Marco Bellardi

Filmszerű elbeszélés

Absztrakt

A *filmszerű narrátor* [para-cinematic narrator] fogalmát bevezető cikk a narratív diskurzus szintjén vizsgálja, miként imitálja a filmszerű regény és novella a filmes formát. A szerző az irodalmi igeidők használatát a filmi szemiózis által kifejezett időbeliséggel veti össze. A filmes és irodalmi elbeszélés közötti kapcsolódást a háttér és az előtér narratív stílusai mentén térképezi fel. A szerző amellett érvel, hogy a filmes narratíva előtér és háttér elrendeződése – vagyis a „narratív kiemelés" (Weinrich 1971) – az előtérre teszi a hangsúlyt, s az így kialakuló narratív kiemelést „ellaposítja" a médiumra jellemző „monstratív" minőség (Gaudreault 2009). A lapos narratív kiemelést az erőteljesen filmszerű elbeszélés az igeidők alkalmazásával remedializálja. A montázs és más filmspecifikus technikák imitálása a remedializált, filmszerű időbeliségbe illeszkedő jellegzetességként gondolható el. A szerző felidézi továbbá a műfajelmélet „mód" fogalmát (Fowler 2002), melynek segítségével leírhatóvá válik egy-egy tulajdonság műfajok közötti átültetése. A filmszerű mód fogalmának segítségével az alapvető jellegzetességek filmből irodalomba történő remedializációja műfajspecifikus diszkurzív keretbe foglalható.

Szerző

Marco Bellardi 2018 szeptembere óta a Trinity College Dublin Olasz Tanszékének munkatársa. Kutatási területe a modern és kortárs kultúra, filmelmélet, olasz irodalom. Intermediális megközelítése ötvözi a műfajelmélet, a narratológia és a szemiotika eredményeit. *Uno smisurato equilibrio. La narrativa sperimentale di Giuseppe Pontiggia* (Franco Cesati, Firenze) című munkája 2014-ben jelent meg.

---

https://doi.org/10.31176/apertura.2019.15.2.3

Marco Bellardi

Filmszerű elbeszélés

1. Bevezető

A filmszerű elbeszélés a filmes médiumot különböző mértékben, áttételesen imitáló fikciós narratív szövegeket magában foglaló gyűjtőfogalom. Olyan változatos művek tartoznak ide, mint Dashiell Hammett *A máltai sólyom* (The Maltese falcon, 1930), Elio Vittorini *Milánói rapszódia/ Emberek és farkasok* (Uomini e no, 1945), Alain Robbe-Grillet *Rések* (La jalousie, 1957) vagy James G. Ballard *A hatvan perces varió* (The 60 minute zoom, 2006 [1976]) című alkotásai, hogy a filmszerűsítés szempontjából a legismertebb példákat említsem. Az elbeszélés filmszerűsége persze korlátozódhat a montázs imitációjára, mint például Alfred Döblin *Berlin Alexanderplatz* (1929) és Antonio Tabucchi *Itália tér* (Piazza d'Italia [1975]) című műveiben, vagy felbukkanhat a narratíva egy-egy pontján, mint például James Joyce *Ulysses*ének (1922) és Don DeLillo *Underworld* jének (1997) néhány bekezdésében. Annak ellenére, hogy az évek során számos tanulmány foglalkozott ezzel a témával (például Cohen 1979; Spiegel 1976; Clerc 1993; Ivaldi 2011; Seed 2012 [2009]; Rajewsky 2002), további pontosításokra van szükségünk, hiszen még mindig nem egyértelmű, milyen feltételek mellett beszélhetünk az írás filmszerűségéről.

A filmszerű írás leggyakrabban ismételt és leginkább sztereotipikus jellegzetességei a következők: jelen idejű narráció, általában véve a montázs, a szöveg „bizonyos" vizuális jellege, a kameraszem elbeszélői pozíció, a „száraz" dialógus, valamint filmspecifikus technikák – például fárt, svenk és zoom – alkalmazása. Annak ellenére, hogy elsősorban ezek a jellegzetességek teremtik meg a szöveg filmes auráját, az mindenképpen vitatható, hogy bármelyikük képes lenne önmagában filmszerű olvasatot előidézni. Úgy vélem, az erőteljes filmszerű hatás megteremtéséhez szükséges, hogy ezek az elemek kölcsönhatásba lépjenek, összekapcsolódjanak a szöveg időbeli elrendeződésével. Ennek hiányában csupán annyit jeleznek, hogy a szöveg rendelkezik egy korlátozott, filmszerű dimenzióval. A filmbeli narrátort imitáló, a diskurzus szintjén filmszerűvé váló irodalmi narrátor kiemelkedő jelentőséggel bír a filmszerű jegyek létrehozásában. A *filmszerű narrátor* [*para-cinematic narrator*] nyugodtan imitálhat, kreatívan alkalmazhat filmspecifikus technikákat, miközben egyfajta mozgóképes retorikát is mozgósít; továbbá, mivel a mozgóképek a filmi időben követik egymást, ezért a nem egyszerűen „vizuális" vagy „képi" komponenst, hanem a valódi filmszerűséget kereső irodalmi elbeszélő a filmes időbeliséget is szükségszerűen remedializálja.

A filmszerű elbeszélést két fogalom, a film irodalmi szövegben történő remedializációja és

„retrográd remedializációja” (Bolter és Grusin 1999) mentén vizsgálom. [1] Egész pontosan, az írók filmre vonatkozó „intermediális referenciái” (Rajewsky 2005; Rajewsky 2010; Wolf 2011) fényében közelítek a témához. Elsősorban a filmre mint narratív eszközre, illetve a klasszikus montázselméletek és a hollywoodi modell által alapvetően meghatározott, kodifikált filmnyelvre koncentrálok. [2]

Irodalomhoz és filmhez közelíthetünk továbbá a *mód* [mode] fogalmán keresztül, ami tág értelemben véve nem más, mint „egy társadalmilag formált és kulturálisan adott, jelentést létrehozó szemiotikai eszköz” (Kress 2010: 79). Maga a *mód* konceptuálisan különbözik az őt megjelenítő „minősített” [3] és „technikai” médiumtól (Elleström 2010: 25–30.) (az audiovizuális például egy *mód*, míg a film vagy a televízió az azt megjelenítő, minősített médium, valamint technikai eszköz). [4]

A következőkben azt igyekszem feltárni, hogy a diskurzus szintjén az irodalmi elbeszélés miként imitálja a filmet mint (narratív) médiumot, ebből pedig az következik, hogy film és elbeszélés időbeliségének kérdése szintén fókuszba kerül; a *narratív kiemelés* [Reliefgebung] koncepciója (Weinrich 1978) az írás filmszerűsítésének feltérképezésében lesz hasznos eszközünk; végül pedig arra mutatok rá, miként kapcsolódik össze a *mód* fogalma a társadalmi szemiotikában és a műfajelméletben. Ez a műfaji perspektíva rávilágít arra, hogy mit kölcsönöznek az irodalmi stílusok a filmformától. A kérdéskör alapos, műfajközpontú diskurzusokra épülő feltárása igen időszerű, hiszen a nehezen megragadható, műfaji és stiláris határokon átívelő, filmszerű elbeszélések nem alkotnak egységes műfaji alcsoportot. A műfajelméletből származó és egységesítő kategóriaként működő *mód* fogalma révén egyetlen gyűjtőfogalom alatt eltérő műfajokhoz, időszakokhoz és mozgalmakhoz tartozó művekről beszélhetünk. A fogalom segítségével leírhatóvá válik a huszadik századi irodalmi elbeszélést jelentős mértékben alakító tényező.

2. A film és a filmszerű elbeszélés narrátora

Míg a történetet az olvasó számára megszervező, elmesélő ágens – akár rejtőzködő – jelenléte az irodalomban, legkésőbb Stanzel tanulmányai óta (1971 [1955], 1984 [1979]), nyilvánvalónak és elfogadottnak tűnik, ugyanez a kérdés a filmmel kapcsolatban élénk viták tárgyát képezi. Az irodalmi elbeszélés természetes velejárójaként érzékeljük a szövegben megszólaló „hangot”; a filmes forma viszont mintha maga „mondaná a filmet” (Jost 1987) – előre kidolgozott, mozgóképi keretbe foglalt, jelentést hordozó jelenetekbe rendezett tárgyak, alakok és hangulatok segítségével. A narratológusok egy része úgy ítélte meg, hogy a filmbeli narrátor posztulátuma haszontalan, így a fogalmat kizárták a filmnarratológia területéről. Mivel a színre vitt történeteket, akár a színpadi műveket, nem beszélik el, így nincs értelme narrátorról beszélni. [5] A narratológusok egy másik csoportja viszont azt hangsúlyozta, hogy a filmi narratíva is igényli egy felettes ágens jelenlétét. [6] Többen átvették Laffay elképzelését (1964): a filmbeli elbeszélés alakításáért felelős *grand imagier* [nagy képalkotó] fogalmát. Metz (1973, 1974 [1968]) már az *énonciation* [a narratív kijelentés]

szempontjából vetette fel a narrátor kérdését, rámutatva arra, hogy a filmbeli narrátor problémája az, hogy térbeli helyzete nincs meghatározva (deixis), hiszen nem esik egybe a kamerával. [7] Chatman (1990: 133) a filmek kapcsán a történet extradiegetikus „megjelenítőjéről" beszél. Gaudreault (2009 [1988]) pedig a „filmbeli meganarrátor" furcsa, de megvilágító erejű fogalmát javasolja, mely két, a szemiotikai rendszerét megalapozó funkciónak, a „monstrációnak" és a „narrációnak" az eredménye. A filmszerű regények és novellák formális szinten történő vizsgálatának ez a kulcskoncepciója.

Gaudreault elképzelésében nincs film diegézis nélkül; [8] a filmi narratívát az elbeszélő közvetíti; „történetmesélő instancia nélkül történet sincs" (Gaudreault és Jost 1999: 45). Tom Gunning (1991) filmtörténész tanulmányai alapján Gaudreault arra jut, hogy három alinstancia vagy alfunkció működik a filmben: a *profilmi monstrátor* [profilmic monstrator], a *filmmonstrátor* [filmographic monstrator] és a *filmnarrátor* [filmographic narrator]. A profilmi monstrátor a *mise-en-scène*-ért (pl.: díszlet, fények stb.), a színre vitelért felelős funkció, megfelelőjét a színházban is megtaláljuk. Technikai apparátusa révén a valóságot is alakítja, filmkockáról filmkockára: magán viseli a kamerával történő felvétel fizikai aktusának nyomait. A filmmonstrátor a *keretbe foglalásért* – kameramozgás, látószög, gyújtótávolság, apertúraméret és perspektíva – felelős funkció. Míg a profilmi monstrátor alapvetően ugyanolyan, mint színházi megfelelője, a filmmonstrátor filmspecifikus funkció. E két funkció kölcsönhatása révén mutatható meg a profilmi [film előtti] dimenzió, s jöhet létre a *filmbe foglalásért* felelős funkció, a filmbeli mega*monstrátor*: „a monstráció második, filmografikus szintje abban különbözik az elsőtől, az egyszerű profilmi monstrációtól, hogy egy *köztes tekintet* eredménye, s bizonyos értelemben képes a *nézői olvasatot* kijelölni" – magyarázza Gaudreault (2009: 94). Vagyis a filmmonstrátor a filmi *mód* inherens, elengedhetetlen funkciója.

