

## ***Az Amélie csodálatos élete* narratív szempontú elemzése**

### **Absztrakt**

A dolgozat az *Amélie csodálatos élete* című filmet narratív szempontból elemzi. Az elemzés nagyrészt Edward Branigan és Gérard Genette elméleti írásaira támaszkodik, az általuk kialakított fogalmak felhasználásával mutat rá a filmben előforduló narrációs szintekre, a filmes elbeszélés sajátosságaira és lehetséges megvalósulására. Példákat hoz fel a narratív szintek esetére, a fókuszáció változataira, a tudás birtoklásának lehetőségeire. A narratív szempontú elemzés mellett a tanulmány röviden kitér a filmben megjelenő szerzőiség kérdésére, az intertextualitás megvalósulására, a filmben megjelenő fókuszációs tevékenységre.

### **Szerző**

**Csirmaz Arnold** 1983-ban született Kiskunhalason. 2009-ben a Szegedi Tudományegyetem filmelmélet-filmtörténet szakirányán végzett. Kutatási területe a koreai film, a horror film, Quentin Tarantino, Dario Argento alkotásai.

## Az *Amélie* csodálatos élete narratív szempontú elemzése

### *Amélie csodálatos élete*

A 2001-ben készült francia-német romantikus vígjáték rendezője az a Jean-Pierre Jeunet, aki korábban *Az elveszett gyermekek városát* (Marc Caróval) és az *Alien 4*-et rendezte. Jeunet azt a döntést hozta, hogy megpróbálja új ötletét saját maga, barátja rendezői segítségével megrendezni. A végeredmény a megszokott stílus, forma és színvilághoz képest egy könnyedebb témájú, hangulatú és színesebb film lett, mely világszerte nagy sikert aratott. A film 5 Oscar-díj jelölés mellett egy Golden Globe jelölést kapott. Hazájában a Francia Film Akadémia 4 Cézár-díjjal jutalmazta a filmet, köztük a legjobb rendező és legjobb film kategóriájában.

A film történetét elég nehéz röviden leírni, nem bonyolultsága, inkább a film sokszínűsége miatt. Röviden összefoglalva egy aranyos, naiv és kislányos viselkedésű nő, Amélie Poulain életéről és az általa teremtett világról, valamint másokkal szembeni jócselekedeteinek bemutatásáról szól a történet. Az Amélie-t alakító Audrey Tautou a film bemutatása óta hazájának egyik legkeresettebb színésznője lett. A főszereplők között meg kell említeni az Amélie szerelmét, Nino Quincampoix-t játszó Mathieu Kassovitz-t, aki egy magyar származású karikaturista, Kassovitz Félix unokája, s aki a *Bíbor folyók* című pszicho-thrillert is rendezte.

A film több szempontú elemzést tesz lehetővé, beleértve a pszichológiai, szerzői filmes és a történet narrativitásának szempontját is. A pszichológiai elemzés során akár minden szereplőről lehetne írni egy-egy külön tanulmányt; a szerzőiség szempontjából pedig nagyon sok, a rendezőre jellemző sajátosságot lehetne felsorolni. A film narratív szempontú elemzésére még ennél is több lehetőséget ad a történet: a következőkben elsősorban ezzel fogok foglalkozni.

### A filmben megjelenő narrátor

A film legelején egy narrátori hangot hallunk, amely kellemes hanglejtésével és hangszínével megalapozza a néző számára a történet időbeliségét: pontosan közli, hogy melyik évben kezdődik a történet: „1973. szeptember 3-án, 18 óra 20 perc, 32 másodperckor”. Már ez az egy mondat is a narráció több tulajdonságára enged következtetni. Az egyik ilyen, hogy a narrátor feltehetően minden információnak a birtokában van, és valószínűleg az egész film során meg is őrzi ezt a jellemvonását. A mesélő következő kijelentése igazolja ezt a feltevést, amikor közli, hogy egy dongólégy repül el az úton, amely „14.670 szárnycsapást tesz percenként”. Amint nyilvánvalóvá

válí, hogy a narrátor mindent tud a történet környezetéről, a néző kap egy másik olyan információt, melynek segítségével még jobban körülhatárolhatja a mesélő milyenségét. A történet mesélője a pontos dátum és a dongólégy repülésének közlésével „átlép” egy másik helyszínre, és közli, hogy „ugyanabban a másodpercben” egy étteremben a szél megtáncoltatott két poharat, melyek az asztalon voltak, anélkül, hogy „bárki észrevette volna”. Ebből arra következtethetünk, hogy a narrátor nemcsak minden információnak a tudatában van, amely a történetre vonatkozik, de arról is megbizonyosodhatunk, hogy „mindenütt jelenlévő szemként”<sup>[1]</sup> is azonosíthatjuk, mert több helyszín eseményeit is közli velünk úgy, hogy bár a jelenetek egymást követik – tehát nem osztott képernyős technikával mutatja be –, mégis úgy írja le, hogy mindez egy időben történik. A történetmesélőnek nem ez az egyetlen kijelentése, amiből arra következtethetünk, hogy mindenütt jelen van, és mindent tud, mivel igen precíz módon folytatja tovább a jelenetek leírását. Miközben elmondja, hogy egy férfi kihúzza az ismerősei listájáról barátja nevét, mert az sajnálatos módon elhunyt, ezt követően közli, hogy ezzel egyidőben „Raphael Poulain x kromoszómával ellátott ondósejtje kivált a csapatából, hogy utolérje Madame Amandine Poulain, született Amandine Fouet petesejtjét”.

A film elején bemutatott képek, amikor a narrátor a légyről, az asztalon táncoló poharakról és legjobb barátja temetéséről hazaérkező személyről tudósít, felfoghatók úgy, mint barthes-i értelemben vett *katalizátorok*<sup>[2]</sup>. Roland Barthes „katalizátornak” nevezi a történet azon elemeit, amelyek ugyan nem egy, a történet szempontjából elengedhetetlen fontosságú eseményt jelölnek, hanem – ahogy a neve is mutatja – alárendelt mozzanatként előmozdítják, motiválják, feltételezik stb. a történet szempontjából központi funkciójú, úgynevezett „magfunkciókat”. Az *Amélie* ilyen alárendelt funkciójú anekdotikus közbevetései ugyancsak ilyen funkcióval bírnak: egyrészt magát a narratív helyzetet minősítik, körülírják a történet szereplőit, továbbá felkeltik a néző érdeklődését azáltal, hogy megakasztják a központi narrációt. A filmi katalizátor ezt általában a néző számára érdekes, szép és látványos képekkel éri el. Katalizátoroknak tekinthetjük a főcím közben bemutatott képeket is, amikor a kis Amélie-t látjuk, ahogyan játszik az érmével, az ujjaira helyezett málnát eszi, a fülére csúsztatott meggyel játszik, vagy éppen dominózik. Megtudjuk, hogy Amélie szeret a pohár tetejéből ujjával hangot előhívni, ragasztót tenni az ujjára, és később, mikor a ragasztó megszáradt, lehúzni azt. Ez a bemutatás, bár narrátori kíséret nélkül folyik, mégis előrevetíti azt, hogy a későbbiekben milyen módon mutatja be majd a szereplőket az elbeszélői hangkommentár. Ezek a képek azon kívül, hogy előremutatnak az elbeszélés későbbi sajátosságára, és elbűvölik a nézőt a kis Amélie játékos leleményességével, csak arra szolgálnak, hogy kitöltsék a narratív teret, és elválasszák egymástól a filmben megjelenő magfunkciókat, ez esetben a főcímet a cselekmény kezdetétől.

