**Füzi Izabella**

# A narratív film elméletei

## Absztrakt

A tanulmány a narrativitás mibenlétét és a filmhez fűződő viszonyát vizsgálja, főként a médium formai megalkotottsága szempontjából: míg a felvevőgép által véghezvitt formalizáció, a tetszőleges pillanatokat rögzítő filmkockák önmagában nem rendelkeznek narratív jelentéssel, a filmbeli narrativitás letéteményese a másodlagos tagolás által létrehozott tér- és időbeli folyamatosság. A tanulmány második része a Hátsó ablak értelmezésein keresztül vizsgálja a narratív folytonosságnak és a narratív befogadásnak a viszonyát a különböző filmelméleti irányzatokban.

## Szerző

**Füzi Izabella**

Adjunktus, SZTE BTK Irodalomelmélet Tanszéki Csoport
Kutatási területe: dekonstruktív retorika, elbeszéléskutatás, irodalom- és filmelmélet

E-mail: fuziza@yahoo.com

**Füzi Izabella**

# A narratív film elméletei

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

A korai filmek által alkalmazott hosszú beállítások, melyeket többnyire totálban és rögzített kamerával fényképeztek, valamint a tabló-szerű vagy színházias bemutatás kevésbé jelentenek fogódzót a narratív folyamatosság létrehozásában. A történet megértését inkább a visszatérő szereplők és a kronológiai előrehaladás segíti. Az ugyancsak a színház eszközeit kölcsönvevő burleszkek pedig egy olyan világot visznek színre, melyben a komikum jegyei felülírják a narratív olvasatot: a szereplők potenciálisan halhatatlanok, a folyamatos gesztikuláció, a nevetés felszabadító ereje ellenáll a narratív zárlat kényszerűségének.[2] Az 1908 előtti filmeknek a szervező elve és bemutatási módja, mint ahogyan arra Tom Gunning (1993, 2004) több írásában is rámutat, nem a történetmondás, hanem az „attrakció". Míg a narratíva az információk fokozatos elosztása révén egy enigma feloldását tűzi ki célul, melyben a néző leskelődő megfigyelőként (voyeur) vesz részt, az attrakció nyíltan, exhibicionista módon szólítja meg és sokkolja a nézőt. Akár kurrens eseményeket mutatnak be, a mindennapi életből vett vagy éppenséggel megrendezett jeleneteket – a nézők vizuális kíváncsiságára apelláló filmek egy olyan logika szerint szerveződnek, mely a filmtörténet további alakulásában egyre inkább a háttérbe szorult.

A narratív film megjelenését D. W. Griffith nevéhez szokás kapcsolni: az általa létrehozott formanyelvi újítások – mint például a közelik, a kapcsolódó és párhuzamos vágások –következetes használata egy olyan folyamat kezdetét jelöli, mely által létrejöttek, és folyamatosan csiszolódtak a történetmondás konvenciói a filmben. Ennek a folyamatnak a tetőpontját a klasszikus narratív film paradigmája jelenti, mely a hollywoodi stúdiókorszak alatt a „filmszöveg" szigorú, szinte receptként működő szabályozásait hozta létre. E szabályok nagyrészt már a forgatókönyv megírásakor érvényesültek (a cselekmény három vagy négy felvonásra való tagolása, a film kétharmadánál csúcsosodó tetőpont, a fő cselekményszálat kísérő mellékszál stb.). Bordwell (1996) szerint a klasszikus narratív filmet egy olyan kanonikus történet létrehozása működteti, melynek

rögzített ismertetőjegyei a célorientált hős, az okozatiság, a határidő-logika, a tér-idő-cselekmény egységeként meghatározott jelenetekre való tagolás és a lezárás.