A korai filmek alapján egyértelmű, hogy a monstráció az elbeszélés kezdeti, alapvető formája. De mi hozza létre az összetett narratívát? Gaudreault modelljében ez az instancia a filmnarrátor, aki a *sorozatba rendezés*ért, vagyis a montázsért felelős. Legyen mégoly kezdetleges is, a montázs révén a filmnarrátor manipulálja az időt és tagoltabb időbeli viszonyokat idéz elő. A montázs – a szerkesztés részeként – az utómunka-folyamat része: vagyis a filmnarrátor képes elszakadni az esetleges valóságtól, hogy akár sokrétű, kifinomult intellektuális felhangokat (Eizenstein montázselmélete erre példa) és extradiegetikus hangot is magában foglaló, összetett narratívákat fejezzen ki. Vagyis a filmi diegézis egy olyan összetett ágencia terméke, mely a monstráció és a narráció egymást kiegészítő aktusai révén közvetíti a narratívát. Ilyen extradiegetikus, átfogó és nem-megszemélyesített ágencia a filmbeli meganarrátor, mely fogalom az irodalmi narratológia elsődleges narrátor fogalmát idézi. [9] Gaudreault modelljében az elsődleges, extradiegetikus narrátor az alapja az irodalmi és a filmes narratívának, az enunciáció vagy kijelentéstétel elsődlegességét hangsúlyozva. A beékelt vagy a másodfokú narratívát közvetítő ágens tehát *megbízott narrátorként* [delegated narrator] jár el (Gaudreault 2009: 116). Problémát az jelent, ha az irodalom filmszerű narratív stratégiáit a filmbeli narrátori funkció imitálásához kötjük. Ehhez mélyebbre kell ásni a filmbeli narrátor rendelkezésére álló lehetőségek tárházában.

Az elsődleges narrátor szervezi az információ megosztását különböző narratív stratégiák mentén. Míg a „ki tudja?" és „ki beszél?" kérdések narratológiai szempontból egyértelműen a fokalizáció fogalmához, a „ki lát?" és a „ki hall?" kérdések az „okularizáció" és az „aurikularizáció" fogalmaihoz kapcsolódnak – mondja Jost (1987, 2004) a film kapcsán. [10] A narrátor, a narráció címzettje és a szereplők közötti – az elbeszélés egy-egy pontján vagy végig megjelenő – kognitív kapcsolatot a fokalizáció határozza meg; azt pedig, hogy a filmben a narrátor mit oszt meg a nézővel az „okularizáció" és az „aurikularizáció" határozzák meg. Közismert, hogy Jost az okularizáció és az aurikularizáció több kategóriáját is megkülönböztette, de ezek két lehetőségre vezethetők vissza: *zéró* okularizációra / aurikularizációra, amikor a néző közvetlenül, a szereplők közvetítése nélkül látja és hallja a történetbeli világot; és *belső* okularizációra / aurikularizációra, amikor a néző azt látja és hallja, amit az egyik szereplő lát és hall. [11] Ezek különbözőképpen kombinálódhatnak. Az aurikularizáció igen gyakran az okularizációhoz kötődik a filmben. A zéró aurikularizáció esete sokkal ritkább az irodalomban, mint filmen, hiszen a hang [*sound*] nem létezik az irodalomban; a narrátor csupán leíró céllal közvetít néhány specifikus hangot, melyek a szereplők észleléséhez kötődnek.

Ezekkel a fogalmakkal az elbeszélés aktusa, a történet világa és a szövegen kívüli befogadó közti kapcsolat is megfelelő módon leképezhető. A néző részéről tételeződik egyfajta folyamatos, az okularizáción alapuló következtető tevékenység, melyet az irodalmi elbeszélés különböző stiláris hatások elérésére is kihasznál. Ugyanakkor a lényeg az, hogy az „okularizáció nem mindig jár együtt fokalizációval" (Jost 2004: 79). Fokalizáció, okularizáció és aurikularizáció közti kölcsönhatás akkor tapasztalható például, ha a szereplő, akit követünk egy olyan házba lép be, ahol korábban még nem járt. Ha csak intradiegetikus hangot hallunk, akkor a belső fokalizáció lesz jellemző (azt tudjuk, amit a szereplő tud), de ilyen esetekben a filmmonstrátor általában többféle

okularizációval él (távolból mutatott szereplő; ansnitt, amint a szobákat veszi szemügyre; nézőponti beállítás; egy részletkép; stb.). De ugyanez a jelenet zéró fokalizációba vált, amikor a néző többet tud a szereplőnél (a vágás miatt), vagy amikor extradiegetikus hangok előre jelzik a szereplőre leselkedő veszélyt. A fokalizáció, az okularizáció és az aurikularizáció között kialakuló dinamikára jó példa Hitchcock *Szédülés* [Vertigo, 1958] című filmjének híres toronyjelenete.

A fokalizáció és okularizáció közötti különbség a filmszerű elbeszélés megértésében is alapvető, amennyiben segítségével túlléphetünk régi, félrevezető elképzeléseken. Ahogyan azt már sokan leírták: az olvasó kognitív hátrányba kerül, ha a szereplőt „kívülről" látja, gondolataihoz pedig nem fér hozzá; ez a technika tulajdonképpen leképezi a filmnéző normális helyzetét. E gondolatot továbbfűzve akár arra az elsietett és a dolgokat túlzottan leegyszerűsítő megállapításra is juthatunk, miszerint az egyaránt külső fokalizáción alapuló filmszerű elbeszélés és kameraszem-narratíva egy és ugyanazon kategória. [12] Természetesen a külső fokalizáció lehetősége éppúgy adott a regényben, mint a filmben; kísérleteztek is vele objektív (vagy behaviorista stílusú) narratívákban, gondolhatunk például Federico De Roberto *Processi verbali* (1990 [1889]) vagy Ernest Hemingway *Bérgyilkosok* (The Killers, 1993 [1927]) című műveire. Ennek ellenére a külső fokalizáció, a filmi diegézis és a kameraszem irodalmi narratív szituációja közötti párhuzam nem áll meg. Ez azzal magyarázható, hogy a tudás (fokalizáció) és az észlelés (okularizáció / aurikularizáció) a narratív kommunikáció és a befogadás eltérő aspektusai. A filmre alapvetően nem jellemző a külső fokalizáció kizárólagossága; épp ellenkezőleg, az egyéb kombinációkat is szép számmal alkalmazó filmi diegézisek jelentős része zéró fokalizációban és zéró okularizációban bontakozik ki; a narratíva szempontjából szélsőségesen experimentálisnak tekintett alkotások ez alól kivételt jelentenek. [13]

Teoretikus szinten tehát egy írott szöveg filmszerűsége elsősorban azon áll vagy bukik, hogy mennyiben képes, a filmes vizuális retorika nyomán, az okularizációt továbbvinni. És ezzel tulajdonképpen újra csak a filmmonstrátor fogalmának elméleti jelentőségéhez jutunk. A fokalizáció nem alapvető tényező az irodalmi elbeszélés filmszerűségét tekintve, csupán bizonyos esztétikai hatások fenntartásához járul hozzá. Kulcsszerepet sokkal inkább a filmmonstrátor tevékenységének elbeszélésbe történő remedializációjáért felelős okularizáció játszhat. A filmes narratívák jelentős részét jellemző „nem-folytonos folytonosságot" (Cohen 1979) imitáló, belső fragmentáltság szintén fontos szerephez jut a filmszerű elbeszélésekben; ezt számos montázsfilmben a filmnarrátor határozza meg – függetlenül a montázs eltérő stiláris használatától a filmtörténet során –, s így az irodalmi elbeszélés filmszerű jellegzetességének tekinthető.

Az első megfigyelések összegzéseként elmondható, hogy amennyiben az írott és filmes narratívák összevetésének célja a film formai hatásainak feltérképezése, akkor a filmmonstrátor expresszív lehetőségei, valamint szavakba történő átkódolásuk a kutatás privilegizált területét jelölik. A kérdésfelvetések következő szintjén az információ és az idő manipulálásáért felelős funkció, vagyis a filmnarrátor vizsgálata válik szükségessé. E tekintetben a filmes forma irodalomba történő

átültetését nem tudjuk teljes mértékben megmagyarázni a kameraszem fogalmával. A filmszerű elbeszélésben a filmből származó funkciók (a filmi monstráció és narráció írott narratívába történő átfordítása) kölcsönhatása olyan összetett narratív vagy „megjelenítő" instanciát hoz létre, mely általában kerüli a kommentárt és úgy tesz, mintha filmbeli meganarrátorként cselekedne, át is formálva azt.

3. Filmidő

Újabb elméleti problémára találhatunk megoldást, ha közelebbről szemügyre vesszük az időkezelés és a narratív ritmus kérdését filmben és regényben. A „monstráció a jelenben zajlik: múlt időben mutatni lehetetlen" (Gaudreault 2009: 84); a kérdés az, hogy míg a filmmonstrátor a jelenhez, az *itt és most*hoz kötődik, addig az írott szövegben a jelen idő vajon szükséges feltétele vagy csupán egyik lehetséges módja annak, hogy a filmszerűség érzése az olvasóban megszülessen. Az audiovizuális és az írott forma között érdekes párhuzam vonható a ritmus és a narratív szegmentáció aspektusaiból. Amennyiben a filmszerű regény szövegszerveződését filmszerű ágencia határozza meg, akkor felmerül a kérdés, főként az időbeliség és a belemerülés kapcsán, hogy a szöveg mennyiben képes arra, amire a film. Sajnos számos, film és irodalom viszonyának egy szűk területére, a vizualitásra koncentráló tanulmány hanyagolta el ezt az aspektust. A magam részéről arra a kérdésre igyekszem választ találni, hogy az igeidők konfigurációja befolyásolja-e, mennyire észlelünk egy írott narratívát filmszerűnek. Ehhez először a filmi forma által kifejezett időbeliséget érdemes szemügyre venni.