A főcím lefutása után a narrátor ismét „megjelenik” (voltaképpen hangkommentárként van jelen), és elkezdi bemutatni a filmben szereplő figurákat. Elsőként Amélie édesapját mutatja be, olyan egyedi módon, amely nem követi a konvencionális, standard jellemábrázolást. A legtöbb filmben általában a szereplő közvetett módon kerül bemutatásra, nem pedig a nyílt és közvetlen narratív beavatkozás módján; ugyanakkor a bemutatás során a néző nem tekinthet be a személy intim

szférájába. Az *Amélie csodálatos életének* az az egyik jellegzetes vonása, hogy lehetővé teszi a nézőnek, hogy olyan személyes dolgokat lásson az adott szereplőről, amelyeket az illető talán még a legjobb barátjával sem szívesen osztana meg. Amélie apjáról kiderül, hogy egykor katonai orvos volt, és most egy gyógyfürdő alkalmazottja. Az apa nem szereti, ha mellette állnak, miközben a mosdón van; ha látja, ahogy megbámulják a szandálját; ha a vízből kijövet testére tapad a fürdőnadrág. Szereti viszont darabokban leszedni a tapétát a falról; kitisztítani a cipőit, és rendbe rakni a szerszámos ládáját. Az apa után Amélie anyjának bemutatása következik, ugyanolyan módon, mint ahogy az apa is be lett mutatva. Róla kiderül, hogy tanítónő, gyenge idegzetű és kissé labilis alkat. Nem szereti, ha a víz kiáztatja az ujjait; ha valaki hozzáér a kezéhez, és ha a párna ráncai nyomot hagynak az arcán. Szereti viszont a műkorcsolyázókat nézni a tévében, és fényesíteni a parkettát. Több okból írtam le ilyen részletesen a két szereplő jellemzését. Az egyik az, hogy rámutassak arra, hogy miközben a narrátor a szereplők tulajdonságait írja körül, nemcsak elmondja, de meg is „mutatja” kijelentéseit flashbackhez hasonló képekkel. Mindez általánosított képek bemutatásával történik, vagyis olyan, a szereplő életéből kiragadott jellegzetes mozzanatok által, melyek összefoglaló értelemben *minősítik* az adott figurát.

A másik dolog, amiért részletesen kitértem a szereplők bemutatására az, *ahogyan* bemutatják őket. Ezt a bemutatási módot vehetjük egyfajta intertextuális működésnek vagy akár a szerzőiség jelének is, mivel Jean Pierre Jeunet nem először alkalmazza ezt a fajta katalógusszerű bemutatást a filmjeiben. 1989-ben elkészített egy kisfilmet *Foutaises* címen. A kisfilmben a főszereplő – akit mellel a rendező egyik kedvenc és mindegyik filmjében szereplő Dominique Pinon játszik – statikus kamera előtt elkezd felsorolni, hogy mit szeret, és mit nem szeret az életben. A szereplő elmondja, hogy nem szereti a húsbolt ablakát; az orrából kihúzni a szőrt. Szereti nyaralás után a könyvek lapjai között megkeresni a homokszemeket; a tojássárgáját egy falatban megenni; a zokniját felhúzni, és a sütik sarkait lerágni. A főszereplő 7 percen keresztül sorolja, hogy mit szeret és mit nem. Amikor kimond valamit – ugyanolyan vágástechnikával, mint az *Amélie csodálatos életé* ben is látható -, a film bemutatja képekben is azt a folyamatot, amiről éppen beszél. A rendező kisfilmjével 1991-ben elnyerte a César-díjat a legjobb fikciós rövidfilm kategóriájában, így érthető, hogy később felhasználta ezt a fajta szereplői leírást nagyjátékfilmjében is.

Hogy megértsük azt a világot, amelybe a narrátor bevezet, fontos még megemlíteni Amélie és szülei kapcsolatát. Mivel édesapja félrediagnosticsztizálta lányát (szívbetegség), ezért a kis Amélie nem járhatott iskolába, így édesanyjának kellett őt tanítani. Mivel az anya állandóan ingerült állapotban volt, az apa pedig hideg jellemű és szeretetét soha ki nem mutató ember volt, a gyerektársaságtól megfosztott Amélie kénytelen volt egy általa kialakított, létrehozott világba menekülni. Ebben a „csodaországban” minden úgy történik, ahogy létrehozója akarja. A bakelit lemezt úgy készítik, mint a palacsintát, a kómában lévő ember csak alszik, hogy a későbbiekben ne kelljen aludnia, a felhők különböző állatok mintáját veszik fel. Amikor Amélie érintésektől irtózó anyjára ironikus módon egy szuicid hajlamú nő zuhan a Notre-Dame tetejéről, a kislány és édesapja kettesben maradnak. Amélie álomvilágába menekülve tudja átvészelni gyerekkorát, míg olyan idős nem lesz, hogy elköltözhessen édesapjától. Addig, amíg Amélie fel nem nő, és el nem megy dolgozni, életének

kivonatolt történetét végig a narrátor mutatja be, párbeszédet szinte nem is hallunk.

Ha most megvizsgáljuk a narrátor tulajdonságait, rá kell jönnünk, hogy a cselekmény narrátora nincs jelen a történetben, tehát nem tartozik a szereplők közé, és nem része a film diegetikus világának sem. Ha közelebbről megvizsgáljuk, láthatjuk, hogy a beszélőre nincsen hatással sem a tér, sem az idő változása. A narratori leírásokból kiderül, hogy mindig és mindenhol jelen van. A szereplőkről első szám harmadik személyben beszél, és bár eléggé személytelennek tűnik az elmesélés, mégis megfigyelhetők egyéni vonások a történet leírása folyamán.

A narrátort eme tulajdonságai alapján, Gérard Genette elméleti írásait figyelembe véve, „heterodiegetikus narrátorként” [3] azonosíthatjuk. Branigan ezt az ágenst *nondiegetikus narrátornak* [4] nevezi. Branigan szerint ez az ágens a történet világáról közöl információkat, ezekhez az információkhoz a néző nem a szereplők által jut hozzá, mivel azok számára ezek az információk nem tapasztalhatók meg. Branigan szerint a nondiegetikus narrátor megmagyarázza a diegetikus világ működését, megismerteti a történet világát a nézővel. Mivel ez a filmbeli ágens nem tartozik a történet világához, tehát nem az esemény szereplőinek egyikeként jelenik meg, a mesélés általában harmadik személyű. Ezen kívül nincs értelme megkérdőjelezni ezt a szintű narrációt, így amit a beszélő kijelent, azt a nézőnek tényként kell elfogadnia: a nézőnek nincs oka kételkednie abban, hogy egy dongó 14670 szárnycsapásra képes másodpercenként, vagy hogy nem ugyanabban a másodpercben történik az, amit elmesélnek. Addig, míg Amélie fel nem nő, és el nem hagyja édesapja házáat, végig a nondiegetikus narrátortól tudunk meg mindent. A film folyamán a narrátor „egyeduralma” csak a későbbiekben fog megdőlni.