A „klasszikus hollywoodi stílus" vagy a „klasszikus narráció" azonban nemcsak az amerikai stúdiórendszer időszakára jellemző (1917-1960), amikoris egy olyan egységes stílus jött létre, mely független volt a műfajoktól, a stúdióktól vagy a filmkészítők személyétől. Az utóbbi 40 év hollywoodi mozija ebben a tekintetben nem sokat változott, még inkább fokozta a klasszikus narráció fő ismertető jegyének, a narratív kontinuitásnak az érzetét.[3] A film nem más, mint a „20. század domináns narratív médiuma" (Murphet 2005: 47), azt is mondhatnánk, hogy a leginkább rögzült mintázatokat, sémákat (a beállítások viszonyát meghatározó szerkesztési eljárásokat, a kamera működésére vonatkozó feltevéseket) a filmben épp a narratív konvenciók motiválják. De vajon a filmszerűség kéz a kézben jár-e a narratív jelleggel? Milyen lehetőségekkel és korlátokkal rendelkezik a filmi médium ezen a téren? Milyen történeteket mond a film, és ezáltal milyen hozzáférést nyújt a narratívákhoz? E tanulmány – korlátozott terjedelménél fogva – nem tűzheti ki célul a filmi narratológia egyes kategóriáinak (mint például a filmbeli narrátor, a nézőpont, a fokalizáció, tér- és időszerkesztés) és ezek történetének megvilágítását,[4] csupán arra vállalkozhat, hogy rámutasson a film és a narrativitás viszonyának a különböző elméleti irányzatokban való eltérő konceptualizálására.

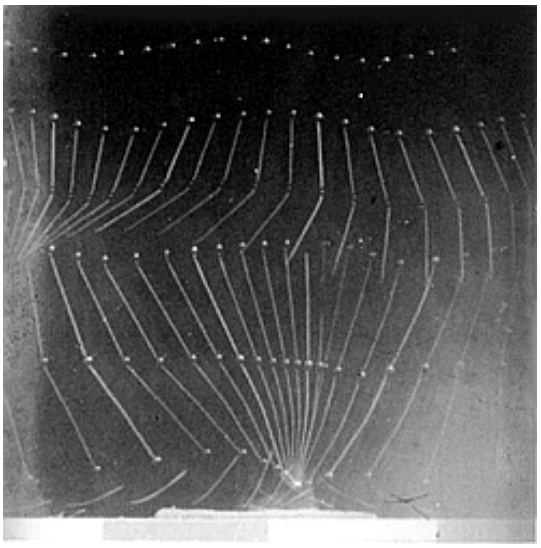
A klasszikus narratológia, melynek kitüntetett vizsgálódási területe az írott és a szóbeli történetek, a legtermékenyebbnek tűnő szempontot a narratívák tanulmányozásában a történet és a cselekmény (fabula és szüzsé) közti különbségben jelölte ki.[5] Mindez annak a felismerésnek a következménye, hogy a történet – annak ellenére, hogy univerzális: történelem és kultúrák feletti kategóriának tekinthető – valamely nyelvi közvetítés, létrehozás eredménye. A film nyelvszerűségének a gondolata épp azokban a formalista elméletekben bukkan fel először, melyek a narratív grammatikák létrehozásában is kezdeményező szerepet játszottak.[6] A film többek között azért tekinthető nyelvnek, mert hasonló módon egy kettős tagolás alapján szerveződik, mint a verbális nyelv. Ahogyan a fonémák közti jelentést létrehozó különbségeket sem tekintjük önmagukban jelentésesnek, éppen úgy a filmkockák közti minimális, a szem számára észlelhetetlen különbségek sem jelentésesek. Az ezekre épülő jelentéses egységek esetében pedig a kifejezés és a tartalom közötti viszony önkényesnek mondható, amennyiben az egyes szegmentumok jelentését a filmnézés során elsajátított konvenciók, s nem pedig azok „belső" értékei jelölik ki.[7] A filmi reprezentáció kettős – technikai és befogadási – oldalát Eichenbaum a következőképpen írja le: „Mint minden művészet, a film is valamilyen specifikusan rá jellemző, mesterségesen megalkotott, feltételes, jellegére nézve *másodlagos* valóság alapjain fejlődik ki, amely a valóság nyersanyaggá való átalakításának terméke. Az absztrakt részecskékre (filmképekre) mesterségesen felosztott mozgás a néző szeme előtt újra összeáll, de sajátos, a film szabályainak megfelelő módon" (1977: 40).