Az „olvasási" idő tekintetében nincs jelentős eltérés a filmi és irodalmi elbeszélés között, hiszen a narratíva mindkét esetben életünk jelen idején át közvetíti a történet tőlünk bizonyos időbeli „távolságra" eső világát. Mindkettő a „jelenben" van egyszerűen azért, mert működésük a jelenben aktiválódik. Az alapvető különbség a filmnézésben és a könyv olvasásában abból fakad, hogy a film játékideje szabályozza az „olvasási" időt, míg egy könyv esetében az olvasási tempó annyiféle lehet, ahány olvasó létezik. Filmekről szólva Gianfranco Bettetini a *dureté* kifejezéssel (2000 [1979]: 13–14.) él, kihasználva a szóban rejlő, két lehetséges jelentést: keménység és időtartam. A *dureté* tehát azt vonja maga után, hogy nézőként a filmképek folyamának eléggé (de nem teljesen) passzív befogadói vagyunk, míg olvasóként mi magunk döntünk az olvasás üteméről, bár nyilván a lapok olvasása nem történhet bizonyos tempónál sem gyorsabban, sem lassabban. [14] Film és írott narratíva tehát bizonyos eltéréseket mutat az olvasási idő tekintetében, ugyanakkor osztoznak egy fontos sajátosságon: Sartre szavaival élve (2008: 48) mindkét médium „fura búgócsiga," mely csak az ember hatására jön mozgásba, s kel életre. Szükség van az emberi tapasztalásra, hogy ki tudjuk tölteni a narratív hiányokat (Chatman 1978: 28), meg tudjuk konstruálni a történetvilágot (Doležel 1998: 203); de általa fejeződik ki a különbség is valós és „esztétikai tárgy" között (Ingarden 1967: 304): egy csukott könyvben, egy filmtekercsben még nincs ott az idő – még csak egy tárgy, melyben azonban ott rejlik a narratíva lehetősége. [15]

Másrészt, ami a filmi narráció által kifejezett időt (vagy diskurzus-időt) illeti, a filmelmélet korai

időszakában Balázs (1970 [1945]: 120) úgy vélte, a némafilmek képei, igeidők híján, egyfajta jelen időben tárulnak elénk. A hatvanas években Mitry (2000 [1963]: 194) mutatott rá arra a „folytonos váltakozásra", mely aktualizáció és prezentifikáció, a „jelenleg történő" jelen és a „már megtörtént" jelen között figyelhető meg. Hasonló jelenségre hívja fel a figyelmet Metz (1974: 108), amikor arról beszél, hogy a filmkép „*mindig* aktualizált". Metz alapvető különbséget tételez a „mindig jelen idejű" filmkép és a „mindig múlt idejű" film mint egész között (1973: 68). Deleuze mutat rá arra, hogy a jelen kibogozhatatlanul összefonódik mind a múlttal, mind a jövővel; múlt és jövő egyaránt *kísérti* [hanté] (1985: 54). Ma már tehát általánosan elfogadott, hogy a filmkép közvetít a jelölő aktuális jelen ideje és a jelölt (bármennyire távoli) múlt ideje között. A szingulárist, az egyszeri történést előnyben részesítő [16] filmforma úgy képes a valóság és az egyidejűség benyomását kelteni, hogy közben a néző elmerül a történet világában. Következésképp, a jelen a film inherens idejének tűnik. Valójában Gaudreault megamonstrátorát is köti az izokrónia: a profilmi dimenziót „csak azon keresztül mutatja a nézőnek, amit a kamera tekintete meg*jelen*íthet, ami a *jelen*ben hozzáférhető e tekintet számára. A monstrátor az időt nem módosíthatja" (2009: 94–95.). A jelen idő kérdése kulcsfontosságú; párhuzamba állítható, akár nyelvészeti szempontból is azzal, ahogyan Chatman a *megjelenítő* [presenter] szerepét hangsúlyozza a filmi narratívában. A megjelenítés/jelenvalóvá tétel [*presentation/presentification*] különösen egyértelmű az egyetlen snittben felvett, korai filmek esetében, melyek éppen közvetlenségük révén gyakoroltak hatást a közönségre. A film ebből a szempontból részben rendelkezik a szóbeliség egyik jellemzőjével. Ennek belátásához elegendő felidézni, Gaudreault vagy Gregory Currie (2010: 6) segítségével, hogy a narratív kommunikáció enunciációs, vagyis diegetikus aktus.

A montázs fragmentáltsága, valamint az így létrejövő nem-folytonos folytonosság miatt azonban az időbeli viszonyokat következtetés útján, dialektikusan kell megkonstruálni. A színpadi narratívákkal ellentétben, ahol az idő – eltekintve a felvonásokra osztás lehetőségétől – megőrzi reális temporális folytonosságát, a montázsfilmek többé-kevésbé áthágják az idő múlásának törvényét, így az idő tételezése narratív konvenció eredménye. Továbbá, az írott narratívával szemben, ahol a tér általában nincs fotografikusan ábrázolva, a filmi tér meglehetősen informatív és sűrű a médium monstratív jellegéből következően. A befogadás abban a pillanatban megtörténik, hogy a tér bemutatásra kerül; de mivel ez a tér a történetvilágnak csupán egy részét reprodukálja, így a befogadó feladata, hogy következtetés útján kiegészítse azt. [17] Vagyis, míg az irodalomban a tér mentális konstrukció, az idő pedig igeidők és deixis révén fejeződik ki, esetleg „értelmeződik", a filmben reprezentált idő elsősorban a reprezentált tér révén konstruálódik. Következésképp, az idő térbeliesedik, más szóval a tér egy funkciójává válik: az időbeliség megértése a térbeli információkon alapul. Az írott narratívával ellentétben az idő leképezését a film alapvetően a nézői következtetésre bízza. A diegetikus idő kulcselemeit akár egyetlen snitt alapján képesek vagyunk kikövetkeztetni (év vagy korszak, évszak, napszak, a szereplők kora stb.). A vágás, az egymásra következő képek alapján szintén következtetéseket vonunk le, megértjük például, hogy két kép között mennyi idő telt el. A térbeli-vizuális adatok fényében tehát időben is folyamatosan elhelyezzük az (audio)vizuális narrációt.

Úgy vélem, a filmre jellemző időbeliség különböző mértékben remedalizálódik a filmszerű elbeszélésben. De miként lehet összekapcsolni és összevetni a két médium által kifejezett időbeliség markereit? Az idő megértésének számos, az audiovizuális és írott narratívára egyaránt alkalmazható *síkja* létezik, melyek a hjelmslevi forma, anyag, kifejezés és tartalom szemiotikai kategóriáit tükrözik: [18]

(1) a természetes jelen, amikor a mozgókép és az írott szöveg fizikai hordozójuk – a vászon és a rendezett sorokból álló oldal („a kifejezés anyaga") – révén lépnek kölcsönhatásba a befogadóval;

(2) a narráció időszerkezete („a kifejezés formája"), amit az írott szöveg grammatikai markerei (elsősorban az igék és a határozószók) mellett a filmi diegézisben a jelenvalóvá tétel és az időbeni távolítás együttesen közvetít;

(3) az intradiegetikus vagy történetvilághoz tartozó időbeliség („a tartalom formája") közvetítése időbeli manipulációk sorát (analepszis, prolepszis, összefoglalás, ellipszis, egyidejűség stb.) hozza játékba;

(4) képek vagy írott szöveg által közvetített, a történetvilágban – változó pontossággal – kijelölt idő („a tartalom anyaga"): *kora reggel, késő délután, három óra, egy nap, tavaly, 1999. szeptember 16-án, stb*.

Koncentráljunk most a (2) pontra: a narráció időszerkezete szempontjából a film igen nehezen megragadható forma, hiszen az irodalmi és szóbeli narrátorokkal ellentétben a meganarrátor nem tagolhatja a narrációt az igeidők és időbeliséget kifejező markerek segítségével, legfőképp pedig korlátozott és pontatlan (hacsak a hangalámondással vagy feliratokkal nem előlegezik meg vagy magyarázzák, hogy mi történik a képen). Ez azért van, mert a jelenvalóvá tételt (és bizonyos fokig a belemerülést is) a filmes diskurzus monstratív funkciója – a kifejezési forma elengedhetetlen jellegzetessége – biztosítja. A filmi monstráció egyes „darabjai" biztosítják, hogy a történet és a diskurzus ideje (a jelenet ideje) tökéletesen egybeessen; a filmnarrátor ezzel párhuzamosan szintén a jelenvalóvá tételen ügyködik. Mivel úgy tűnik tehát, hogy a film elkerülhetetlenül jelenvalóvá tesz, arra juthatunk, hogy a jelen lesz a filmszerű írásban célravezető igeidő; ezt tűnik alátámasztani az a tény is, hogy a forgatókönyveket szintén jelen időben írják az esetek jelentős részében. S valóban, a filmforma szereti jelen időbe hozni a történetvilágot. Meg*jelen*íti azt. Ennek ellenére, mivel a történetet elbeszélő film mint egész mindig elszakad a természetes időtől, „a jelen időnek a filmnézés aktusából származó illúziója nem más, mint a jelen szimulákruma" (Gaudreault 2009: 87–88.). Vanoye (1989) is rámutat arra, hogy a filmkép nem jelen idejű, bár a jelenben bontakozik ki a néző számára. A filmi narráció egy narrátoron keresztül valósul meg, aki azonban, Jost szavait idézve, nem csak egyszerűen „elbeszéli a filmet," hiszen jelenben és múltban beszél egyszerre.

Mindez könnyebben belátható, amikor a játékidő és a fikció ideje egybeesik, például olyan klasszikusok esetében, mint Hitchcock *A kötél* [Rope, 1948] vagy Zinnemann *Délidő* [High Noon,

1952] című alkotásaiban. *A kötél* című film híres arról, milyen aprólékos munkával készült, s miként igyekeztek az utómunkálatok során úgy elfedni a vágásokat, hogy egy hosszú beállításnak tűnjön az egész. A *Délidő* ugyan nem rejti el a vágásokat, de szinte tökéletes összhangban marad a játékidő és a fikció ideje, miközben az órát megjelenítő képek és az idő hiányáról szóló párbeszédek tovább fokozzák a feszültséget. Jóllehet ezek a példák a monstrációt hangsúlyozzák leginkább, a történetet, ha csak minimálisan is, de éppen az elbeszélés ténye távolítja el, az, hogy a diegézis egy darabja. Az időszintek keveredésére szintén jó példa Bergman *A nap vége* [Smultronstället, 1957] című filmje. A narratíva nem egymás után következő események elbeszélése, arról számol be, azt mondja újra, hogy mi történt az idős professzorral, Isac Borggal, díszoklevele átvételének napján.

Mindezek fényében párhuzam tűnik kirajzolódni az irodalmi elbeszélés igeidők által kifejezett időbelisége, valamint a filmforma mozgóképek „monstratív" láncolata által kifejezett időbelisége között; úgy vélem továbbá, hogy:

1) a jelen idő önmagában nem elégséges kategória egy írás filmszerűségének meghatározására;

2) a filmszerű elbeszélés létrejötte nem zárja ki különböző igeidők használatát.