## Tudáseloszlás

A film 9-ik percében láthatjuk, hogyan is néz ki a felnőtt Amélie. A narrátor közli a nézővel, hogy mit és hol dolgozik. Azon kívül, hogy elmondja, milyen napot is írunk, tesz egy nagyon fontos kijelentést: „48 órán belül Amélie Poulain élete örökre megváltozik”. Már ebből az egyszerű kijelentésből is több dologra lehet következtetni. Az egyik ilyen, hogy a narrátor nemcsak mindenhol jelen van, és képes bemutatni a múltban történt eseményeket, de képes előre is látni az eseményeket. Ennél a kijelentésnél felmerülhet a kérdés, hogy vajon a történet szereplője tud-e saját életének majdani pálfordulásáról. A kérdésre a választ másodpercen belül meg is tudjuk, mivel a mesélő közli: „de ezt ő egyelőre még nem tudja”. Ha megvizsgáljuk ezt a mondatot a néző és szereplő viszonyának szempontjából, arra a következtetésre jutunk, hogy olyan információ tudatában vagyunk, mellyel a szereplő nem rendelkezik. Bár még nincs semmi sejtésünk, hogy mi is fog történni, de mégis többletinformációval rendelkezünk Amélie-hez képest. A narráció, hogy a néző még többet tudjon, flashforward-szerű képekkel előremutat a történet későbbi eseményeire. Bár az a néző, aki először nézi a filmet, még nem tud jelentést kapcsolni a képekhez, de a későbbiekben számukra is kiderül, hogy Diana haláláról, a fotóautomata fantomjáról és Amélie-ről láthattunk képet, amint Zorro jelmezbe van öltözve, ami a későbbiekben

kulcsfontosságú szerepet tölt majd be a történet szempontjából.

Branigan szerint narráció akkor jön létre, amikor az információk birtoklásának eloszlása egyenlőtlen. Nem mindegy tehát, hogy ki milyen tudás birtokában van a történetet illetően, amennyiben nem egyenlő mértékű a tudáseloszlás, akkor jöhet létre a narráció. Branigan szerint ahhoz, hogy a történet narrációja kiépüljön, szükséges egy szubjektum és egy objektum, és az ezek között kialakuló aszimmetrikus kapcsolat, máskülönben nem beszélhetünk narrációról. Szubjektumon szereplőt, nézőt, narrátort vagy más ágens ért.

Ha Branigan elméletét megnézzük, érthetővé válik, hogy miért is tartom fontosnak a film 9. percét: a film minden jelenete ettől kezdve ennek a tudáseloszlásnak és azok variációjának tökéletes példája. Amikor először pillantjuk meg Amélie-t, és a narrátor információt közöl róla, Amélie nincs ennek tudatában. Tehát a néző többet tud a szereplőnél. Amélie nem hallja a narrátor kijelentését, mivel az nincs benne a film diegetikus világában (bár ezt majd a későbbiekben megcáfolom, és példát hozok fel arra, hogy miként lehetséges, hogy a nondiegetikus- vagy heterodiegetikus narrátort a történetben szereplő személy érzékeli). Amikor a néző többletinformációval rendelkezik a szereplőkhöz képest, az Branigan állítása szerint a Hitchcock által tökélyre fejlesztett suspense hatást váltja ki a nézőből. Véleményem szerint ezt a jelenetet lehet úgy érteni, mint suspense effektust, bár ez ennél a jelenetnél nincs olyan nagymértékben kiteljesítve. A filmben nem ez az egyetlen olyan jelenet, amikor a néző többet tud az egyes szereplőnél, és ezeket a többletinformációkat nagyrészt a narrátortól tudja meg.

Annál a jelenetnél, amikor Amélie először látja meg Ninót, a két szereplő egymásra néz, és a megszokott beállítást és ellenbeállítást közben a mesélő olyan információkat közöl, melyeket Amélie a nézővel ellentétben nem is tudhat. Elmondja, hogy mi a neve a szereplőnek, és hogy amikor Amélie kiskorában el volt zárva a gyerekektől, ő túlságosan is össze volt velük zárva. Megtudhatjuk, hogy régebben ugyanazt kívánták, ugyanabban az időben. (Nino bemutatását vehetjük rendhagyónak is, mivel a narrátor nem úgy mutatja be őt, mint az eddigi szereplőket. Erre a szereplői jellemzésre majd visszatérek, amikor egy másik szinten lévő narrátorról beszélek, mert az narratológiai szempontból ugyancsak jelentős.)

Tehát Branigan szerint amennyiben a néző többet tud a szereplőnél, akkor az suspense hatást vált ki a többletinformációval rendelkező személyből. Viszont amennyiben a szereplő tudása nagyobb, akkor a meglepetés érzetét kelti a nézőben. Az, hogy milyen mértékű a meglepés, sok mindentől függhet. Ilyen például az eltitkolt információ fontossága a néző és a történet szempontjából, az intervallum hosszúsága, ameddig a néző nem tudja meg a megoldást. A történet folyamán, az első ilyen jelenet a 38. perc 40. másodpercénél kezdődik, amikor Amélie másodjára találkozik Ninóval. A kamera kocsizva, alsó gépállásból Amélie lábát követi; Amélie megáll az automata előtt. Látjuk, amint Nino az automata alól fényképeket szed ki, majd felnéz Amélie-re. Ezután vágás következik, amely Nino közelijét mutatja, amint felnéz, olyan szemekkel, hogy a néző arra gondol, hogy biztos észrevette Amélie-t, és nagyon megtetszett neki. Vágás következik, és Amélie arcának közelijéről a szívére daruzik a kamera, majd vissza az arcára, és ugyanúgy néz Ninóra, mint ahogy

ő rá. Ez eddig klasszikus beállítás-ellenbeállítást követő ábrázolás is lehetne, de ez után Nino elkezd futni Amélie felé, majd elfut mellette, szinte fel is löki a lányt. Kiderül, hogy nem is őt nézte, hanem meglátta Amélie mögött az éppen távozó piros cipős fantomot.



*Amélie csodálatos élete (Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain. Jean-Pierre Jeunet, 2001)*



*Amélie csodálatos élete (Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain. Jean-Pierre Jeunet, 2001)*



*Amélie csodálatos élete (Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain. Jean-Pierre Jeunet, 2001)*



*Amélie csodálatos élete (Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain. Jean-Pierre Jeunet, 2001)*

Ha a jelenetet megvizsgáljuk az információ-eloszlás szempontjából, azt kell   szrevenn  nk, hogy a néző ugyanannyit tud eleinte, vagy legalábbis azt hiszi, hogy annyit tud, mint mindkét szereplő. Branigan állítása szerint a „nézőnek kockára kell tennie hipotéziseit, és hinnie kell abban, hogy az el  k  vetkezo   események igazolják értelmezését”.<sup>[5]</sup> Az előbb említett jelenet éppen ezzel a lehetőséggel játszik el, mivel a néző azt hiszi, hogy mindkét szereplő a m  sik  t nézi,   gy Nino elrohan  sa meglepetésként fog majd szolg  l  ni számukra. Tehát a jelenet legelején m  g egyenlő az információ eloszlása, viszont Nino már az elejétől kezdve a fantomot nézi, és nem Amélie-t. Ez a fajta tudáseloszlás   z  rt is fontos, mert ezt nem lehet a történet során kialakuló információ-egyenlőtlenség számlájára   rni, hanem olybá tekinthetjük, mint amelyet a jól megtervezett technikai eljárás útján közvetlenül a néző „  tver  s  re” alakítottak ki. Tehát ez a jelenet nem csak   z  rt példaértékű, mert megmutatja, hogy milyen érzést kelt, amikor a szereplő többet tud a nézőnél, de annak bemutatására is kiválóan alkalmas, hogy a kamera helyzetével, az általa felvett képekkel és azok egymáshoz való viszonyával mennyire f  ltre lehet vezetni a nézőt. Nino

cselekvése a nézőt hipotézisalkotásának újragondolására kényszeríti; innen ered a jelenet burleszk hatása. Ezzel a jelenettel megerősíthetjük Kulesov azon állítását, hogy „[n]em annyira az önmagukban vett filmdaraboknak a tartalma a fontos, hanem két különböző tartalmú filmdarab összekapcsolása és összekapcsolásuk és váltakozásuk módja” [6].

