszonyítási rendszerét, s az egykedvű filmnézést egy korábbi jelenettel kapcsolhatjuk össze (találkozás a repülőtéren Roger Leenhardt-tal), amelyből kiderült, mennyire nincs fogalma Charlotte-nak a koncentrációs táborokról. A pár távozása után azonban újra a szatíránál vagyunk: gondosan kidolgozott, titokzatos sétát teszünk a hotelig, amelyet ismét egy tábla inzertje szakít félbe: PRENEZ PARI! A hősök lélektani jellemrajza percről percre alakul: hol vázlatos karikatúrák („megtévedt feleség”), hol „súlyosabb” egyéniségek, aztán újra karikatúrák. (Truffaut hőseitől eltérően ők a normális helyzetekben viselkednek különösen.) Godard filmjeiben a hősből különféle elbeszélismódoknak megfelelő jelzések alapján összeállított törekeny konstrukció lesz. Ahelyett, hogy az egyik narrációs eljárást a másikhoz közelítené – ahogyan Truffaut „emberközelibb” teszi az elbeszélést –, Godard egyszerűen szembeállítja egymással a konvenciórendszeret, s így mindegyiket eltávolítja összefüggéséből, felfedi a bennük rejlő viszonylagosságot és tetszőlegességet.

Általánosan fogalmazva Godard művei tehát arra szólítanak fel, hogy a különféle narrációs sémák alapján értsük meg őket – aztán pedig letagadják, hogy bármely séma önmagában képes lenne a szűzsé/fabula viszonyok egyesítésére. Ráadásul hirtelen kell sémát váltanunk, s gyakran össze is kell ütköztetnünk őket. Mindezzel azt szeretném hangsúlyozni, hogy Godard munkái folyamatos előtérbe állítások: állandó eltérést jelenítenek meg bármely, a filmben korábban alkalmazott, valódi elbeszélismódtól.

Godard kétségtelenül nagy hatással volt a parametrikus narráció alkalmazóira, filmjei hálószerűsége mégsem néhány paraméter rendszerezett alkalmazása, hanem igazi sokszínűség és a különbözőségek iránti érzék – Boulez és a totális szerializmus által megelőlegezett „abszolút kiszámíthatatlanság”¹⁰. Íme a néző számára felmerülő gondok fő forrása. A különféle narrációs sémák egymásra hatása azonban nem ad kimerítő magyarázatot Godard műveinek érzéki és gondolati mozgására. Ezért más eszközökre van szükségünk.

Az elbeszélés térbelivé tétele

A Godard stílusának jellemzésére leggyakrabban alkalmazott kritikai fogalom a „kollázs”. Már 1962-ben Jean-André Fieschi az *Éli az életét* egyik jelenetét (amely magában foglalja a *Szent Jo-*

hanna képeit) egy cigarettásdobozt ábrázoló Braque-festményhez hasonlította.¹¹ Andrew Sarris 1964-es írása szerint Godard Eliot *Átokföldje* című alkotásához hasonlóan „stíluskollázst” hoz létre.¹² 1966 táján a kritikusok gyakran alkalmazták a „kollázs” kifejezést az *Egy férjes asszony*, *Hímnem-nőnem* és a *Két-három dolog...* elemzésénél. Az állítás – bár pontosan soha nem határozták meg – történetileg valamennyire igazolható, amennyiben visszanyúlunk egészen a párizsi kubistákig, továbbá amennyiben Godard filmi egységet megbontó módszerét azonosítjuk Braque és Picasso az ábrázolt jelenet széttördelését célzó kísérleteivel. Az 1950-es évek Párizsában a kollázsművészet olyan mozgalmakban született újjá, mint a *tasizmus* (a szürrealista automatikus írásból származó módszerek művészete), az *art brut* és a Jean Tinguely gépeivel fémjelzett mechanikus assemblage-ok.¹³ A kollázs-szerkesztés felélesztésében fontosak voltak továbbá az amerikai Robert Rauschenberg és a brit Richard Hamilton munkái (őt tekintik a pop art „megalapítójának”), valamint Butor *Mobile* (1962) című könyve.