Ha a filmi médiumot a mozgás megjelenítésére törekvő technikai invenciók sorában helyezzük el,

akkor a film nem más, mint egy olyan nagyfokú formalizáltságot mutató rendszer, mely teljes mértékben megfelel a tökéletesen mechanikus nyelv 18-19. századi elképzeléseinek.[8] A másodpercenként általában 24 képet rögzítő felvevőgép működési elve azon alapul, hogy a kamera előtt elhelyezkedő világot teljesen mechanikus elvek alapján világosabb és sötétebb foltok formájában a fényérzékeny celluloidra transzponálja. A mozgásnak a filmkockák állóképei által történő rögzítése pusztán csak egy a lehetséges reprezentációk sorában: Etienne-Jules Marey kronofotográfiái például – melyek által az emberi test mozgásának egyfajta indexikus lenyomatát próbálta képileg megragadni úgy, hogy az egyes mozgásfázisokat egyazon állóképre rögzítette[9] – nem jártak a filmi felvevőgép találmányához hasonló sikerrel.







A mozgás ábrázolása Marey kronográfiáin

A filmi médium sajátszerűsége tehát abban rejlik, hogy a mozgást – ellentétben a narratív képsorokkal (mint a képregény, szentek életéből vett epizódokat bemutató ikonok stb.) – „tetszőleges" (Deleuze 2001: 12), egyenlő távolságra lévő pillanatok alapján jeleníti meg. A filmkocka önmagában nem rendelkezik semmiféle (narratív) jelentéssel; kétszeresen is mesterséges entitás, amennyiben egyrészt az apparátus által létrehozott, másrészt a filmnézés során észlelhetetlen (hacsak nem állítjuk le a filmet, és merevítjük ki a képet, az ilyen filmnézés azonban az értelmezés narratív módozatát küszöböli ki). Eisensteinnek a filmkocka önállótlanságára vonatkozó érvei („A filmkocka egyáltalán nem eleme a montázsnak. A filmkocka a montázs sejtje." 1998: 107) nagyon hasonlítanak Saussure-nek a nyelvi jel értékére vonatkozó megfontolásaihoz. Mindketten azt emelik ki, hogy az elemek közti negatív/dialektikus különbségek hozzák létre az egyes elemek értékét, melyek önmagukban semmiféle módon nem írják elő, vagy tartalmazzák egy nagyobb egészbe (narratívába) való kapcsolódás módozatait, elutasítva a nyelv nomenklatúraként való meghatározását (a filmkocka nem tégla).

A felvevőgép által véghezvitt formalizációra (mely a beállításon belüli filmkockák közötti különbségeken alapul, s mely a szem számára észlelhetetlen a vetítés folyamatában) ugyanakkor egy másfajta folyamatosság épül rá, mely a beállítások és a jelenetek szintjén jelentkezik. A beállítások és a jelenetek egyáltalán nem tetszőleges pillanatok, viszonyukat nem a negatív különbségek által létrejövő puszta szerialitás,[10] hanem a narratív konvenciók jelölik ki.[11] A beállításváltások és a jelenethatárok a filmbeli szegmentálásnak olyan jelentéses pontjai, melyek nem a minimális eltérések alapján szerveződő filmkockák formális rendszere szerint szerveződnek. Újra csak Eichenbaumot idézve: „Ha egyszer megindul a beállítások mozgása, a továbbiakban jelentésbeli kapcsolatoknak kell következniük, a tér- és időbeli folyamatosság elve szerint. Természetesen a folytonosság *illúziójáról* van szó, vagyis arról, hogy a filmvásznon meg kell *építeni* a tér- és időbeli mozgást, hogy a néző észlelni tudjon" (1977: 44). Épp a folytonosság

kérdése és ennek a narratív befogadáshoz fűződő viszonya az, ami megosztja a filmbeli narrativitásra és a néző helyzetére vonatkozó álláspontokat.