Másik példám az ilyen szintű eloszlásra már arra is alkalmas, hogy megmutassam, hogy milyen módon lehet a néző érdeklődését felkelteni és hosszabb ideig fenntartani. A film 47. percében, amikor Amélie éppen alszik, a tévében a Tour de France közvetítése megy. Amélie felkel, minden magyarázat nélkül bekapcsolja videóját, és felvételt készít az adásról. A néző nem tudja, hogy miért cselekszik így a szereplő, tehát Amélie többet tud a nézőnél. Ez felkelti a kíváncsiságát, elgondolkodtatja a nézőt, és mindaddig fenn is marad ez az állapot, ameddig választ nem kap kérdésére. Ez esetben legalább 13 percig kell erre várnia a nézőnek, amikor is kiderül, hogy a felvételt Amélie az üvegembernek vette fel, hogy megpróbálja kikökönteni a megszokott életéből.

A film történetéből erre a főszereplő-néző tudáseloszlás viszonyra lehet a legtöbb példát felhozni. Amélie elhatározza, hogy jobbra teszi mások életét, és ezért olyan dolgokat cselekszik, amelyeket titokban kell tartania a többi szereplő előtt, mert csak így érik el a szándékolt hatásukat. Hogy a néző is átérezze Amélie cselekedeteinek hasznosságát, és később képes legyen a szereplő körüli változást empátiával fogadni, a nézőnek sem szabad megtudnia, hogy Amélie mit miért tesz. Az ilyen jeleneteknél csak ő tudja, hogy a későbbiekben milyen célt is fog szolgálni a néző számára legfeljebb sejtetett jelenet. Ilyen viszony figyelhető meg akkor is, amikor a kávézóban Amélie leönti a munkatársát kávéval. A néző azt hiszi, hogy Amélie véletlenül cselekedett így, de a következő jelenetben kiderül, hogy az egész szándékolt volt, és az volt a célja, hogy a mosdóban összehozzon két embert.

A következő példa Madame Wallace-hoz kapcsolódik. Amélie észreveszi, hogy a hölgy lakásának ajtaja nyitva van, és nincs senki otthon. Amélie belopakodik a lakásba, és ellopja a nő leveleit, amit még szerelmétől kapott, amikor állásügyben távol volt. A néző még nem tudja, hogy milyen céljai is lehetnek a főszereplőnek. A hangkommentár nem nyújt segítséget a megoldáshoz, így a néző kénytelen lesz ismét egy mellékszereplővel együtt megtudni az okot, és átélni vele az okozatot. A levél elvételét követően 3 perc után látjuk és halljuk, ahogy Amélie olvassa Wallace kisasszony leveleit, de még mindig nem kapunk kielégítő választ a kérdésünkre. A következő jelenetben látjuk, ahogy fénymásolja a leveleket, és a már lemásolt leveleket kis részekre vágja, majd egy üres lapra ragasztja fel. Ezek után a kész papírt lefénymásolja, vízbe áztatja, és kiteszi száradni. A nézőnek sejtése lehet, de biztosra nem tudhatja, hogy vajon mi lesz a szétáztatott levél sorsa. A megoldást csak 5 perccel később tudjuk meg Madame Wallace-al együtt, mikor is megkapja az Amélie által elkészített állevelet volt szerelmétől, amelyből „kiderül”, hogy volt szerelme mégiscsak szerette őt. Ha megnézzük Amélie, Nino és a néző viszonyát, rá kell jönnünk, hogy a közöttük lévő kapcsolat teljes mértékben erre a variációra összpontosul. Amélie rejtvényeket, találos kérdéseket ad fel Ninónak, amelyeket a néző Ninóval együtt él át és old meg.

A nézői és szereplői tudás aszimmetrikus viszonyának bemutatására mégis a következő példa a



legmegfelelőbb, mivel az tartalmazza a Branigan által megnevezett három viszony mindegyikét. Amélie bemegy egy jelmezkölcsönzőbe, hogy Zorro jelmezt szerezzen magának a majdani fényképezéshez. A narrátor közli velünk, hogy ugyanebben a pillanatban egy piros tornacipős férfi megy az utcán. Amikor Amélie megérkezik a pályaudvari automatához, a mesélő ismét közli velünk a tornacipős férfi helyzetét. Kiderül, hogy mindketten ugyanabban az épületben vannak, de ezt csak mi nézők tudjuk. Tehát többet tudunk a főszereplőnél, ezért izgulunk, hogy vajon mi is lesz majd a következőkben. Párhuzamos vágásokkal látjuk, amint Amélie fényképet készít magáról, és ahogy a piros tornacipős alak halad a pályaudvaron. Az izgalmat még jobban fokozza a lassított felvételben mutatott kép. Ahogy Amélie kilép a fülkéből, megtörténik az, amire izgatottan várt a néző. Amélie a rejtélyes tornacipős alakkal szemközt találja magát. A narrátor könnyebbé teszi dolgunkat, és közli, hogy ezen a ponton Amélie az egyetlen, „aki ismeri a rejtély kulcsát, a fotó automaták fantomját”. Amire viszont nem számít a néző, hogy sem a narrátor, sem a szereplő nem közli velünk, hogy ki is valójában ez a fantom. Feltételezhetjük, hogy a narrátor tudja, de nem akarja velünk közölni, így Amélie olyan információ birtokában van a nézőhöz képest, ami a későbbiekben majd meglepetést fog okozni a nézőnek. Seymour Chatman *Az elbeszélő a filmben* című munkájában megemlíti, hogy Gérard Genette ezt a fajta információ eltitkolást *paralipsis* <sup>[7]</sup>-nek nevezi – mindez nem a megbízhatatlan „narráció” esetéhez tartozik, mert az ilyen kihagyást szándékos „cselekedetnek”, narratív gesztusnak kell tekinteni.

Itt belép a harmadik variáció a branigani tudás eloszlás kapcsolata szempontjából. A harmadik ilyen kapcsolat, amikor a néző és a szereplő számára ugyanannyi információ áll rendelkezésre; Branigan rejtélynek nevezi azt a viszonyt, amikor egy szereplő ugyanannyit tud valamiről, mint a néző. Ez mindkettőjük számára rejtvényként, talányként jelentkezik. Itt például Nino és a néző kapcsolatára lehet gondolni: a Nino által „űzött” rejtélyes alak számunkra is ugyanolyan rejtelmes marad, mivel a szereplőhöz képest nem tudunk meg semmilyen plusz információt. Már a film 45. percében felmerül a kérdés, hogy vajon ki is lehet ez az alak. Ekkor még Amélie-vel azonos mértékű tudással rendelkezünk, ő megtudja a megoldást, de a film nem árul el semmit a „felfedezéséről”, így Ninóval kerülünk egy szintre: rendhagyó módon egy mellékszereplővel együtt tudjuk meg később a titkot. Ez az állapot azért lehet furcsa, mert míg eddig a néző Amélie-vel azonosult, és így inkább az ő helyzetéhez kerültünk közel, most már Ninóval egyenlő a tudásunk. A nézőnek 15 percet kell várnia arra, amit a főszereplő már rég tud, és így még kíváncsibb lesz a rejtély megoldására.