Történetileg bármennyire is jól megfeleltethető a „kollázs” fogalma Godard munkáinak, formaviláguk elemzéséhez csak általános segítséget nyújthat. Az e filmeket kollázsoknak nevezők igyekezete jól tükrözi, mennyire hangsúlyosnak tekintették a kritikusok a más elbeszélésmódoknál általunk már vizsgált formai elemeket. Robbe-Grillet, Bresson, Ozu és a szovjet filmrendezők törekvéseihez hasonlóan Godard is a narráció „térben való kiterjesztésén” fáradozott. A fabulaszerkesztés folyamatának időbeli dimenzióját bizonyos mértékig féken tartja a „paradigmatikus” elemek alkalmazása.

Egyik megjelenési módja ismerős lehet az előző fejezetekből. Az elbeszélés során elszórtan olyan képeket és hangokat találunk, amelyek hasonlóságuk és a közvetlen kontextustól való relatív függetlenségük alapján ugyanahhoz a paradigmakészlethez tartoznak. Az *Alphaville*-ban rendelkezünk egy „éjszakai városkép” készlettel, egy „közlekedési jelzések” készlettel, egy „neonfeliratok” készlettel stb. A készletek elemeit Godard olykor hagyományos módon helyezi el (pl. a tájkép helyszínváltozást is jelez), olykor pedig a megszokottól eltérően (pl. a villogó felirat, amelyet Lemmy Harry Dickson-interjújába illeszt). Fritz Lang *Odüsszeia*-próba felvételei feltűnnek a *Megvetésben*, méghozzá gyakran a szekvenciák központozásaiként. A *kínai lányban* találunk a fabula ok-okozati láncán nyugvó képcsoportot, az „interjú” készletéhez

tartozó beállításokat, a tömegkultúra termékeit és politikai képeket megjelenítő beállításokat, valamint a képközi felirat-készletet. A film egésze mindezeknek a narrációs cselekményhez gyakran alig kapcsolható meghatározott kombinációjából áll. Ugyanez a térbelivé tétel állandóan jelen van a hanghasználatban, például amikor rövid zenei motívumot (Beethoven művét a *Két-három dolog...*-ban) vagy hanghatást (a pisztolylövést a *Hímnem-nőnemben*) újra hallunk a film különböző pillanataiban. Szélsőséges esetben azonnal ugyanaz a kép vagy hang tűnik fel újra: így ismétlődik meg Paula belépése a kertbe (*Made in USA*), így kétszereződik meg Corinne sétája az erdőben (*Week-end*), s ez történik, amikor az A beállítás végén lévő párbeszéd újra elhangzik a B beállítás kezdetén (különösen a *Hímnem-nőnemben*). A hang és kép újrafelhasználása egészen a szovjet filmek „refrénjéig” vezethető vissza, amelyekből majd a *Földközi-tenger* vagy a *Vendégmunkás* szeriális variációja is összeáll. Godard erről így beszélt: „A filmkészítés számomra az egész megragadása töredékek által egyetlen gesztusban. Nem minden egyes beállítást alakítok ki a drámai funkció figyelembevételével. A film nem beállítások sorozata, hanem együttese.”¹⁴ Vagy kissé rejtélyesebben: „Két egymást követő beállítás nem feltétlenül követi egymást.”¹⁵

Más esetekben – bár a határt nem könnyű meghúzni – a részek hagyományellenes sorrendbe állítása révén a szűzsé lesz „téryszerű”, s ez tetszőleges időrend kialakítását vonja maga után. A *Csendőrökben* a háborús epizód időrendje majdnem teljesen esetleges. A *Week-endben* Roland és Corinne utazásának egységes képsorát Joseph Balsamo („Az Öldöklő Angyal”) remek epizódja tördeli szét: a jelenet logikailag jobban illeszkedne az előző vagy a következő részbe. Ugyanezt a megoldást még aprólékosabban dolgozza ki a *Bolond Pierrot* híres átrendezett jelenete, de erre még később visszatérek.

Michel Butor így ír a modern regényről:

Amikor ilyen nagy figyelmet szentelünk a megjelenített valóságdarabok sorrendjének, akaratlanul is elgondolkozunk azon, valóban ez az egyetlen lehetséges sorrend, vajon az adott problémának nincsenek-e különböző megoldásai, megtehetjük-e vagy meg kell-e tennünk, hogy a regény szerkezetében előrevetjük a különféle, képzeletbeli olvasási irányokat, hasonlóan ahhoz, ahogyan ezt egy katedrálisban vagy egy városban tennénk. Az írónak tehát felügyelnie kell a munka összes vál-

tozatára, felelősséget kell vállalnia értük – a szobrászhoz hasonlóan, aki felelős a szobráról bármilyen szögben készült fotóért, és a pillanatfelvételeket összekapcsoló látványért.¹⁶