A posztstrukturalista megfontolásokon alapuló elméletek szerint a narratív folyamatosság – akárcsak Eichenbaum számára – illúzió, mely meghatározza, sőt előírja a nézői tevékenység aspektusait. A másodlagos artikuláció (beállításváltásokhoz, jelenethatárokhoz, kamerához, stb. kapcsolt jelentés) elfedi az elsődleges artikuláció (formalizáció) önkényességét, és természetesként, valóságosként, átlátszóként tünteti fel a film nyelvét. Ez a kérdésfelvetés kihat a filmbeli narratív kategóriák mindegyikének értelmezésére. Az apparátuselmélet kritikai meglátásai arra vonatkoznak, hogy a filmbeli narratív eljárások miképpen írják át, tüntetik el egyrészt az apparátus működését, másrészt a narráció szelekciós tevékenységét. A (klasszikus) narráció egyik jellemvonása a kamera antropomorfizációja és ezáltal egy totális és ideális látómező létrehozása. A kamera a diegetikus világ szereplői által nem észlelt, ezért láthatatlan megfigyelőként a néző képviselőjévé válik: mindig a megfelelő időben van a megfelelő helyen; a nézőt egy olyan pozícióba helyezi, amelyben a megfigyelés nem jár különösebb „veszélyekkel". A kamera objektívjébe beépített perspektivikus ábrázolás, mely a nézőt a centrálperspektíva törvényei szerint a látvány középpontjába helyezi, ugyancsak felelős a nézői passzivitás kialakításáért (Heath 2004). Az arc közelijét a tájképek nagytotáljával összekapcsoló plánváltások megalapozója, a mindenütt jelenlévő és mindent látó szem e passzivitást a minden korlátaitól megszabadított, transzcendentális szubjektum[12] képzetével kapcsolja össze.

Az egységes tér-idő képzet megteremtése, s egyúttal a keretezés önkényességének az eltörlése csakis a film formális-textuális rendszerét alkotó rések és kihagyások eltüntetése árán lehetséges. Az a konstitutív hiány, mely a vásznon megjelenő kép körülhatárolását, a keretezést létrehozza, a képet kialakító tekintet forrásának a hiánya. Ily módon egyetlen beállítás sem képes saját keretezését megalapozni vagy felfedni,[13] csupán képek sorozatát egymás mellé rendelni. A varratelmélet teoretikusai szerint a kizökkentő érzést, hogy a kamerának a nézői pozíciót meghatározó, autoritatív helye mindvégig láthatatlan marad, a film narrációja azáltal próbálja eltüntetni, hogy a képen megjelenőt valaki által (a diegetikus világ egyik szereplője által) látottként tünteti fel. Ennek a nyugtalanságnak – mely abból fakad, hogy a kép elrejti, vagy képtelen megmutatni a keretezést létrehozó „másik színteret" – egyik feloldását a klasszikus elbeszélésmód a beállítás/ellenbeállítás párosában találta meg. A néző-szereplőt és a nézett tárgyat összekapcsoló beállításpáros egy olyan „varratot" képez, mely által „a vásznon kívüli tér a vászon terévé válik" (Heath 152), a képmezőt meghatározó, de egyszersmind rajta kívüli tér hiányzó, kísérteties jelenléte eltörlődik. Mégpedig úgy, hogy a filmnyelv kodifikálásának szintjén felmerülő hiányt a fikció szintjén tölti be, egészíti ki. A keret önkényességét a szereplői tekintet fikciójával helyettesíti: az elbeszélés diszkontinuitását a történet fiktív világában oldja fel. A kamera ezen antropomorfizációja, mely létrehozza a tér- és időbeli folyamatosságot, a filmnyelv egészére kihatással van: „a filmnek azon potenciálja, hogy a dolgokról teljesen új (mechanikus, analitikus, 'embertelen') nézőpontot hozzon létre, arra a mindenre kiterjedő törekvésre korlátozódik, hogy a médiumot 'humanizálja', az emberi pszichológia és az okozatiság szabályainak rendelje alá úgy,

ahogy ezeket a beszélt, írott és előadott narratív formák évszázadokon át kanonizálták" (Murphet 2005: 50).

A narratív folyamatosság és a transzparencia illúzióját egészen eltérően értékeli a kognitív filmelmélet. Álláspontja szerint mindez nem párosítható a néző passzivitásának feltételezésével: „a film nem szabja meg senkinek a helyzetét. Inkább arra készteti a nézőt, hogy különféle *műveleteket* végezzen el" (Bordwell 1996: 42). A kognitív elmélet a történet és a cselekmény formalista-strukturalista megkülönböztetését arra használja, hogy a nézői tevékenységet modellezze. Mivel a film történetével anyagszerűen soha nem találkozunk, csupán a narráció erre vonatkozó jeleivel, a történetet maga a néző következteti ki, hozza létre egy olyan kognitív folyamat során, melynek alapja az előzetes elvárások és ezek aktualizálása a történetre vonatkozó hipotézisek formájában. A történet tehát egy képzeletbeli konstrukció, melyet a néző a diegetikus világról szóló hipotézisei, a műfaji sémákra való ráhagyatkozása és az okságra, tér-idő szerkezetre vonatkozó műveletei alapján épít fel.