## Homodiegetikus narrátor

Az eddigiekben példákat hoztam fel a nondiegetikus, heterodiegetikus narrátor szerepére, különböző példákat neveztem meg a néző és a szereplő által birtokolt információ eloszlásának lehetőségeire. A továbbiakban azt vizsgálom meg, hogy a nondiegetikus narrátoron kívül még milyen narratív szintek vannak, és hogy azok milyen kapcsolatban állnak egymással. Branigan és Genette is kétféle narrátori pozíciót nevez meg aszerint, hogy azok hol helyezkednek el a

diegetikus világ szempontjából. A filmen kívüli narrátorról már volt szó, most a történet világához tartozó narrátori tevékenységeket elemzem.

Genette a diegetikus világhoz tartozó narrátort *homodiegetikus narrátornak* <sup>[8]</sup> hívja. Branigan a film esetén ezt az elbeszélőt *diegetikus narrátorként* <sup>[9]</sup> nevezi meg. Ez az ágens végigkíséri a nézőt a történet folyamán. Lehet a történet szereplője, vagy egy, a néző számára láthatatlan tanú, amely olyan információkat közöl, amelyek a szereplők által is hozzáférhetők. Ez tehát olyan narrátori pozíció, ahol a narrátor a megjelenített világon belül van. Genette írásaiban eme ágens tulajdonsága, hogy az elbeszélés során az egyes szám első személy dominál, és korlátozott tudással rendelkezik.

Branigan szerint ha ez a narrátor valamelyik, a filmben megjelenő szereplő, akkor *szereplői (nem fokalizált) narrátornak* <sup>[10]</sup> kell nevezni. Mindkét elmélet szerint a narráció az egyik szereplő tevékenységeként nyilvánul meg. A narráció címzettje lehet a néző vagy általában valamelyik szereplő. Ez a diegetikus narrátor saját stílussal rendelkezik a mesélést illetően; tudása korlátozott; a megszokott, általános emberi szabályok vonatkoznak rá, tehát nem lehet mindenhol, és nem képes előre sem látni az időben.

Amikor a nondiegetikus narrátor bemutatja a nézőnek az összes olyan szereplőt, akit Amélie ismer, rátér a főszereplő bemutatására. Leírja szokásait, hogy időnként elmegy az apjához vidékre, szeret kavicsokat dobálni a csatorna vizébe, jelenleg nincsen barátja.

A film 11. percében a narrátor közli, hogy Amélie „péntek esténként néha moziba megy”. Ahogy a narrátor befejezte a beszédét, Amélie „átveszi” a narrátor szerepét, és elmondja a nézőnek, hogy miért is vonzódik annyira a mozihoz. Amélie a rá jellemző módon elmondja, hogy „szeretek hátrafordulni, és nézni a többiek arcát, és szeretem felfedezni azokat a kis apró részleteket, amelyeket senki nem vesz észre. Nem szeretem azokat a filmeket, amelyekben a vezető nem nézi az utat.”



*Amélie csodálatos élete (Le Fabuleux Destin d'Amélie*  
*Poulain. Jean-Pierre Jeunet, 2001)*



*Amélie csodálatos élete (Le Fabuleux Destin d'Amélie*  
*Poulain. Jean-Pierre Jeunet, 2001)*

Az ilyenfajta nézőkhöz való kiszólást általában a brechti elidegenítés, „*Verfremdung*“ <sup>[11]</sup> fogalmával

szokták magyarázni, mint például Godard *Kifulladásig* című filmjében, amikor Jean-Paul Belmondo kiszól a nézőhöz. Brecht szerint ezt a hatást úgy lehet elérni, hogy a színésznek önmagát el kell különítenie az általa alakított szereptől, hogy a néző ne tudjon teljes mértékben azonosulni a karakterrel; ennek legjobb módja, ha kiszól a nézőhöz. Véleményem szerint Amélie kiszólása nem elidegeníti, hanem ellenkezőleg, sokkal mélyebben emeli be a nézőt az ő csodálatos világába. Ez a jelenet narratív szempontból igen jelentős. Többfajta elmélettel is megközelíthető, abból a szempontból, hogy a narráció miként változik meg egyik pillanatról a másikra. Az első ilyen, hogy az eddigi nondiegetikus narrátor szerepét egy másik, diegetikus-szereplői narrátor veszi át. Azért diegetikus, mert része a történet világának, saját környezetét reprezentálja, és szereplői narráció, mivel mindezt első szám első személyben teszi csak a rá jellemző, sajátos stílusával, kislányos bájjával.

A másik olvasati módot Genette elméletével, és Branigan narráció-fogalmával fogom bemutatni. Branigan szerint a narráció nem más, mint különböző keretek összessége: „olyan keretek összessége, amelyek egyre nagyobb keretekben helyezkednek el, míg végül eljutunk egy olyan kerethez, amely már nem keretezhető be a szöveg határain belül”.<sup>[12]</sup> Az egyes kereteket minden alkalommal egy, a korábbinál nagyobb keret veszi körül, addig, míg el nem jutunk a legvégső keretig, ami a mindentudással egyenlő. Tehát a narrációt különböző narratív keretek alkotják, amelyek hierarchikusan szerveződnek. Ha ebből indulunk ki, akkor lehet úgy is tekinteni erre a narrációra, hogy Amélie nemcsak átveszi a nondiegetikus narrátortól a szót, de egyben ki is egészíti, és nem egyszerűen felváltja azt. Ha ezt figyelembe vesszük, akkor a film elejétől jelenlévő narrátor képezi az elsőfokú narrációt (Genette erre az *extradiegetikus narráció*<sup>[13]</sup> kifejezést használta), Amélie monológját pedig másodfokú narrációnak tekinthetjük (az elméletirő erre az *intradiegetikus narráció*<sup>[14]</sup> kifejezést használta). Míg az elsőfokú narrátor tudásának nincsen semmilyen korlátja, addig a másodfokú korlátozott, így ez az alacsonyabb szinten lévő narrátor nem tudhat a fölötte álló elsődleges narrátorról, különben szabálysértést „követ el”.

Amikor az extradiegetikus narrátor elmondja, hogy „Péntek esténként Amélie néha moziba megy”, olyan mintha Amélie megvárná a narrátort, hogy befejezze a mondandóját, és mintegy azzal dialogizálva továbbfolytatja a narrációt. Véleményem szerint Amélie érzékeli az őt és környezetét bemutató narrátort, és ez a narratív szintek közötti határsértéshez vezet, amit Genette „*metalepszisnek*”<sup>[15]</sup> nevez. Ez a folyamat csak akkor jöhet létre, „ha legalább két szinten játszódó történetről van szó”<sup>[16]</sup>. Amélie érzékeli az elsőfokú narrátort, ugyanakkor mivel nincs igazi dialógus a két narratív szint között, ezért nem kizökkentéssel, hanem ellenkezőleg, a nézőnek a narrációs játékba történő bevonásával van dolgunk.

Nem ez az egyetlen jelenet a filmben, amit metalepszisként értelmezhetünk. A 13. perc után a narrátor közli, hogy Amélie időtöltésként fel szokott magának tenni kérdéseket a világról, és az „előtte elterülő városról”. A narrátor példának azt hozza fel, hogy „vajon hány párnak van éppen ebben a pillanatban orgazmusa?” Ez után a narrátor megmutatja az éppen abban a pillanatban gyönyört átélő szeretkező párokat, majd Amélie a nézőhöz fordul és közli, hogy „*tizenöt*”. Azért határátlépés ez a jelenet, mivel Amélie ad választ egy olyan kérdésre, amelyet csak a diegetikus

világot bemutató elsőfokú narrátor „hatalmában” állna megválaszolni. Csak a nondiegetikus narrátor lehet mindenhol jelen, és csak az ő „képessége” lehetne, hogy pontos számot mondjon a kérdésre.