A térbelivé tétel egyik eredménye a hang vagy a kép hangsúlyozott hiányának hatása. A *Kifulladásig*ban látjuk a csókolózó szerelmespárt, s ebből egy képkivágaton kívüli képre következünk; hallunk (a színházi hangszóróból) egy Aragon-idézetet, s a film „valódi”, elnyomott párbeszédét kell vele kiegészítenünk. A *Bolond Pierrot*-ban és a *Hímnem-nőnemben* a hősök kommentár-párbeszédet folytatnak – bizonyára a közben látott események előtt, után vagy alatt hangzanak el, de ezt soha nem tudhatjuk biztosan. Egy kép vagy egy hang létezése teremti meg – szellemszerű hasonmása felidézésével – a Butor által említett „szöveg-teret”.

Távolabbról szemügyre véve a Godard-féle szűzsé a szöveg terének érzetét más megközelítésektől meglehetősen különböző módon ölti magára. Mivel Godard kizárólag a rá jellemző módon elegyíti a különféle elbeszélismódokat, a film egésze úgy áll össze előttünk, mint az eljárások áttekintése. Amikor a klasszikus oksági lánc képi elemei összeütköznek a szerző hangsávon tett meditatív beavatkozásaival (pl. a *Külön bandában*), a felénk irányuló elvárás szerint fel kell mérnünk az elbeszélismódok között keletkezett űrt. Amikor a bűnügyi történet hősei hollywoodi rendezők és színészek neveit viselik (*Made in USA*), a klasszikus „áttetszőség” és a művészfilm idézgető hajlamának összeegyeztetetlenlenségére kell rádöbennünk. Ennél is sajátosabban teszi lehetővé Godard eklekticizmusa a stilisztikai alternatívák vég nélküli ütköztetését. Richard Roud mutatott rá a Godard-filmek „tömbyszerű csoportképeinek” rövid beállítások részleteivel történő váltakozására, de említhetnénk a kontrasztok többé-kevésbé tetszőleges egymás mellé helyezését, a színek kompozíciókat, a fellevegő állását, a formavilág sajátos elemeit, a zenei stílusokat stb. is. A parametrikus filmművészet „organikus dialektikája” egészen odáig terjed, ahol már mindegyik rendszer láthatatlan; az eljárások széles skálájának vagy a paraméterkészletek teljes felhasználásának hiányában – tehát a Godard-féle eklekticizmus összes forrásában – megvan a film bármely pontján elérhető paradigmatismaszerű választható teljes skálája. A Godard-ra jellemző térbeli kiterjesztés, amint azt látni fogjuk, nem rendszerezett oppo-

zíciónkból áll, hanem pusztán „differenciáló” jellegű. Az egész filmet egyedi, narrációs díszekkel ékesíti fel.

Godard egyedülálló stratégiáját a *Bolond Pierrot* híres, szét-tördelt menekülési jelenete illusztrálja legjobban. (A beállítás szétrombolásának leírását ld. a következő oldalon.) Az első négy beállítás kivezet az előző jelenetből, míg a beszélgetést elfogadhatjuk Marianne és Ferdinand reggeli párbeszédének folytatásaként, a képek esetleg lehetnek képeslapok a falon (így diegetikusán a hősökhöz tartozhatnak) vagy nem diegetikus inzertek. A hangkommentár alatt a festményekről készült felvételek a képek között időtlen beállítás/ellenbeállítás dialógust teremtenek. A negyedik beállítás vége felé Marianne hangja múlt időre vált. („Marianne elmondott... egy történetet.”) A kommentárral ellátott részek többségében meghatározatlan az idő aspektusa, nincs olyan jelen, amelyből kiindulva mérhetnénk a látottak múltidejűségét. Ráadásul a kommentárok nagy része töredékes, nem diegetikus zenetömbökkel váltakozik és rengeteg ismétlést tartalmaz – mindezzel pedig paradigmatismaszerűen hangsúlyozza. A látvány síkján a széttöredezett közelképek sorozatát (1.–6.) a hősök képen kívüli elhelyezésével játszó virtuóz távoli követi (7.). A montázs és a plánszekvencia közötti absztrakt kontraszt így azonnal feltűnik a képi anyagban.