E kognitív folyamatokat Edward Branigan két csoportba sorolja attól függően, hogy a vászon jelei és a történet közötti fordítás mely irányban halad. A vászon és a történet közötti transzformációs folyamat egyik alapja a néző rendelkezésére álló előzetes sémák, mintázatok, kognitív térképek. Ebben az esetben a nézői elvárások képezik az adatok elrendezésének szervező elvét. A sémák alkalmazása, melyek a fentről lefelé történő kognitív folyamatok (top-down perception) megnyilvánulásai, az adatoknak a tér- és időbeli, valamint kauzális mintázatok szerinti keretezését és átkeretezését jelenti.[14] Ezzel szemben az alulról felfelé történő folyamatok (bottom-up perception) csak rövid-távú hatókörrel rendelkeznek, és állandóan az adat-ingerek feldolgozásának sürgető kényszere alatt állnak. Ennél is fontosabb, hogy Branigan a narráció folyamatát úgy határozza meg, mint a tudás egyenlőtlen eloszlását a narratív ágensek: a narrátor, a szereplők és a néző között. A narráció tehát nem más, mint egy információadagoló központ, mely épp az ágensek közti tudás egyenlőtlenségeiből áll elő. Ez az egyenlőtlenség a történet befejezésével egyenlítődik ki, de addig is a filmnézés során a nézőnek minden egyes információt egy olyan vonatkoztatási keretben kell értelmeznie, mely egyszersmind meghatározza az információ megbízhatóságát.[15]

A kognitív elméletek a narratíva meghatározásában a filmnézés folyamatát állítják előtérbe, s ezt a tevékenységet az észlelés és a megismerés általános elméletére alapozzák. Bordwell így határozza meg a fabula és a szüzsé viszonyát: „bármely médium bármely elbeszélő szövegében a kapott információ helyességének fokát és terjedelmét a szüzsé irányítja. A szüzsé a fabula megszerkesztésekor különféle hézagokat teremt, továbbá az információt a késleltetés és a redundancia elvének megfelelően állítja össze. Mindezek a műveletek úgy működnek, hogy kiváltsák és irányítsák a néző narrációs tevékenységét" (70). A néző hozza létre tehát a fabulát a szüzsé jelzései alapján, de ezt a konstrukciós tevékenységet a szüzsé irányítja. E tevékenység, mely nagyrészt a barthes-i hermeneutikai kód[16] műveletein alapszik (a rejtély megoldását folyton elhalasztó késleltetésen, csapdákon, melyek félrevezetik, hamis útra terelik a nézőt, ismétlődéseken, redundanciákon), az előzetes feltételezések alapján történő következtetések

levonásából és hipotézisek alkotásából áll. Amikor mindezt a néző, s nem a szöveg, a narráció oldalán könyveli el, Bordwell nem tesz mást, mint hogy áthelyezi az ágenciát. (Hasonló példa erre, amikor Bordwell amellett érvel, hogy a filmben nem beszélhetünk egy tudatként fellépő, megszemélyesíthető narrátorról – kivéve a szereplő-narrátor esetét –, viszont a narrációs eljárásokat épp egy ilyen antropomorfizált működésként írja le: a narráció elrejt információkat, kihagyásokkal él, többé vagy kevésbé öntudatos és közlékeny.) Bordwell leírásában is a néző kognitív műveletei nem mások, mint a narráció jól meghatározott, formalista szempontok által körvonalazott módozatai. A kognitív alapvetés inkább arra szolgál, hogy befogadói oldalról is magyarázza, megvilágítsa azt, ami a szövegben történik.