*Amélie csodálatos élete (Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain. Jean-Pierre Jeunet, 2001)*

A következő példám is ennek az állításnak az implikációit (ti. hogy egyértelműen szembeállíthatjuk-e a mindentudó narrációt a korlátozott homodiegetikus/szereplői narrációval a tudásbirtoklás szemontjából) fogja megcáfolni. A filmben van arra példa, amikor a másodlagos narrátor hamarabb elmondja egy szereplő még meg nem történt cselekedetét, és ezzel olyan érzést kelt a nézőben, mintha képes lenne befolyásolni a szereplők cselekedeteit. Amikor Nino betér Amélie kávézójába, a főszereplő egy üvegtáblára írja fel az aktuális menüt, és közben nézi Ninót, ahogy issza a kávéját. Nino észreveszi a mögötte lévő Amélie-t, feléje fordul, majd visszafordul a kávéjához. Amélie tovább figyel, majd megszólal: „Most megértette, leteszi a kiskanalat, ujjával felszedi az asztalra szóródott kristálycukrot. Aztán megfordul, és megszólít.” Közvetlenül az után, hogy Amélie kimondja, hogy „leteszi a kanalat”, Nino tényleg úgy cselekszik, majd mikor azt mondja, hogy ujjával felszedi a cukrot, Nino valóban azt csinálja. Ez a jelenet a nézőnek azt sugallhatja, hogy Amélie képes előre látni a történetet, vagy képes irányítani az őt körülvevő világot. Közelebbről megvizsgálva rájövünk, hogy Amélie nem csak olyan információt közöl velünk, amit később a néző is észlelhet, hanem egy másik szereplő lelki folyamatát, belső érzését is, miszerint Nino „Most megértette...”.

Manfred Jahn szerint <sup>[17]</sup> a heterodiegetikus narrátor közölhet egy szereplő lelkében lezajló folyamatról információkat, elmondhatja, hogy melyik szereplő mit érez, mit gondol, de ezt egy homodiegetikus narrátor a konvekciók megsértése nélkül nem teheti meg, mert a néző nem fogja komolyan venni, nem fog hinni a másodlagos narrátor kijelentésének. Ezek után rá kell jönnünk, hogy bár egy másodlagos narrátor átlépte a filmben megszokott narratív konvenciókat – s így egyfajta szabálysértést követett el –, mégis ez esetben nem merül fel a nézőben semmilyen kétely, mert így értjük meg valójában az Amélie-t körülvevő világot.

Korábban már említettem, hogy az elsőfokú narrátor Ninót a többi szereplő bemutatásához képest rendhagyóan írta le. Vegyük most figyelembe, hogy Genette egyik állítása szerint a narráción belüli narráció végtelen számú lehet, és ez az elbeszélő filmekre is igaz. Így amikor Nino

„hagyományos” jellemzése történik, megjelenik egy másik másodlagos narrátor is Amélie-n kívül. A film vetítési idejének 65. percében, amikor Amélie betér Nino munkahelyére, hogy visszaadja elhagyott albumát, Amélie elkezd kérdezősködni Ninóról. Nino munkatársa ennél a jelenetnél átveszi az elsődleges narrátor által megszokott jellemzési módot, és közli Amélie-vel, hogy Nino mit dolgozott korábban, és hogy mivel szeret foglalkozni szabadidejében. Elmondja, hogy egy éve gyűjti a képeket, azelőtt lábnyomokat gyűjtött, és éjjeliőrként dolgozott. Régen nevetéseket vett fel diktafonra, és kiderül az is, hogy jelenleg nincs barátja. Szerintem ez a szereplői bemutatás azért kerülhetett át egy másodlagos narrátorhoz az elsődlegestől, mert így eljuthat Amélie-hez a szereplői jellemzés, tehát bekerülhet Amélie diegetikus világába egy olyan leírás, ami a narratív szintek közötti kapcsolat megsértése nélkül nem történhetne meg.

Tehát végtelen számú másodlagos narráció lehet egy történetben, viszont Genette szerint abban az esetben, ha a másodlagos narrátor nem csak leír, vagy közvetít, hanem egy újabb történetet, narratív teret hoz létre, akkor azt már *metadiegetikus narrációnak* <sup>[18]</sup> nevezzük. Példa erre az esetre a film 105. percében található. Amikor Amélie egy fényképen keresztül üzen Ninónak, megírja, hogy általában 16 órától a Kékmalom kávézóban van. Nino késik, és a narrátor közli Amélie gondolatait, melyben egy egész történetet hallhatunk arról, hogy Nino miért is nem jöhetett meg:

Nino késik. Amélie két okot tud elképzelni. Az első, hogy nem találta meg a fotót. A második, hogy nem tudta befejezni az összeillesztését, mert három többszörösen visszaeső bűnöző fegyveres támadást intézett ellene, és túsul ejtették. A kerület összes rendőre őket üldözte, de mégis sikerült meglógniuk. Viszont Nino balesetet idézett elő. Amikor visszanyerte az eszméletét, nem emlékezett semmire. Egy börtönviselt kamionos felvette az autójára, azt hitte, hogy szökött rab, és betette egy Isztambulba tartó konténerbe. Ott afgán felkelők kezére jutott, akik felajánlották neki, hogy tartson velük elrabolni néhány szovjet hordozó rakétát. Kamionjuk azonban felrobbant Tádzsikisztán határában egy robbanó aknán. Egyedül ő élte túl. A hegylakók befogadták, később beállt Mudzsahedin csapatába. Amélie nem is érti, hogy miért van úgy oda egy ilyen alakért, aki egész hátralévő életében borscsot fog enni, és idióta kaspót hord a fején.

Bár itt nem közvetlenül egy diegetikus narrátor általi narráció valósul meg, mégis a nondiegetikus narrátor a másodfokú narrátor által határolt keretből képez egy általa kialakított történetet. Mivel a másodlagos narrátor terébe beiktatott narratív térről van itt szó, ezért az esetet joggal nevezhetjük metadiegetikus narrációnak.

## Fokalizáció

Mind az epikai szövegekben, mind a filmekben a történeten kívüli narrátor felségterülete egy szereplő érzelmeinek az olvasó, néző tudomására hozása. Azt a folyamatot, amely egy ágens valamely gondolatát, érzelmét úgy közvetíti a diegetikus világban, hogy ugyanebbe a világba tartozó másik ágens nem vehet róla tudomást, viszont a néző ezáltal plusz információhoz juthat a

másik ágenssel szemben, fokalizációnak nevezzük. Branigan szerint ennél a folyamatnál az a fontos, hogy milyen módon jut hozzá egy szereplő az adott információhoz, és hogy a másik szereplő tudatában van-e az információnak.