4. Narratív „kiemelés" filmben és irodalomban

Eric Auerbach korábbi kutatásai nyomán (1953 [1946]) érdemes az irodalmi elbeszélés narratív stratégiáit az előtér és a háttér fogalmai mentén megközelíteni. A háttér és az előtér közötti stílusváltásokat Harald Weinrich az igeidők és a „narratív kiemelés" [*Reliefgebung*] kérdésével kapcsolta össze. Weinrich az igeidőket nem az időbeliség kizárólagos, egymástól elszigetelt forrásaiként kezeli; számára sokkal inkább az igeidők közti együttműködés, logikai kölcsönhatás a lényeges, mivel az igeidők olyan szövegbeli markerek, melyek részt vesznek a narratív pozicionálásban, a hangsúly és a ritmus kialakításában. S bár a szövegnyelvészeti szempontból alapmunkának számító *Tempus* (1971 [1964]) [19] című kötetben olvasható elemzés nem tér ki a filmszerű regényekre, hasznosnak bizonyul a filmszerűség irodalmi megjelenéseinek feltérképezésében.

Weinrich hangsúlyozza, hogy munkája során a szövegre mint egészre koncentrál. Nem osztja azt a nézetet, mely szerint a szóbeli diskurzus egyéb morfológiai elemeihez képest a mondat középponti szereppel bír. A szöveg filmszerűségét, időről időre, a mondat és a beállítás közötti analógia segítségével igyekeztek elgondolni. Weinrich megközelítése azonban aláássa ezt a kártékonynak tűnő analógiát, [20] hiszen nincs olyan ismérv, mely alátámasztaná a mondat-beállítás megfeleltetést. Jóllehet a mondat végi pont a diskurzus ritmusát szabályozó, erős szövegbeli markernek tekinthető, logikusan nem állítható, hogy szükségszerűen a jelenet „keretezésének" változását jelöli (nem is beszélve arról, amikor a szöveg bekezdései egyáltalán nem keltik egy-egy jelenet benyomását). Nézzük meg a következő részletet:

> Visszfény napnyugtakor képződik a tenger vízén; a látóhatárról ilyenkor vakító fénysáv ível egészen a partig, benne millió csillám ringatózik, a csillámok hálóközeit pedig a sötéten kéklő tenger tölti ki. A nagy tündöklésben valósággal elfeketülnek a fehér csónakok, anyagtalanná és formátlanná válnak, mintha csak málladoznának a rájuk zúduló fényben. (Calvino 1999:25)

> [Il riflesso sul mare si forma quando il sole s'abbassa: dall'orizzonte una macchia abbagliante si spinge fino alla costa, fatta di tanti luccichii che ondeggiano; tra luccichio e luccichio, l'azzurro opaco del mare incupisce la sua rete. Le barche bianche controluce si fanno nere, perdono consistenza ed estensione, come consumate da quella picchiettatura risplendente. (Calvino 1992 [1983]: 883)]

A Calvino *Palomar* című művéből származó idézet két mondatában vajon hány beállítást fedezhetünk fel? Nem világos, hogy a mondat végi pont miért lenne meghatározóbb, mint a vessző, a pontosvessző vagy a kettőspont (különösen a kettőspontra igaz, hogy az általa jelölt szünet vagy átmenet utáni elemet már mintha közelebbről „vennénk"). Biztosat nem állíthatunk, spekulálni pedig nincs értelme. De mi a helyzet az okularizációval? Weinrich elképzelését osztja Jost (1987: 25–26.), aki úgy véli, a képsort a narratívában mint egészben érdemes vizsgálni: „comme le récit, l'ocularisation ne prend son sens qu'avec la succession de photos [az okularizáció – éppúgy, mint a narratíva – csak a képek egymásutániságából nyer jelentést]". Alapvetően téves, de legalábbis félrevezető az a módszertan, mely az egyedi mondatokra helyezi a fókuszt, miközben a filmes beállítások irodalmi átültetésével kapcsolatban igyekszik következtetéseket levonni. A mondat éppen az a diszkurzív egység, melyet nem kellene a beállítással összehasonlítani. Mivel a snitt állapotot vagy cselekvést ábrázol, ezért, ha valamivel, akkor a névszói szerkezettel vagy az állítmánnyal állítható átmeneti párhuzamba. Ahogyan arra Metz (1974: 65) rámutatott, a filmkép viszont egy vagy több mondatnak feleltethető meg, a jelenet pedig a filmi diskurzus összetett szegmense. A leghasznosabb összevetés alapja a számos – írott vagy audiovizuális – jellegzetesség összjátékának teret adó „szöveg". Ebből a szempontból az időszerkezet vizsgálata különös fontossággal bír.

Weinrich elméletében az igék a „kommentáló" és az „elbeszélő" igeidők kategóriáiba sorolhatók (1978: 23). A legtöbb szövegben azonban az igeidők kombinálódnak, átmeneti kategóriákba rendeződnek, s egyik-másik különös jelentőségre tesz szert. Anyanyelvemben, az olaszban például a nem fikciós diskurzusban és a nem narratív kommunikációban leggyakrabban használt kommentáló igeidők a *presente* és a *passato prossimo*; az írott elbeszélés legfontosabb elbeszélő igeidői a *passato remoto* és az *imperfetto*. A francia, spanyol, német és angol nyelvben használt specifikus igeidőkre hasonló felosztás érvényes. [21] A kommentáló és elbeszélő igeidők használata, illetve kölcsönhatásaik azt tükrözik, amit Weinrich (1978: 37) *kommentált világ*nak [besprochene Welt] és *elbeszélt világ*nak [erzählte Welt] nevez. Irodalmi szövegek (pl.: Maupassant, Pirandello, Hemingway és mások) összevetése alapján még egy alapvető felosztást határoz meg: az *előtér* (az olasz nyelvben: *presente*, kommentáló; *passato remoto*, elbeszélő) és a *háttér* igeidőit (*passato prossimo*,

kommentáló; és *imperfetto*, elbeszélő).

Fókuszáljunk most az „elbeszélt világra", melyben a történeteket általában múlt időben mesélik. Weinrich (1978: 125–190.) a „narratív kiemelés" vagy „előtérbe helyezés" kategóriáját elbeszélő szövegekből vezeti le. [22] A kiemelés történeti szerepe, hogy annak a háttérnek a szükségességét indokolja, amelyhez képest a narratíva fő eseményei hangsúlyt kapnak. Vannak olyan történetek, melyek előnyben részesítik a háttér igeidőit: ilyenek például a 19. század nagy realista regényei. Ezekben a szerzők alapos szociológiai és pszichológiai képet igyekeztek festeni, s így a háttér igeidői dominálnak. Az előtér igeidőinek intenzívebb használata a közvetlenség hatását erősíti a történetben. A narratív kiemelés általában magyarázza az igeidő és a narratív stratégia közti viszonyt is. Weinrich azonban nem tér ki a kommentáló igeidők révén kibontakozó narratívák irodalomtörténeti szempontból viszonylag jelentéktelen csoportjára. Pedig a középkor óta létező jelen idejű narratívák népszerűsége, illetve a kommentáló igeidőket alkalmazó irodalmi alkotások száma egyre nő a huszadik és a huszonegyedik században. Ebből a szempontból Albert Camus *passé composé*ban [23] íródó *Közöny*e (1942) példaértékű. Mivel ezek a szövegek általában megfelelnek a komplex narratívák kritériumainak, problematikus lenne a „kommentált világ" kategóriába száműzni őket pusztán azért, mert a narráció kommentáló igeidőkben történik: ezek az igeidők ugyanis nem egyszerűen kommentálják a történetvilágot, el is beszélik azt. Ráadásul az időszerkezet gyakran az „elbeszélt világokéhoz" hasonló felosztást tükröz (háttér/előtér). [24] Ez a paradigmaváltás és narratív technikai fordulat egyre nagyobb népszerűségre tett szert a huszadik század során: a kommentált és elbeszélt világok közötti határ irodalmi átjárhatóságát illusztráló regények egyre nagyobb száma kérdőjelezi meg Weinrich osztályozásának érvényességét.

A hetvenes években Bettetini (2000: 112) már megkísérelte Weinrich narratív kiemelésre vonatkozó megfigyeléseit a filmre alkalmazni. Eredményeinek egy része azonban megkérdőjelezhető: egyrészt, rámutatott arra, hogy léteznek különböző műfajokhoz és stílusokhoz tartozó filmek, melyek a narratív kiemelés ellenében hatnak. Nanni Moretti *Ecce bombo* (1978) című alkotása vagy olyan klasszikusok, mint Carl T. Dreyer *Jeanne d'Arc szenvedései* (La passion de Jeanne d'Arc, 1928) és Robert Bresson *Egy halálraítélt megszökött* (Un condamné à mort s'est échappé, 1956) című filmjei a minimális narratív kiemelés példái. Ezzel szemben a hollywoodi stílust éppen a hangsúlyos narratív kiemelés jellemzi. Bettetini interpretációját Weinrich térmetaforájának a filmes gyakorlatba és zsargonba történő direkt átültetésére alapozta:

> Audiovizuális médiumok esetében a „kiemelés" fogalmához kapcsolódó metaforikus térbeli viszony valódi térbeli differenciálódáson keresztül valósul meg […] A háttér térbeli és geometriai szempontból egyaránt háttér; az előtér pedig előtér. (Bettetini 2000: 113)

Ez a megállapítás problematikus: totállal is vissza lehet adni fontos narratív eseményeket. Ez történik például a legtöbb robbantásos akciófilmben a totálba történő átmeneteknél, de szintén ilyen a kivégzéseknél önmagát távolító kamera esete. Érdemes tehát a kapcsolatot a teresítéssel zárójelbe tenni, Weinrich metaforáját pedig továbbra is metaforaként kezelni. A narratív előtér ugyanis nem fotografikus előtér, nem vizuális perspektíva. Az elbeszélés szintagmatikus ritmusát

leíró narratív kiemelés a narratívával mint egésszel áll kapcsolatban.