A 7. beállítás legvégén, amikor Marianne balra sétál az erkélyen, találjuk a pár menekülését ábrázoló másik gyors vágássorozat (8.–19.), amely több ellipszissel, a fabulasorrend kiközlésével rendeződik el. A szekvencia a beállítások „helyes” időrendjének helyreállítására készítet (még hozzá a következőképpen: 9., 11.–14., 17., 15., 8., 10., 16., 18., 19.). Aztán újabb ösztönzéseként az egyik eseményt – Ferdinand beugrik az autóba – kétszer látjuk (8. és 15.), de másképpen. A szekvencia végére a kommentár megismétlődött és új jelentéstartalommal egészült ki: Marianne „összezavarodott története” kezdetben az ő múltjának expozíciója volt (a 4.-től a 7. elejéig), de visszatérése (a 7. végén) előremutat a 8.–18. beállítás összekeveredett vágásáig. A 19. beállítással a kép és a hang egymás mellé tolódik; az előző beállítások és hangok szeszélyesen térbeli narrációt hoznak létre.

BOLOND PIERROT – A MENEKÜLÉS JELENETSORA

1. Kistotál: Picasso festménye: *Pierrot au masqué.* MARIANNE, kommentár:
„A feleséged itt volt ma reggel.”
2. Kistotál: Modigliani nőalakja. FERDINAND, kommentár:
„Tudod mit? Fütyülök rá.”
M: „Ez nem minden.”
F: „Azt mondtam, fütyülök rá.”
M: „Marianne elmondott...”
F: „Ferdinand...”
M: „Egy történetet...”
F: „Minden összezavarodott...”
M: „Ismerem embereket...”
F: „Mint az algériai háborúban...”
M: „Mindent meg tudok magyarázni...”
7. Félközeli: A kamera Ferdinand belépésekor pásztázva indul az ágyon fekvő testről. Beszélgetnek, de nem halljuk hangjukat. Valaki belép, elrejtőznek. Bujkálnak.

Amikor a férfi benéz a többi szobába, Ferdinand átrohan a képen. A férfi visszajön és kimegy Marianne-nal az erkélyre. A kamera kocsizás közben pásztázza őket, miközben újra bemennek. Csókolóznak. A lány egy képregény elé ülteti a férfit. Ferdinand bejön, körbejárja őket. Marianne a férfi mögé lopózik és leüti. Ferdinand kivonszolja a férfit; kocsizás vissza.

Panorámázás balra az erkélyre.
M: „Egy történetet...”
F: „Minden összezavarodott...”
M: „Sietős távozás...”
F: „Menekülés egy rossz álomból...”

Marianne az erkélyen; lenéz, majd beszalad.

Panorámázás és kocsizás, miközben Ferdinand elvonszolja a testet. Marianne az asztal felé indul a pisztolyért, az erkélyen balra sétál, lefelé néz. Kocsizás balra; az erkélyen sétáló lányt látjuk.

8. Totál: Felső kameraállás, panorámázás jobbra, közben Ferdinand beugrik a mozgó autóba.
9. Félközeli: Lakás; Marianne és Ferdinand a folyosón közelednek.
10. Nagytotál: Autó hajt el az utcán, a kamera kocsizással követi.
11. Totál: Háztető, Ferdinand és Marianne kilépnek rá. Panorámázás balra.
12. Totál: Felső kameraállás; lent két férfi kiszáll az autóból.
13. Totál: A pár a tető szélén; lefelé néznek.
14. Totál: Esőcsatorna és utca. Ferdinand leugrik, aztán Marianne-t is lesegíti. Balra elfutnak.
15. Totál. Majdnem, mint a 8. Ferdinand beugrik a jobbra mozgó autóba.

M: „Ismerem embereket...”
F: „Politika...”
M: „Egy szervezet...”
F: „Menekülés...”
M: „Fegyverropogás...”
F: „Csendben, csendben...”

F: „Csendben...”
A komor zene felerősödik, alatta hangok.
M: „Én vagyok az, Marianne...”
F: „Megcsókolt...”
M: „Egy történetet...”
F: „Minden összezavarodott...”
M: „Ismerem embereket...”
F: „Szerelmes voltál...”
M: „Használd

a lakásomat...”

F: „Az algériai háború...”

M: „A bátyám...”

F: „Menekülés egy rossz álomból...”

M: „Sietős távozás...”

M: „Sietős távozás...”

M: „Sietős távozás...”

F: „Válasz...”

M: „Verd össze alaposan...”

F: „Vita...”

M: „Garázs...”

F: „Ki ez?”

M: „Le délre...”

F: „Menekülés...”

M: „Pénz nélkül...”