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



*A hátsó ablak*

Az elemzések többsége kiemeli azt a hasonlóságot, ami az elsötétített szobában leskelődő, helyhez kötött Jeff és a moziteremben egyfajta kollektív magányba burkolózó filmnéző között van. (Maga a film több ponton is felhívja a figyelmet a leskelődés etikai problémájára.) A *Hátsó ablak* legérdekesebb narrációs stratégiája, hogy mindazok az információk, melyek alapján felépítjük a történetet, (kevés kivételtől eltekintve) Jeff nézőpontjából artikulálódnak: a beállítások a tekintetet követő vágás alapján az ő szemszögét képezik le, a jelek megfejtésében az ő szóbeli megjegyzéseire hagyatkozunk. (Még a szonikus tér is, amely az utcáról felszüremlő vagy a lakók tevékenységéből

származó zajokból, zörejekből és hangokból jön létre, más Hitchcock-filmekhez hasonlóan, a szereplő szelektív-szubjektív hallásának megfelelően épül fel.) A film térszerkezete ahhoz a látógúlához hasonlítható, melyet Alberti (1997) a centrális perspektíva geometrikus leképezésére használt. Alberti szerint a perspektivikus festmény nem más, mint annak a látógúlának az elmetszése, amelynek csúcsa a szemben van, alapja pedig a leképezett tárgy. A *Hátsó ablak* gúlájának csúcsa Jeff szeme vagy szobája, az így létrejött perspektivikus kép síkmetszete pedig a szemközti fal, melyen az egyes lakások ablakai úgy működnek, mint a különböző tévécsatornákat adó televíziókészülékek egy üzlet kirakatában. Egy olyan tér jön így létre, mely három oldalról határolt, s melynek negyedik fala hiányzik (akárcsak a színházban).

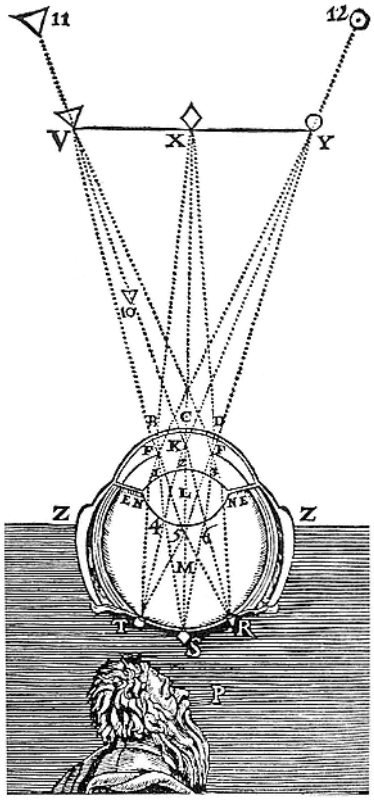
Mi az, amit Jeff lát a vásznat jelentő szemközti falon? Hogyan értékelhetőek azok a bizonyítási eljárások, melyek által Jeff hitelt akar szerezni feltevésének, miszerint a gyilkosság megtörtént? Mi az audiovizuális információ státusza ebben a bizonyítási eljárásban? A film eléggé nyilvánvaló módon felhívja a figyelmet arra, hogy a jelfejtő tevékenységet a szereplők részéről milyen szándékok és motivációk mozgatják: Jeff unalmában azzal fenyegetőzik, hogy valami „drasztikusat" csinál, ha nem térhet vissza rögtön a munkájához, Lisa pedig ezen a módon szeretné magára vonni Jeff figyelmét (erre több utalás is van: Lisa úgy érzi, hogy be kell költöznie egyik szemközti lakásba, hogy magára vonja Jeff tekintetét). Jeff nem látta a gyilkosságot (csak egy sikolyt hallott az éjszakában), és amikor felmerül, hogy az egészet csak kitalálta, makacsul ragaszkodik verziójához. Megszállottan figyeli Thorwaldot, a gyilkossággal gyanúsított férjet, és annak minden tettét és megnyilvánulását a bűnügyi történet összefüggésében értelmezi. Az általa észlelt jeleket bizonyítékoknak tekintve, mintegy a jel és a jel tárgya közti különbség felszámolásán ügyködik.