A narratív kiemelést fókuszba helyező komparatív megközelítés közelebb vihet a filmszerű elbeszélés megértéséhez: regényekben és novellákban az (igeidőivel jelzett) narratív előtér az áttekintés, a kitérő, a kommentár narratív hátteréből kiemelkedő, releváns eseményeket jelöli; filmekben viszont a legtöbb esemény a médium monstratív kvalitása révén válik lényegessé, következésképp, az elbeszélés egésze *tolódik a narratív előtér irányába*. Ezért képes a film belemerülést előidézni és illúziókat kelteni. Úgy tűnik, a film a cselekmény szempontjából lényeges és lényegtelen eseményei alapvetően ugyanazon a szinten kerülnek bemutatásra; az előtér és a háttér közötti mezsgyét jellemző narratív kiemelés mégsem tűnik el teljesen, inkább csak *ellaposodik*. Mivel a filmforma ellaposodott narratív kiemelése különböző stílusokkal találkozik, kölcsönhatásaik végeredménye is különböző lesz. Vessük például össze Sergio Leone *Volt egyszer egy vadnyugat* (Once Upon a Time in the West, 1968) című alkotásának nyitójelenetét Eisenstein *Patyomkin páncélos* ([redacted], 1925) című filmjének híres lépcsőjelenetével. Az elsőben három férfit látunk, akik egy vonatra várnak. Várakozásuk a cselekmény szempontjából lényegtelen (ám a feszültségkeltés szempontjából nagyon is lényeges), marginális események (egy légy lecsapása, vízcseppek gyűlnek a kalap karimáján, ujjpercek ropogtatása) révén kerül fókuszba. Természetesen az eseményeket túldimenzionáló, intenzív premier plánok szintén hozzájárulnak a feszültség fokozásához (külső fokalizáció). A nyitójelenet hét hosszú percet ölel fel. A meleg, az unalom, a feszültség és a nyugtalanító hangulat így létrejövő elegye a narratív előtér irányába tolódik.

Volt egyszer egy vadnyugat (Once Upon a Time in the West. Sergio Leone, 1968)

Volt egyszer egy vadnyugat (Once Upon a Time in the West. Sergio Leone, 1968)

Volt egyszer egy vadnyugat (Once Upon a Time in the West. Sergio Leone, 1968)

Volt egyszer egy vadnyugat (Once Upon a Time in the West. Sergio Leone, 1968)

Volt egyszer egy vadnyugat (Once Upon a Time in the West. Sergio Leone, 1968)

Véletlen egybeesés, hogy Eisenstein kulcseseményt bemutató jelenete (itt is premier plánokat látunk, erősen fragmentált montázst, de mindennek most nincs jelentősége) ugyanennyi időt ölel fel. Másrészt viszont itt belső fokalizációról beszélhetünk (a tömeg van fókuszban, a néző annyit ért, amennyit a tömeg), és összességében kijelenthető, hogy Eisenstein stílusa erősen különbözik Leone stílusától. A film mint médium által kifejezett narratív kiemelés aspektusából azonban elmondható, hogy a kiemelés ellaposodása, az előtér irányába történő eltolódása mindkét esetben megvalósul.

Patyomkin páncélos (1925) Szergej Eisenstein, 1925)

Patyomkin páncélos (1925) Szergej Eisenstein, 1925)

Patyomkin páncélos ([redacted] *Szergej Eisenstein, 1925)*

Patyomkin páncélos ([redacted] *Szergej Eisenstein, 1925)*

Patyomkin páncélos ([redacted] Szergej Eisenstein, 1925)

A filmek természetesen különböző narratív rendszerekbe sorolhatók, különböző narratív tagolás, ritmus, kiemelés jellemezheti őket. [25] A filmek általában ellaposított narratív kiemelése a monstráció – megjelenítés/jelenvalóvá tétel – makacsságáról tanúskodik. Röviden tehát arról, hogy a film nem tudja nem megmutatni azt, ami bizonyos mértékben mindenképpen a narratív előtérbe kerül a keretezés révén. Digresszív, lényegtelen, periférikus elemek ruházódnak fel így automatikusan jelentéstöbblettel (evidens példa erre az avantgárd és az experimentális film vagy éppen Antonioni filmjei); ellenkező esetben ezek az elemek korlátozódnak vagy felszívódnak abban, ami lineáris, releváns és középponti (mint a hollywoodi paradigmában). Ebből következően a filmes narratívák – műfajtól és cselekménymennyiségtől függetlenül – viszonylag szűk diegetikus háttérrel rendelkeznek; szinte minden narratív jelentőséggel bír (részben azért, mert minden gyártási költséggel jár). Paradox módon Bettetini példái ezt a perspektívát erősítik. Gyenge vagy egyszerű narratíva esetén egy elhanyagolható esemény is többletjelentőségre tesz szert, mivel addig nem tapasztalt figyelem katalizátora lesz; de a cselekvés és a történet középponti szerepét hangsúlyozó hollywoodi stílusban, az egyedi beállítás specifikus hatásától (okularizáció) függetlenül, szintén a narratív kiemelés tükröződik. Mondanunk sem kell, hogy a narratív kiemelés ellaposodásának semmi köze a film egészét jellemző nemtörődömséghez, „lapos" stílushoz, ritmushiányhoz. Ugyanakkor – függetlenül attól, hogy a narratív kiemelés miként artikulálódik egy adott filmben – az irodalmi elbeszéléssel történő összehasonlításban a film mindig alulmarad, ha a kiemelés mértékét vizsgáljuk. Különösen szembeötlő a különbség, ha a huszadik század első feléig tartó, nagy regényhagyomány művei képezik az összehasonlítás alapját.

A kiemelés ellaposodása szorosan összefügg a filmre jellemző narrativitással, „narratív nyomással" (Chatman 1980: 126). A film alapvetően fragmentált időbelisége a játékidő kényszerű folytonosságából adódik, az előtér és háttér általános ellaposodását idézve elő. Szükségszerű, hogy a filmszerű irodalom valamiképp visszaadja a film által kifejezett idő kettős természetét – múlt és jelen sajátságos összeolvadását a mozgóképen – éppúgy, mint az ebből fakadó narratív kiemelést.

Az irodalmi elbeszélés filmszerűségének egyik fontos feltétele tehát, hogy a megfelelő igeidők használata révén megvalósuljon a narratíva előtérbe helyezése és ellaposítása. Az ilyen strukturális tulajdonságokkal rendelkező írott szövegben már ott rejlik a filmszerűség lehetősége, akkor is, ha nem törekszik filmes technikák átvételére. A nagyon erős narratív kiemelés viszont mintegy semlegesíti a filmes technikák hatását, így csökkenti a szöveg filmszerűségét. Ennek megfelelően a belső fokalizációs, jelen idejű narratívák (például Robbe-Grillet *Rések* című regénye) és a külső fokalizációs, múlt idejű narratívák (például Hammett *Máltai sólyom* című regénye) egyaránt lehetnek filmszerűek, amennyiben az előtér igeidői dominálnak. Bizonyos feltételek mellett a kommentáló és leíró igeidőket, az első és harmadik személyű narrációt váltogató elbeszélések (például Vittorini *Milánói rapszódia/Emberek és farkasok* [Uomini e no]) szintén kiválthatnak filmszerű hatást a narratív kiemelés ellaposításával; ehhez elsősorban a montázs használata és világos vizuális retorika szükségesek. S végül, a harmadik személyű elbeszélések, melyek főként a háttér vagy a retrospekció igeidőit alkalmazzák, még a filmes technikák egyértelmű felmutatása mellett is elveszítik azt, amitől alapvetően filmszerű lesz egy szöveg (például Tabucchi *Itália tér* című regénye).

5. Összefoglalás. A filmszerűség

Ahogy azt már a bevezetőben említettem, kritikai perspektívámat a „*mód*" kifejezés két különböző jelentése tágítja, az egyiket a társadalmi szemiotika multimodális elmélete, míg a másikat a műfajelmélet adja. Különösen érdekes lehet tehát újra elővenni Alastair Fowlernak a *mód*ra vonatkozó koncepcióját, melyet a *Kinds of Literature* (2002 [1982]) című, nagyhatású művében fejtett ki még a nyolcvanas években. Fowler azt állapította meg, hogy az irodalmi *mód*, a történeti *típus*hoz, a *műfaj*hoz és az *alműfaj*hoz képest „bizonytalanabb besorolás", mely azt implikálja, hogy „az egyik típus nem strukturális jellemvonásának kiterjesztése révén módosul egy másik típus" (Fowler 2002: 106–107.). A *mód* tehát a szocio-kulturális átalakulásokról is képet ad:

> A külső formák gyorsan változnak. A típusok társadalmi intézményekhez is kapcsolódnak, s ezekkel együtt válnak elavulttá, „idejétmúlttá". Úgy tűnik ugyanakkor, hogy a *mód* e múlandó formák maradandóan értékes jellemzőit sűríti. (Fowler 2002: 111)

Fowler irodalmi kategóriája, a *mód* elméletileg más művészetekre is kiterjeszthető, de alapvetően mégis ahhoz a művészeti formához tartozik, melynek formai és műfaji hagyományaihoz kötődik: nem tűnik számot adni arról, hogy vajon ugyanez a folyamat a művészeti formák között, transzverzálisan lejátszódhat-e. Ennek ellenére az irodalmi *mód* meghatározása kulcsfontosságú a filmszerű elbeszélés vizsgálata során. Rajewsky intermediális referenciákra vonatkozó gondolatai nyomán haladva, a filmszerű jellegzetességek megjelenése az irodalmi elbeszélésben a film formai és retorikai jellemzőinek párlataként gondolható el, amennyiben a filmet az irodalommal kölcsönhatásba lépő művészeti „típusnak" tekintjük. Továbbá, a társadalmi szemiotika multimodális megközelítésében, a filmszerűség „transzdukcióként" is felfogható, vagyis olyan

folyamatként, amelynek során a jelentés-anyag áthelyeződik egyik *mód*ból a másikba – *beszéd*ből képbe; *írás*ból *film*be" (Kress 2010: 124–125.). A regényadaptáció jó példa erre. Egy történetet könyvből filmre adaptálni azonban (még a cselekmény jelentős eltérései mellett is) egészen mást jelent, mint kizárólag műfaji kristályokat átültetni (ezt jelenti a *mód* Fowlernél) mediális határokat átlépve. Ennek megfelelően novelizációt – filmből regényt – készíteni teljesen más, mint a filmforma felismerhető jellemzőit felmutató, filmszerű regényt írni. A filmszerű elbeszélés tehát irodalmi műfajokon átívelő kategória, mely a filmi *mód* formai transzdukciójának eredménye. Egyszerűbben fogalmazva, a filmforma felnőtté válása az írott narratívát a „filmszerű" vagy „filmi" hozzávalóval gazdagította: egy olyan lehetőséggel, stiláris opcióval, mely „színesebbé tesz". [26]

Ebben az értelemben az irodalmi *mód* tematikus és tonális minőségeket ír le, és többek között olyan formákat foglal magában, mint „a hősies, a tragikus, a komikus, a lírai, a pikareszk, az elégikus, az enciklopédikus, a szatirikus, a románc, a fantasztikus, az epigrammatikus, a bukolikus, a didaktikus és a melodramatikus" (Frow 2015: 72) –, s ehhez én még hozzátenném a „filmszerűt". Megfigyelhető, hogy bizonyos kalandregényekben megjelenik a pikareszk, míg egyes bűnügyi történetekben a gótikus *mód*. Ugyanígy, a filmszerű *mód* is megjelenik számos elbeszélésben, melyek ettől függetlenül megőrzik sajátos, könnyebben felismerhető műfaji vagy alműfaji jellegzetességeiket (*A máltai sólyom* például a hard-boiled elbeszélés alműfajába sorolható). Vagyis ilyen „párlat" vagy *mód* nyerhető egyrészt a – filmen, az irodalmon, a festészeten stb. belül – kikristályosodott, médiumspecifikus típusokból; másrészt pedig – eltérő hatások és formai javaslatok érvényesülése mellett – a médiumok kikristályosodott tulajdonságaiból is. Következésképp, amikor különböző művészeti formák kölcsönhatásba lépnek egymással, akkor egy adott médium és egy adott médiumspecifikus műfaj egy másik médiumba és egy másik médiumspecifikus műfajba foglalt, a fowleri értelemben vett *mód*dá válhat. A fotorealisztikus portré például értelmezhető a festészet specifikus alműfajához tartozó fotorealisztikus *mód*ként; vagy általánosabban irodalmi vagy festészeti *mód*ként a filmben, és így tovább. Fowler értelmezésében a közelítés, a „mintha" effektus mediális jellegzetességek modulációja (vagyis lepárlása) révén jön létre. Az irodalmi műfajelmélet keretén belül kialakított *mód* fogalma végső soron úgy tágítható, hogy magában foglalja és leírja – műfajspecifikus diskurzusként – a Rajewsky-féle intermediális referenciákat, valamint az általuk kiváltott „mintha" effektusokat.