Branigan létrehozott egy nyolc keretből álló kommunikációs modellt a narratív keretek között lévő kapcsolat és egymáshoz való viszonyuk alapján. A nyolc keretből (*historical author, extra fictional narrator, nondiegetic narrator, diegetic narrator, character-nonfocalized narration, external focalization, internal focalization-surface, internal focalization-depth*) <sup>[19]</sup> az utolsó három szint foglalkozik a fokalizáció kérdésével. Kétfajta fokalizációt nevez meg könyvében. Az egyik a külső fokalizáció, amivel a film kapcsán most nem foglalkozom, a másik pedig, a belső fokalizáció, aminek igen nagy jelentősége van a filmbeli narrációt illetően. A fokalizáló személy információt közvetítő csatornája nem az elmondás, kimondás, leírás szintjén teljesül, hanem a magyarázat nélküli tapasztalat alapján. Ezekhez az információkhoz egy másik diegetikus szereplő nem jut hozzá, viszont a néző teljesen azonosulhat a szereplő érzéseivel.

Elsőként a műanyagfólia buborékait pukkasztgató Joseph esetét szeretném megvizsgálni. Josephnek van egy diktafonja, amire rögzít minden hangot, ami számára fontos, és egyben saját véleményét, gondolatait is. Felveszi volt barátnőjének párbeszédeit, melyeket saját véleményével kommentál. Ezt a cselekvést azért nevezem *belső felszíni fokalizációnak*, <sup>[20]</sup> mert a szereplő gondolatai nem álmokképként vagy hallucinációként vannak megmutatva, hanem egy diegetikus résztvevő számára hozzáférhetetlenül kimondva, rögzítve (addig, míg a szereplő ellenkezőjét nem akarja). A belső fokalizáció „használata” nélkül szinte elképzelhetetlen lenne Amélie világát bemutatni. Ahhoz, hogy az Amélie által kialakított világot a néző képes legyen megérteni, de ne kelljen mindent verbálisan is megmagyarázni, kitűnő „eszközként” szolgál a *belső mélységi fokalizáció* <sup>[21]</sup>. Ez olyan kifejezés, mely úgy közöl információt a nézővel, hogy azt vágyképként, hallucinációként vagy álomként mutatja be. A következőkben az ilyen folyamatokra hozok fel példát.

Miután Amélie végigkíséri a már említett vak férfit az utcán, Amélie otthagyja őt a metró bejáratánál. Az idős férfit a néző felülről nagytotálból látja, majd egyre jobban közelebb jut az arcához, úgy hogy közben a Nap színéhez hasonló fényt bocsát ki magából, mintha megvilágosodott volna. Ennél a jelenetnél Amélie cselekedete következtében a vak emberben létrejövő érzelmi folyamatot megjelenítő trükkfelvételt láthat a néző: megmutatja, hogy mit is érezhet a szereplő, viszont ezt a férfi számára leírhatatlan érzést csak a néző láthatja, csak ő vehet róla tudomást; a többi szereplő számára ez hozzáférhetetlen.



*Amélie csodálatos élete (Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain. Jean-Pierre Jeunet, 2001)*

A 49. percben, amikor Amélie lemásolja, és visszarakja szomszédja ajtajába a kulcsát, elmegy oldalról a kamera mellett, ami az egyik zsebét mutatja. Mivel a néző nem láthatná, hogy egy lemásolt kulcs van Amélie zsebében, így a szereplő gondolata, tudása vetül ki az „átvilágított” zseben keresztül, aminek segítségével rájöhet a néző, hogy mit csinált Amélie, és hogy mi van a birtokában. Amélie érzését közvetíti az a jelenet is, amely szomszédja lakásának átrendezése után következik. Hogy a zöldségárust móresre tanítsa, amiért az Luciennel goromba, különböző dolgokat változtat meg lakásában. Azt a diadalittas érzést, melyet Amélie érez, a néző úgy tudja megérteni, hogy azt látja, amint Amélie Zorrónak öltözve „Z” betűt vés bele az ajtóba.



*Amélie csodálatos élete (Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain. Jean-Pierre Jeunet, 2001)*

A vak férfihöz és a Zorro jelmezes Amélie-hez hasonló megdicsőült érzést közvetíti az a kép is, amikor Nino meglátja a fénykép automata fantomját. A felismerés általi döbbenetet és a nagy kérdésre keresett válasz megoldását megismerő Nino számára mintha megszűnt volna a világ. A filmben van olyan fajta fokalizáció is, ami bár egy gondolat kivetülése, egy másik szereplő megismerését is segíti. Már említettem azt a jelenetet, amikor Ninót mutatja be szóban egy munkatársa Amélie-nek.





*Amélie csodálatos élete (Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain. Jean-Pierre Jeunet, 2001)*

Amikor a lány közli Amélie-vel, hogy Nino régebben lábnyomokat gyűjtött, megjelennek azok a képek, amelyekről beszélt. Ennél a jelenetnél nem lehet pontosan eldönteni, hogy a munkatárs gondolatait érzékeli-e a néző, vagy Amélie elképzeléseit, hogy szerinté milyen lehet az, amiről a lány beszél, vagy csak a heterodiegetikus narrátor próbálja kiegészíteni a szereplőnek „átadott” szerepet. Azért nem lehet eldönteni, mert a lábnyomok olyanok, mintha a munkatárs fokolizálná, túlságosan konkrét képek. Viszont amikor a Télapós munkájáról beszél, olyan, mintha Amélie képzelete lenne, mert egy sokkal egyszerűbb, szubjektívebb közeli beállítást láthatunk. A belső mélységi fokolizációt a szereplők nem tudják irányítani, mivel az is egyfajta szabálysértésnek minősülne. Az *Amélie csodálatos életében* megtörténik ez a fajta határátlépés, mivel a főszereplő és még rajta kívül Nino is képes közvetlenül irányítani, kapcsolatot teremteni a fokolizált érzelmi képekkel, tudattalan gondolatokkal. Amélie tudattalanja vetül ki a néző számára, amikor a festmények megelevenednek, és azt mondják: „Te, még képes, és szerelmes lesz itt nekünk”.

Mivel Amélie alszik, így nem tud kapcsolatba lépni a festményekkel, de Nino esetében máshogy történik a tudattalan gondolatok közvetítése. Ő képes közvetlenül is párbeszédet kialakítani a mások által hozzáférhetetlen gondolatokkal, így megjeleníthetővé válik Nino kételkedési és gondolkodási folyamata a néző számára is, amikor Nino beszédbe elegyedik a falán lógó festményekkel. Egy standard párbeszéd zajlik le: ami szokatlan, hogy mindez csak Nino agyában történik, csak éppen olyan módon, hogy a néző számára is mintegy vizuális karaktert nyer.

Amélie belső vívódásait a néző leggyakrabban a tévében megjelenő, de Amélie által fokolizált képekből ismerheti meg. Amélie a tévé előtt ülve nézi végig – ami a már említett „metadiegetikus” narrációra is tökéletes példa – a lelkében zajló fájdalom és probléma köré épített történetet, melynek főszereplője is ő. A televízió képernyőjén keresztül történő fokolizációból kiderül, hogy Amélie azt gondolja, hogy „hagya ifjú életét elsüllyedni az egyetemes fájdalom örvényében”, és hogy csak másokon segít, de saját édesapja problémái hidegen hagyják őt. Tehát a tévé Amélie vívódásait, legmélyebb kétségeit is megjeleníti a néző számára.