*A szemközti oldal mint vászon*

A *Hátsó ablak* egyik értelmezője (Bozovic 1992) Descartes példájával hozza párhuzamba ezt a szituációt. Descartes a következő kísérlettel gondolta igazolni a látott kép és a tárgy közötti megfelelést: ha egy teljesen elsötétített kamra falára egy kis lyukat vágunk, ami elé egy (állati vagy emberi) szemet helyezünk, akkor meggyőződhetünk róla, hogy a szem hátulján a külső világnak ugyanazt a képét látjuk, amit szabad szemmel is. Ez a bizonyítéka Descartes szerint annak, hogy a retinális kép megfelelően képezi le a valóságot. Descartes csak arról feledkezik meg – mondja

Bozovic –, hogy a külső világot sehogyan sem áll módunkban összehasonlítani a szemünk által létrehozott képpel, hiszen „állandóan egy olyan szobában vagyunk, mint Descartes kísérleti alanya – saját szemünk épp olyan, mint az elsötétített szoba” (1992: 163). Bezárva a saját retinánk mögé, csupán képekkel, másolatokkal, utánzatokkal van dolgunk, és nem magukkal a világ dolgaival.




*Descartes: A retinális kép létrejötte*
*(Descartes: La Dioptrique, 1637)*

Ezt a camera obscurát jeleníti meg a filmben Jeff elsötétített szobája, s bár a kételkedés oka Jeff sztorijával szemben, hogy nem látta a gyilkosságot, a látás által szerzett információkat is megfertőzi az a jelfejtő tevékenység, ami a beszédben érvényesül. Lisa felszólítja Jeffet: „Mondd el, mit láttál, és hogy mit gondolsz róla”. Ez a nyelvi fordítás nemcsak arra hívja fel a figyelmet, hogy soha nem jutunk ki a nevek birodalmából (Jeff látta Thorwaldot az éjszaka közepén többször is elmenni otthonról, de mindez mit jelent? Hogy bőrönddel távozott és becsukta maga mögött az ajtót, de mindez mit jelent? és így tovább)[17], hanem a látást is megfertőzi: a látás már nem különböztethető meg a hallucinatorikus manipulációtól, melynek középpontjában maga a megfigyelő áll.



*Jeff szobája mint camera obscura*

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

Bordwell (1996) kognitív olvasata szerint a *Hátsó ablak* cselekménye két szálon fut: míg a bűnügyi szálat Jeff nézőpontján keresztül követjük nyomon nagyrészt az ő optikai szemszögéből és szóbeli megjegyzései által, a szerelmi szál történéseiben nincs egy ennyire kitüntetett nézőpont, itt a nézőnek kell kikövetkeztetnie a viszonyokat. A bűnügyi szál látszólag felfüggeszti a szerelmi történetet (Jeff és Lisa számára már nem saját kapcsolatuk a téma), valójában a szerelmi történet megoldását a gyilkosság megfejtése hozza el. Bordwell példaszerűnek tekinti azt a módot, ahogyan a film színre viszi a nézői aktivitást: „Ez a film mintaszerűen kezeli a nézőt, és az is rendkívüli benne, ahogyan a nézőre háruló feladatokat világossá teszi" (53). Ez főként abban nyilvánul meg, hogy a Jeff és a néző által látott vizuális jeleket Jeff folyton lefordítja, értelmezi, a látottakat a szavak hálójába vonja (Eichenbaum szerint a filmnézés során a néző egyfajta belső beszéd segítségével értelmezi a látottakat); világosan jelzi a megfogalmazódó kérdéseket és a lehetséges válaszokat, ugyanakkor aktivizálja is a nézőt azáltal, hogy olyan információkat is szolgáltat, melyeknek a szereplők nincsenek tudatában, s melyek értékére vonatkozó feltevéseket a nézőnek kell létrehoznia. A filmnézés így nem más, mint „szenzoros kapacitásunk" munkába állítása; a narratív kategóriák pedig a mentális folyamatok kivetülései.

Carl Platinga (1994) szerint tévedés lenne a filmnézést az olyan regresszív pszichológiai folyamatokra egyszerűsíteni, mint az azonosulás, az egységesség vágya; a felfedezés és a megértés „élvezete", az újdonság iránti kíváncsiság, a meglepetés a kognitív igényeinket elégíti ki, és ezeken

keresztül motivál. A *Hátsó ablak* azért példaszerű, mert elősorolja a nézői következtetések különböző típusait, és a tudás iránti vágyunkra apellál, amikor különböző megoldási lehetőségekkel, meglepetésekkel szolgál.