Az új elbeszélői és esztétikai konvenciókat meghonosító narratív film igen fontos szereplővé vált a narratív tartalomterjesztés terén. Minősített médiumként gyakorolt vonzereje révén gyorsan kulturális intézményi státuszra tett szert, és egyáltalán nem vált elavulttá, hanem az arra fogékony írók számos modális implikációját dolgozták fel. Fowler elméletének fényében a „filmszerűség" a huszadik és huszonegyedik század bizonyos elbeszéléseire jellemző, látens *mód*ként válik leírhatóvá. A médiumok és műfajok történeti elrendeződése, melyben a filmszerű *mód* is helyet kap, erősen kötődik a – mozit megelőző kulturális dinamikában gyökerező – „filmszerűség iránti vágyhoz" (Cohen 1979: 49) és a „közvetlenség" kereséséhez (Bolter és Grusin 1999). Úgy tűnik tehát, hogy a filmszerű elbeszélői *mód* expliciten kifejez számos, különböző episztemológiai alappal bíró, s már egy ideje működésben lévő irodalmi irányzatot. A film mint elérhető

technológia és minősített médium fenntartotta és hangsúlyosabbá tette ezeket az irányzatokat az olvasónak szánt tartalom kialakításának, megszerkesztésének és terjesztésének sajátos konvenciói és szempontjai révén. Alapvető jellemzőinek „párlatát" az írók a filmforma általános, mégis folyamatosan alakuló fogalmát alapul véve nyerték ki az intermediális imitáció folyamata során.

Összefoglalásként elmondható, hogy műfajelméleti perspektívából vizsgálva a filmszerű elbeszélői *mód* a filmforma irodalmi elbeszélésbe történő retrográd remedializációja révén születik meg. A filmszerű *mód* tehát azt mutatja meg, hogy a filmformából egy szuggesztív alapelem marad, amikor a külső forma vagy a kifejezés anyaga, a „a materiális modalitás" (Elleström 2010: 15–16.) eltűnik. Narratológiai szinten a filmszerű *mód* a narrátori funkcióhoz kötődik; ezért véleményem szerint a pontatlan „kameraszem" kategóriát – mely kizárólag a meganarrátor monstrátori funkciójáról ad számot – érdemes felváltani a rugalmasabb, *filmszerű narrátor* kifejezéssel, mely átláthatóbb módon képezi le ezt a sokrétű koncepciót, mivel:

1) két elválaszthatatlan *funkció*, a monstráció és a narráció *összjátékát* feltételezi, Gaudreault elképzeléseinek megfelelően (*filmbeli narrátor*);

2) az átfogó filmes funkció imitáción alapuló, irodalmi *megközelítését* (*-szerű*) feltételezi – az utótag az intermediális referenciák mellett a műfaji és mediális jellegzetességek párlataként elgondolható „*mód*ra" szintén utal;

3) feltételez egy *további jellegzetességet* (*-szerű*), mely átfedésben van ugyan az irodalmi narráció inherens jellegzetességeivel, de nem fedi el azokat, s összhangban marad azzal, ami szavakban fejeződik ki – így az utótag az elrendeződésen belüli viszony mellett a műfajelmélet „*mód*" koncepciójához kapcsolódó, „színező" funkcióról szintén számot ad.

A „filmszerűen" kibontakozó regényekben és novellákban a filmszerűséget a filmszerű narrátor tevékenysége, valamint az ellaposított narratív kiemelés hívják elő. Más szóval, a filmszerű narrátor remedializáció révén, egy filmspecifikus jellegzetesség új médiumra történő átültetésének eredményeként jön létre. S mindez azoknak a modern és kortárs szerzőknek köszönhető, akik az irodalmi szövegeket új, filmszerű megközelítésben és *mód*ban gondolják el.

Fordította Karácsonyi Judit

A fordítást ellenőrizte Füzi Izabella

[A szöveg eredeti megjelenésének helye: Marco Bellardi: The Cinematic Mode in Fiction. *Frontiers of Narrative Studies*, 2018 (4.1), 24-47. https://doi.org/10.1515/fns-2018-0031]

Jegyzetek

1. „Retrográd remedializációról" akkor beszélünk, ha „egy régebbi médium imitál vagy inkorporál egy újabbat" (Bolter és Grusin 1999: 147). Ez a helyzet áll fenn az irodalmi elbeszélés és az újabb médium, a film kapcsán. A retrográd remedializáció ugyanúgy a közvetlenség és a hipermedializáció formális logikájának engedelmeskedik, mint a régebbi médiumot remedializáló újabb médium.

2. Tisztában vagyok azzal, hogy nem narratív és nem fikciós filmek is léteznek. Ám a narratív filmekkel összevetve, a nem narratív, nem fikciós dokumentumfilmek elhanyagolható mértékben hatnak az írói stílusra, valamint az írás filmszerűségére. Ugyanez igaz a dokufikció hibrid műfajára is. Ez egyrészt azzal magyarázható, hogy a filmkészítés alapvető „grammatikája" – elsősorban a hollywoodi folyamatos szerkesztés révén – már korábban kodifikálódott; másrészt pedig a dokufikció csak szerény eredményeket tud felmutatni a fikciós játékfilmek terjesztéséhez és sikeréhez képest.
3. Elleström hivatkozott tanulmányában a médiumok (művészeti) minősítését olyan történeti, kulturális, társadalmi, valamint esztétikai és kommunikatív feltételek biztosítják, amelyek bár rögzítettek, nem örökérvényűek. Például a festményt meghatározott társadalmi és esztétikai feltételek különböztetik meg egy darab vászontól, melyre festéket kentek. [– *A szerk.*]
4. Értelmezésemben a film mint minősített médium magában foglalja az analóg és a digitális változatot, valamint viszonyát a filmvászonnal és a televízió képernyőjével.
5. Genette korai értelmezésében (1972, 1983) a narrátor fogalma nem alkalmazható filmekre. Henderson (1983), Bordwell (1985) és Branigan (1984, 1992) szintén elvetik a filmbeli narrátor gondolatát, mivel erősen az irodalmi narratológiához köthető.
6. Ez az ágens azután különböző elnevezéseket kapott: „inherens narrátor" [*intrinsic narrator*] (Black 1986), „alapvető narrátori ágencia" [*ultimate narratorial agency*], „szupra-narrátor" [*supra-narrator*] (Tomasulo 1986: 46), „felettes instancia" [*superodinate instance*] (Lothe 2000: 30), „filmi kompozíciós eszköz" [*filmic compositional device*] (Jahn 2003), „szervező tudat" [*organising consciousness*], „heterodiegetikus narrátor" [*heterodiegetic narrator*] (Fulton 2005: 113) és „audiovizuális / vizuális narratív instancia" [*audiovisual / visual narrative instance*] (Kuhn 2009).
7. Ld. Schlickers (1997, 2009) miként használja a „kamera" fogalmát egy árnyaltabb narrátori funkció kifejezésére.
8. Gaudreault (2009: 8) számára a mimézis és a diegézis közötti oppozíció jelenti a „narratológia problematikus pontját", mivel „Platónnál, sokak véleményével ellentétben, a mimézis még nem állt szemben a diegézissel. Sokkal inkább a diegézis egyik lehetséges formája volt." Hasonlóképp, „mimézis és diegézis Arisztotelésznél sem ellentétes kategóriák. Arisztotelész Platónéval ellentétes érvelésében a diegézis a mimézis egyik formája."
9. Gaudreault *elsődleges narrátorát* [fundamental narrator] (és a filmbeli meganarrátort) nem szabad összetéveszteni a beleértett szerző fogalmával. Ahogy Bortolussi és Dixon (2003: 76) rámutatnak, „a narrátor a szövegre alapozva konstruálódik, míg a szerzői reprezentációt a történelmi szerzőre vonatkozó, szövegen kívüli információ is alakíthatja". A beleértett szerzővel ellentétben, Gaudreault elsődleges narrátora olyan absztrakt entitás, mely teljes mértékben szövegbeli (akár audiovizuális, akár verbális narrációból származik).
10. A „nézőpont," a „perspektíva," valamint a „fokalizáció" fogalmainak új és átfogó áttekintését adja Niederhoff (2009a, 2009b) és Hühnetal (2009). A fokalizáció kapcsán Todorov és Genette nyomán haladok: null-fokalizáció esetén a narrátor többet tud, mint a szereplők; belső fokalizáció esetén a narrátor és egy adott szereplő azonos tudás birtokában vannak; külső fokalizáció esetén pedig a narrátor kevesebbet tud, mint a szereplők (Genette 1972: 206–211.).
11. Az okularizáció és az aurikularizáció szempontjából Jost számos kategóriát megkülönböztet. Zéró okularizáció esetén például elkülöníti a *rejtett* enunciáció hétköznapi eseteit, valamint a *jelölt* enunciáció eseteit, amikor a kamera vagy a monstrátor felfedi, sőt akár hangsúlyozza is az enunciáció aktusát, például egy közelivel záruló légi fahrt esetén. Belső okularizáció esetén a nézőponti beállítás egyik alesete az *elsődleges* belső okularizáció, amikor annak a nyomait látjuk, hogy valaki néz valamit (pl.: optikai

deformáció, mozgáseffektusok, testrészek ansnittben); a *másodlagos* belső okularizáció annak a helyzetnek az alesete, amikor a képen az egyik szereplő néz valamit, majd a következő képen tekintetének tárgyát látjuk, itt tehát már a montázs is szerepet kap.