## Jegyzetek

1. Füzi Izabella – Török Ervin: Filmi fokolizáció és a tekintet. In uők: *Bevezetés az epikai szövegek és a narratív film elemzésébe*



- . <http://szabadbolcseszlet.elte.hu/>
2. Bevezetés a történetek strukturális elemzésébe. Ford. Simonffy Zsuzsa. In Bókay Antal – Vilcsék Béla (szerk.): *A modern irodalomtudomány kialakulása. A pozitivizmustól a strukturalizmusig*. Budapest, Osiris, 527-542.
  3. Füzi Izabella – Török Ervin: Filmi fókuszáció és a tekintet. In uők, i. m.
  4. Uo.
  5. Edward Branigan: Narráció. Ford. Füzi Izabella. In *Vizuális és verbális narráció. Szöveggyűjtemény*. <http://szabadbolcseszlet.elte.hu/>
  6. Lev Vlagyimirovics Kulesov: A montázs, mint a filmművészet alapja. In Zalán Vince (szerk.): *Fejezetek a filmesztétikából*. Budapest, Múzsák Közművelődési Kiadó, 1985. 52.
  7. Seymour Chatman: Az elbeszélő a filmben. In [www.filmintezet.hu/magyar/filmint/filmspir/22/chatman.htm](http://www.filmintezet.hu/magyar/filmint/filmspir/22/chatman.htm)
  8. Füzi Izabella – Török Ervin: Filmi fókuszáció és a tekintet. In uők: i. m.
  9. I. m.
  10. Uo.
  11. Bertolt Brecht: A kísérleti színházról. In Bertolt Brecht: *Színházi tanulmányok*. 1939. 153.
  12. Füzi Izabella: Megismerés és narráció. Edward Branigan kognitív narratíva-modellje. In *Apertúra*. Filmelméleti és Filmtörténeti Szakfolyóirat, 2006. tél ([www.apertura.hu/2006/tel/fuzi](http://www.apertura.hu/2006/tel/fuzi)), és még <http://emc.elte.hu/~metropolis/9802/bra1.html>
  13. Füzi Izabella – Török Ervin: Filmi fókuszáció és a tekintet. In uők: i. m.
  14. Uo.
  15. Genette, Gérard: *Metalepszis. Az alakzattól a fikcióig*. Pozsony, Kalligram, 2006.
  16. Bene Adrián, Jablonczay Tímea (szerk.): *Narratívák 6. Narratív beágyazás és reflexivitás*. (Sorozatszerkesztő: Thomka Beáta) Pécs, Kijárat Kiadó, 2007. 121.
  17. Manfred Jahn: *Árulkapcsolások, kizárások, határterületek: a megbízhatatlanság jelensége a narratív jelenségekben*. (Fordította Török Ervin) In *Vizuális és irodalmi narráció*. Szerkesztette Füzi Izabella. In <http://szabadbolcseszlet.elte.hu/>
  18. Füzi Izabella – Török Ervin: Filmi fókuszáció és a tekintet. In uők: i. m.
  19. Branigan, Edward: *Narrative Comprehension and Film*. London and New York, Routledge, 1992.
  20. Füzi Izabella – Török Ervin: Filmi fókuszáció és a tekintet. In uők, i. m..
  21. Uo.

## Irodalomjegyzék

- Barthes, Roland: Bevezetés a történetek strukturális elemzésébe. Ford. Simonffy Zsuzsa. In Bókay Antal - Vilcsék Béla (szerk.): *A modern irodalomtudomány kialakulása. A pozitivizmustól a strukturalizmusig*. Budapest, Osiris, 527-542.
- Bazin, André: *Mi a film?* (Szerk. Zalán Vince.) Budapest, Osiris, 2002.
- Bene Adrián, Jablonczay Tímea (szerk.): *Narratívák 6. Narratív beágyazás és reflexivitás*. (Sorozatszerkesztő: Thomka Beáta) Kijárat Kiadó, 2007.
- Bordwell, David: *Elbeszélés a játékfilmben*. Ford. Pócsik Andrea. Budapest, Magyar Filmintézet, 1996.

- Branigan, Edward (1998/1984): Metaelmélet. Ford. Szászi Fatime. *Metropolis*, 1998/2. 10-27. <http://emc.elte.hu/~metropolis/9802/bral.html>;
- Branigan, Edward: Narráció. Ford. Füzi Izabella. In Füzi Izabella (szerk.): *Vizuális és verbális narráció. Szöveggyűjtemény*. (<http://szabadbolcsesz.elte.hu/>);
- Branigan, Edward: *Narrative Comprehension and Film*. London and New York, Routledge, 1992.
- Brecht, Bertolt: *Színházi tanulmányok*. Ford. Eörsi István. Magvető, Budapest, 1969.
- Burch, Noël: Narráció, diegézis. Küszöbök és határok. Ford. Kaposi Ildikó. *Metropolis*, 1998/2.
- Celestino, Deleyto: Fokalizáció a filmi narratívában. Ford. Ferencz Anna. In *Apertúra*. Filmelméleti és filmtörténeti Szakfolyóirat. 2005. ősz <http://www.apertura.hu/2005/osz/deleyto/>;
- Chatman, Seymour: Amire a regény képes, de a film nem (és fordítva). Ford. Sággy Miklós. In *Vizuális és verbális narráció. Szöveggyűjtemény*. <http://szabadbolcsesz.elte.hu/>
- Chatman, Seymour: Az elbeszélő a filmben ([www.filmintezet.hu/magyar/filmint/filmspir/22/chatman.htm](http://www.filmintezet.hu/magyar/filmint/filmspir/22/chatman.htm); 2009. március 23)
- Füzi Izabella - Török Ervin: Filmfokalizáció és a tekintet. In uő: *Bevezetés az epikai szövegek és a narratív film elemzésébe*. (<http://szabadbolcsesz.elte.hu/>);
- Füzi Izabella: Megismerés és narráció. Edward Branigan kognitív narratíva-modellje. In *Apertúra. Filmelméleti és Filmtörténeti Szakfolyóirat*, 2006. tél ([www.apertura.hu/2006/tel/fuzi](http://www.apertura.hu/2006/tel/fuzi));
- Genette, Gérard: *Metalepszis. Az alakzattól a fikcióig*. Pozsony, Kalligram, 2006.
- Jahn, Manfred: *Árulkapcsolások, kizárások, határterületek: a megbízhatatlanság jelensége a narratív jelenségekben*. (Fordította Török Ervin) In *Vizuális és irodalmi narráció. Szerkesztette Füzi Izabella*. In <http://szabadbolcsesz.elte.hu/>
- Kulesov, Lev Vlagyimirovics: A montázs, mint a filmművészet alapja. In Zalán Vince (szerk.): *Fejezetek a filmesztétikából*. Budapest, Múzsák Közművelődési Kiadó, 1985.
- Pethő Ágnes: A festészet filmszerződése. In Uő: *Múzsák tükre. Az intermedialitás és önreflexió poétikája a filmben*. Csíkszereda, Pro-Print Könyvkiadó, 2003.
- *Új Oxford Filmenciklopédia*. Budapest, Glória Kiadó, 2008.

## Filmográfia

- *Alien 4.: Feltámad a halál* (Alien: Resurrection. Jean-Pierre Jeunet, 1997)
- *Amélie csodálatos élete* (Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain. Jean-Pierre Jeunet, 2001)
- *Bíbor folyók* (Les Rivières pourpres. Mathieu Kassowitz, 2000)
- *Elveszett gyermekek városa* (La cité des enfants perdus. Jean-Pierre Jeunet, Marc Caro, 1995)
- *Foutaises* (Jean-Pierre Jeunet, 1989)
- *Kifulladásig* (R'bout de souffle. Jean-Luc Godard, 1960)

© Apertúra, 2009. Ősz | [www.apertura.hu](http://www.apertura.hu)

webcím: <https://www.apertura.hu/2009/osz/csirmaz/>