12. A „kameraszem" koncepcióval kapcsolatos egyik probléma éppen az, hogy az irodalmi narratológiából származik (ld. Spiegel 1976; Stanzel 1984). A kameraszem technikára túl gyakran hivatkoztak anélkül, hogy a filmi és a verbális narrációt valóban összevetették volna. Ebben a kritikai kontextusban egyszerűen a filmkamerára utaló vagy a perspektivikus hatásokat, illetve a narrátor személytelenségét leíró metaforaként alkalmazták; ugyanakkor, ahogyan arra Stanzel rámutatott (1984: 232–236.), a figurális narráció, a belső monológ és egy személytelen karakter belső perspektívája is eredményezhet kameraszem narrációt (pl.: *Rések*).
13. Robert Montgomery *Asszony a tóban* (The Lady in the Lake, 1947) című adaptációja éppen a természetellenes, elviselhetetlen külső fokalizáció és a realisztikusabb, elsődleges, belső okularizáció közti állandó feszültséget fenntartó, folyamatos nézőponti beállítás miatt tűnik annyira bizarrnak.
14. Alkalmanként persze lehet az olvasási időt lassítani vagy gyorsítani film és írott szöveg esetén is; sőt, manapság már nem csak az olvasó, de a néző is félbeszakíthatja a befogadás élményét, előre és hátra ugorhat, kedvére újra nézheti vagy olvashatja a filmet, könyvet. Ezek a lehetőségek azonban jelen tanulmányban irrelevánsak, hiszen a film sajátosságainak imitációját igyekszem vizsgálni írott narratívákban.
15. A „tapasztalatiság" kapcsán lásd Fludernik (1996), valamint mostanában Caracciolo (2014). Lásd még Ryan „minimális eltérés elvét" (1991: 51) és Walton „jóindulat elvét" (1990: 183).
16. A szinguláris fogalma kapcsán lásd Genette (1972: 146). A szingularitás a filmkép inherens tulajdonsága (Rondolino és Tomasi 2011: 40).
17. Ezzel kapcsolatban lásd még Herman (2002: 264).
18. Lásd Hjelmslev (1961); Chandler (2017: 64–67.) műve nagyon hasznos bevezető Hjelmslev elméletébe.
19. Weinrich tanulmányát nem fordították le angol nyelvre. Ezért Weinrich eredeti, német nyelvű kategóriáit az olasz (és francia) kiadásból (Weinrich 1978) veszem át, az idézetek is innen származnak. A weinrichi kategóriák rövid, angol nyelvű ismertetése megtalálható *Tense and Time* (Weinrich 1970) című cikkében.
20. Példa erre Seed (2012: 76), aki így ír Hemingway stílusáról: „mondatai filmes »snittek«, szaggatott montázzsá állnak össze." Mindamellett Seed könyve sok szempontból igen hasznos és értékes munka.
21. Az olasz igeidők Weinrich osztályozásában: kommentáló igeidők – presente, passato prossimo, futuro, futuro anteriore; elbeszélő igeidők – trapassato prossimo, trapassato remoto, imperfetto, passato remoto, condizionale presente, condizionale passato (1978: 79). Weinrich hasonló osztályozást alkalmazott az öt másik, általa vizsgált nyelv esetén. Az angol nyelv mutatott jelentős eltéréseket: röviden, a folyamatos melléknévi igenévvel kombinálódó igeidők elbeszélő vagy kommentáló hátteret fejeznek ki; az egyszerű múltidő elbeszélő, míg a befejezett jelenidő alapvetően kommentáló igeidő. (Weinrich 1978: 94–105., 168–169.)
22. Fontos hangsúlyozni, hogy az előtérbe helyezés fogalma nem ugyanazt jelöli, mint az irodalmi stilisztikában.
23. Ahogyan Gulyás Adrienn fogalmaz a *Két klasszikus újrafordítása* című tanulmányában (http://real.mtak.hu/91181/1/Filkozlony_2018_01_nyomdanak_035.pdf): „Camus […] a hétköznapi nyelvet emeli irodalommá. Camus-nek a magyar fordításokban visszaadhatatlan nyelvi újítása, hogy a francia irodalmi nyelvben használt elbeszélő múlt, a passé simple helyett először használja az élőbeszéd par excellence múlt idejét, a passé composét." [– *A ford.*]
24. Weinrich úgy véli (1978: 236), hogy a kommentáló igeidők nem valósítanak meg valódi felosztást háttér és

előtér között. Az olasz *passato prossimo*, a francia *passé composé*, a német *Perfekt*, az angol befejezett jelenidő és a spanyol *pasado compuesto* a kommentáló csoportba tartozó, retrospektív igeidők.

25. Casetti és Di Chio (1990) négy típust különböztet meg: *regime narrativo forte* [erős narratív rendszer], *regime narrativo debole* [gyenge narratív rendszer], *regime di anti-narrazione* [antinarratív rendszer], *regime metanarrativo* [metanarratív rendszer].

26. Fowler (2002: 112) „modális színezetről" beszél. Lásd még Frow (2015: 73), aki a következőket írja Fowler modellje kapcsán: „*mód* – melléknévi értelemben – mint a műfaj tematikus és tonális minősége, *színezete*."

Irodalomjegyzék

Elsődleges irodalom

- Ballard, James G. (2006): The 60 minute zoom. In *The complete short stories*. [1976] London: Flamingo, 856–863. Magyarul: Ballard, James G. (2010): A hatvan perces varió. Ford. Roboz Gábor. *Prizma Film & Kult*, 2010.05.29. URL: http://prizmafolyoirat.com/2010/05/29/off-screen-6-a-szkopofilia-tragediaja-j-g-ballard-a-hatvan-perces-vario-%e2%80%93-forditotta-es-a-bevezetot-irta-roboz-gabor/#footnote-1
- Calvino, Italo (1992): *Romanzi e racconti*. 2. kötet. Szerk. Mario Barenghi és Bruno Falcetto. Milano, Mondadori (i Meridiani).
- Calvino, Italo (1994): *Mr Palomar*. Ford. William Weaver. London, Minerva. Magyarul: Calvino, Italo 1999: *Palomar*. Ford. Szénási Ferenc. Budapest, Noran.
- Camus, Albert (1942): *L 'étranger*. Paris, Gallimard. Magyarul: Camus, Albert (1948): *Közöny*. Ford. Gyergyai Albert. Budapest, Révai. (Camus, Albert 2016: *Az idegen*. Ford. Ádám Péter, Kiss Kornélia. Budapest, Európa.)
- De Roberto, Federico (1990): *Processi verbali*. [1889] Palermo, Sellerio.
- DeLillo, Don (1997): *Underworld*. NewYork, Scribner.
- Döblin, Alfred (1929): *Berlin Alexanderplatz*. Berlin, S. Fischer Verlag. Magyarul: Döblin, Alfred (1934): *Berlin Alexanderplatz*. Ford. Braun Soma. Budapest, Nova. (Döblin, Alfred (1934): *Berlin Alexanderplatz*. Ford. Soltész Gáspár. Budapest, Magvető.)
- Hammett, Dashiell (1930): *The Maltese falcon*. NewYork, Alfred A. Knopf. Magyarul: Hammett, Dashiell (1935): *A máltai sólyom*. Ford. Faludi Miklós, Budapest, Athenaeum.
- Hemingway, Ernest (1993): The killers. In *The first forty-nine stories*. [1927] London & New Heaven, Arrow Books, 267–277. Magyarul: Hemingway, Ernest (1968): Bérgyilkosok. In *Novellák* . Bukarest, Irodalmi Könyvkiadó, 162–172.
- Joyce, James (1922): *Ulysses*. Paris, Shakespeare and Company. Magyarul: Joyce, James (1947): *Ulysses*. Ford. Gáspár Endre. Budapest, Nova Irodalmi Intézet. (Joyce, James (1974): *Ulysses*. Ford. Szentkuthy Miklós, Budapest, Európa. Joyce, James (2012): *Ulysses*. Ford. Szentkuthy Miklós ford. felhaszn. Gula Marianna, Kappanyos András, Kiss Gábor Zoltán és Szolláth Dávid. Budapest, Európa.
- Robbe-Grillet, Alain (1957): *La jalousie*. Paris, Les Éditions de Minuit. Magyarul: Robbe-Grillet, Alain (1999): *Rések*. Ford. Gyárfás Vera. Budapest, Noran.
- Tabucchi, Antonio (1975): *Piazza d'Italia*. Milano, Bompiani. Magyarul: Tabucchi, Antonio (1980): *Itália tér*. Ford. Zsámboki Zoltán. Budapest, Magvető.

- Vittorini, Elio (1945): *Uomini e no*. Milano, Bompiani. Magyarul: Vittorini, Elio (1949): *Milánói rapszódia*. Ford. Garras Anna. Budapest, Szikra. Vittorini, Elio (1968): *Emberek és farkasok*. Ford. Zsámboki Zoltán. Budapest, Magyar Helikon.

Szakirodalom

- Auerbach, Erich (1953): *Mimesis: The representation of reality in Western literature*. Ford. Willard R. Trask. [1946] Princeton, Princeton University Press.
- Balázs, Béla (1970): *Theory of the film. Character and growth of a new art*. [1945] New York, Dover Publications.
- Bettetini, Gianfranco (2000): *Tempo del senso. La logica temporale dei testi audiovisivi*. [1979] Milano, Bompiani.
- Black, David Alan (1986): Genette and film: narrative level in the fiction cinema. *Wide Angle 8* .3-4. 19-26.
- Bolter, J. David és Richard Grusin (1999): *Remediation: Understanding new media*. Cambridge, Massachussets, The MIT Press.
- Bordwell, David (1985): *Narration in the fiction film*. Madison, University of Winsconsin Press.
- Bortolussi, Marisa és Peter Dixon (2003): *Psychonarratology. Foundations for the empirical study of literary response*. Cambridge, Cambridge University Press. https://doi.org/10.1017/CBO9780511500107
- Branigan, Edward (1984): *Point of view in the cinema: A theory of narration and subjectivity in classical film*. Berlin, Mouton. https://doi.org/10.1515/9783110817591
- Branigan, Edward (1992): *Narrative comprehension and film*. London, Routledge.
- Caracciolo, Marco (2014): *The experientiality of narrative. An enactivist approach*. Berlin, De Gruyter. https://doi.org/10.1515/9783110365658
- Casetti, Francesco és Federico Di Chio (1990): *Analisi del film*. Milano, Bompiani.
- Chandler, Daniel (2017): *Semiotics. The basics*. 3. kiadás. London és New York, Routledge.
- Chatman, Seymour (1978): *Story and discourse. Narrative structure in fiction and film*. Ithaca & London, Cornell University Press.
- Chatman, Seymour (1980): What novels can do that films can't (and vice versa). *Critical Inquiry 7*.1. 121-140. Magyarul: Chatman, Seymour (2010): Amire a regény képes, és a film nem (és fordítva). Ford. Sághy Miklós. In *Verbális és vizuális narráció*. Szerk. Füzi Izabella. Szeged, Pompeji, 71-90. https://doi.org/10.1086/448091
- Chatman, Seymour (1990): *Coming to terms. The rethoric of narrative in fiction and film*. Ithaca & London, Cornell University Press.
- Clerc, Jeanne-Marie (1993): *Littérature et cinéma*. Paris, Nathan.
- Cohen, Keith (1979): *Film and fiction. The dynamics of exchange*. London & New Heaven, Yale University Press.
- Currie, Gregory (2010): *Narratives and narrators: A philosophy of stories*. Oxford, Oxford University Press. https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199282609.001.0001
- Deleuze, Gilles (1985): *Cinema 2. L' image-temps*. Paris, Les Éditions de Minuit.

- Doležel, Lubomír (1998): *Heterocosmica: fiction and possible worlds*. Baltimore, John Hopkins Univerity Press.
- Elleström, Lars (2010): The modalities of media: A model for understanding intermedial relations. In *Media borders, multimodality and intermediality*. Szerk. Lars Elleström. Basingstoke, Palgrave Macmillan, 11-50. https://doi.org/10.1057/9780230275201_2
- Fludernik, Monika (1996): *Towards a „natural" narratology*. London, Routledge. https://doi.org/10.4324/9780203432501
- Fowler, Alastair (2002): *Kinds of literature. An introduction to the theory of genres and modes*. [1982] Oxford, Clarendon Press.
- Frow, John (2015): *Genre*. 2. kiadás. Abingdon & New York, Routledge. https://doi.org/10.4324/9781315777351
- Fulton, Helen (2005): Film narrative and visual cohesion. In *Narrative and Media.* Szerk. Helen Fulton, Rosemary Huisman, Julian Murphet és Anne Dunn, Cambridge, Cambridge University Press, 108-122. https://doi.org/10.1017/CBO9780511811760.009
- Gaudreault, André (2009): *From Plato to Lumière: Narration and monstration in literature and cinema*. Előszó Paul Ricoeur. Előszó az angol nyelvű kiadáshoz Tom Gunning. Ford. Timothy Barnard. [1988] Toronto, University of Toronto Press. https://doi.org/10.3138/9781442688148
- Gaudreault, André és François Jost (1999): Enonciation and narration. In *A companion to film theory,* Szerk. Toby Miller és Robert Stam. Malden, Blackwell, 45-63. https://doi.org/10.1002/9780470998410.ch4
- Genette, Gérard (1972): *Figures III*. Paris, Éditions du Seuil.
- Genette, Gérard (1983): *Nouveau discours du récit*. Paris, Éditions du Seuil. https://doi.org/10.2307/1772332
- Gunning, Tom (1991): *D. W. Griffith and the origins of American narrative film. The early years at Biograph*. Urbana & Chicago, University of Illinois Press.
- Henderson, Brian (1983): Tense, mood and voice in film. *Film Quarterly*, 36.4. 4-17. https://doi.org/10.2307/3697090
- Herman, David (2002): *Story logic: Problems and possibilities of narrative*. Lincoln, University of Nebraska Press.
- Hjelmslev, Louis T. (1961): *Prolegomena to a theory of language*. Ford. Francis J. Whitfield. New Heaven, CT, Yale University Press.
- Hühn, Peter, Wolf Schmid és Jörg Schönert (szerk.) (2009): *Point of view, perspective and focalization: Modeling mediation in narrative*. Berlin & NewYork, De Gruyter. https://doi.org/10.1515/9783110218916
- Ingarden, Roman (1967): Aesthetic experience and aesthetic object. In *Readings in existential phenomenology*. Szerk. Nathaniel Lawrence és Daniel O'Conner. Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall.
- Ivaldi, Federica (2011): *Effetto rebound. Quando la letteratura imita il cinema*. Ghezzano, Felici Editore.
- Jahn, Manfred (2018): *A guide to narratological film analysis*. 2018.03.13. URL: http://www.uni-koeln.de/~ame02/ pppf.htm

- Jost, François (1987): *L'œil caméra. Entre film et roman*. Lyon, Presses Universitaires de Lyon.
- Jost, François (2004): The look: from film to novel: An essay in comparative narratology. In *A companion to literature and film*. Szerk. Robert Stam és Alessandra Raengo. Oxford, Blackwell, 71-80.
  https://doi.org/10.1002/9780470999127.ch5
- Kress, Gunther (2010): *Multimodality. A social-semiotic approach to contemporary communication*. London & New York, Routledge.
  https://doi.org/10.4324/9780203970034
- Kuhn, Marcus (2009): Film narratology: Who tells? Who shows? Who focalizes? Narrative mediation in self-reflexive fiction films. In *Point of view, perspective and focalization: Modeling mediation in narrative.* Szerk. Peter Hühn, Wolf Schmid és Jörg Schönert, Berlin & NewYork, De Gruyter. 259-278.
- Laffay, Albert (1964): *Logique du cinéma*. Paris, Masson.
- Lothe, Jakob (2000): *Narrative in fiction and film. An introduction*. Oxford, Oxford University Press.
- Matias, Diana (1973): Current problems of film theory: Christian Metz on Jean Mitry's „L'esthétique et psycologie du cinéma, vol. II". *Screen,* 14.1. 40-88.
  https://doi.org/10.1093/screen/14.1-2.40
- Metz, Christian (1974): *Film language. A semiotics of the cinema*. Ford. Michael Taylor. [1968] Chicago, The University of Chicago Press.
- Mitry, Jean (2000): *The aesthetics and psychology of the cinema*. Ford. Christopher King. [1963] Bloomington, Indiana University Press.
- Niederhoff, Burkhard (2009a): Focalization. In *Handbook of narratology*. Szerk. Peter Hühn, Wolf Schmid és Jörg Schönert, Berlin, De Gruyter, 115-123.
- Niederhoff, Burkhard (2009b): Perspective/Point of view. In *Handbook of narratology*. Szerk. Peter Hühn, Wolf Schmid és Jörg Schönert, Berlin, De Gruyter, 384-397.
- Rajewsky, Irina O. (2002): *Intermedialität*. Tübingen, Francke.
- Rajewsky, Irina O. (2005): Intermediality, intertextuality, and remediation: A literary perspective on intermediality. *Intermédialités. Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques* , 6. 43-64.
  https://doi.org/10.7202/1005505ar
- Rajewsky, Irina O. (2010): Border talks: The problematic status of media borders in the current debate about intermediality. In *Media borders, multimodality and intermediality*. Szerk. Lars Elleström. Basingstoke, Palgrave Macmillan, 51–68.
  https://doi.org/10.1057/9780230275201_3
- Rondolino, Gianni és Dario Tomasi (2011): *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*. 2. kiadás. Novara, UTET.
- Ryan, Marie-Laure (1991): *Possible worlds, artificial intelligence and narrative theory*. Bloomington, Indiana University Press.
- Sartre, Jean-Paul (2008): *Qu'est-ce que la littérature?* Előszó Arlette Elkaïm-Sartre. [1948] Paris, Gallimard, .
- Schlickers, Sabine (1997): *Verfilmtes Erzählen. Narratologisch-Komparative Untersuchung Zu „El beso de la mujer araña" (Manuel Puig/Héctor Babenco) Und „Crónica de una muerte anunciada" (Gabriel García Márquez/Franceso Rosi)*. Frankfurt, Vervuert.

- Schlickers, Sabine: (2009) Focalisation, ocularisation and auricularisation in film and literature. In *Point of view, perspective and focalization: Modeling mediation in narrative.* Szerk. Peter Hühn, Wolf Schmid és Jörg Schönert. Berlin & New York: De Gruyter, 243-258.
- Seed, David (2012): *Cinematic fictions: The impact of the cinema on the American novel up to World War II*. [2009] Liverpool, Liverpool University Press.
- Spiegel, Alan (1976): *Fiction and the camera eye. Visual consciousness in film and the modern novel*. Charlottesville, University Press of Virginia.
- Stanzel, F. Karl (1971)*: Narrative situations in the novel: Tom Jones, Moby Dick, The Ambassadors, Ulysses*. Ford. James P. Pusack. [1955] Bloomington, Indiana University Press.
- Stanzel, F. Karl (1984): *A theory of narrative*. Előszó Paul Hernadi. Ford. Charlotte Goedsche. [1979] Cambridge, Cambridge University Press.
- Tomasulo, Frank P. (1986): Narrate and describe? Point of view and narrative voice in *Citizen Kane*'s Thatcher sequence. *Wide Angle 8*, 3-4. 45-52.
- Vanoye, Francis (1989): *Récit écrit, récit filmique*. Paris, Nathan.
- Walton, Kendall L. (1990): *Mimesis as make-believe: On the foundations of the representational arts*. Cambridge, Massachussets, Harvard University Press.
- Weinrich, Harald (1970): Tense and time. *Archivum Linguisticum,* 1. 31-41.
- Weinrich, Harald (1971): *Tempus: Besprochene und erzählte Welt*. 2. kiadás. [1964] Stuttgart & Berlin & Köln & Mainz, Kohlhammer.
- Weinrich, Harald (1978): *Tempus. Le funzioni dei tempi nel testo*. Ford. Maria P. La Valva. Bologna, Il Mulino.
- Wolf, Werner (2011): (Inter)mediality and the study of literature. CLCWeb: *Comparative Literature and Culture*, 13.3. 1-9. https://doi.org/10.7771/1481-4374.1789

Filmográfia

- *A kötél* (Rope. Alfred Hitchcock, 1948)
- *A nap vége* (Smultronstället. Ingmar Bergman, 1957)
- *Asszony a tóban* (The Lady in the Lake. Robert Montgomery, 1947)
- *Délidő* (High Noon. FredZinnemann, 1952)
- *Ecce bombo* (Nanni Moretti, 1978)
- *Egy halálraítélt megszökött* (Un condamné à mort s'est échappé. Robert Bresson, 1956)
- *Jeanne d'Arc szenvedései* (La passion de Jeanne d'Arc. Carl T. Dreyer, 1928)
- *Patyomkin páncélos* ([redacted] „[redacted]". Szergej M. Eisenstein, 1925)
- *Szédülés* (Vertigo. Alfred Hitchcock, 1958)
- *Volt egyszer egy vadnyugat* (Once Upon a Time in the West. Sergio Leone, 1968)

© Apertúra, 2020. tél | www.apertura.hu
webcím: https://www.apertura.hu/2020/tel/bellardi-filmszeru-elbeszeles/

https://doi.org/10.31176/apertura.2019.15.2.3