Míg a kritikai értelmezés szerint a film megkérdőjelezi a látás mindenhatóságát, addig a kognitív olvasat szerint „a látás és a tudás valószínűsítő természetét hangsúlyozza" (Bordwell 1996: 54). Mindkét megközelítés saját előfeltevéseit olvassa ki a filmből, színre viszi és megismétli Jeff aktusát; így más és más történetet mondanak el. Ilyen szempontból mindkét értelmezés narrativizáció, mely nem egy semleges, érdekmentes tevékenység, hanem az értelmezés alakzata. A posztstrukturalista-kritikai elméletek nem hoztak létre összefüggő filmes narratológiát, inkább a narrativitás kritikáját nyújtották; az ellenük felhozott megfontolandó vád, hogy értelmezéseik gyakran néhány – nem túlságosan kidolgozott – metafora (varrat, tekintet, voyeurizmus) bűvkörében maradnak, és nagyrészt tematikus olvasatokat eredményeznek. Bár a kognitív narratológusoknál is fellelhető a posztstrukturalista gondolat néhány alapeleme (a nézőt a szüzsé irányítja a történet megszerkesztésében, a tudás eloszlása jelöli ki a néző mint narratív ágens helyét), a kognitív elméletek visszatérnek a formalista-strukturalista eszköztárhoz, csakhogy ezeket nem a szövegben, hanem a néző mentális folyamataiban azonosítják.

[1] Bonitzer szerint már a puszta rögzítés ténye is felveti bennünk a kérdéseket: miért épp ez a jelenet? ilyen vágások? ez a kivágat? vagy ez a tekintet? A képek narrativizációja, vagyis a narratív összefüggések mentén történő rendezése tehát nem a „tartalom" vagy az intenció síkján ragadható meg. (Bonitzer 1992)

[2] A komikum és a narrativitás viszonyát Buster Keaton burleszkjeiben Lisa Trahair vizsgálta. (Trahair 2002)

[3] „Távol attól, hogy a fragmentáltság és az inkoherencia jegyében elutasítsa a hagyományos kontinuitást, az új stílus nem más, mint a bevett technikáknak az elmélyítése és felerősítése." (Bordwell 2002) Bordwell négy olyan stratégiát emel ki, melyek az új hollywoodi filmekben még jobban kihangsúlyozzák és megerősítik a narratív folyamatosságot: gyorsabb vágástechnika, összetett kameramozgások, az arcjátékra összpontosított közelik és nagylátószögű felvételek gyakori használata.

[4] A filmi és irodalmi narratológiai fogalmak komparatív vizsgálatát lásd: Füzi – Török 2006.

[5] A történet-cselekmény dualitásának összefoglalását, mely különösen a narratív tér és idő egyes kategóriáinak elkülönítésében mutatkozott hatékonynak, lásd Chatmannél (1978).

[6] Proppnak *A mese morfológiája* című munkája a filmelméletben leginkább a műfaji filmek mélystruktúrájának vizsgálatára volt a legnagyobb hatással.

[7] Ez a belátás Bódy Gábor filmelméleti munkáinak egyik visszatérő gondolata: a „kettős nyom", a „kettős vetítés" fogalmai azt a „dialektikát" fogalmazzák meg, mely által a túldeterminált és végtelen dokumentum-jel a tagolás aktusa által láthatóvá válik („a tagolás konvenciói és lehetőségei

végső meghatározottságukban egy nyelvet kell alkossanak” Bódy 2006: 105.).

[8] Lásd például Kleist marionettjeit, melyeknek „tánca” azért tökéletes, mert „maradéktalanul alárendelhető a mechanikának” (1981: 95). A gép és az ember tanulmányozásának filmes vonatkozásairól lásd Peter Weibel: Az intelligens kép. Ford. Radványi András és Tóth Attila. ( http://www.c3.hu/scca/butterfly/Weibel/synopsishu.html. 2008-04-02)

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

[10] A szerialitás kérdéséről lásd bővebben: Füzi – Török 2006.

[11] Ezeknek egyik szemiotikai tipológiáját találjuk Metz (1966) szintagmatípusaiban.

[12] „S ha a mozgásban lévő tekintetet többé nem béklyózza test, az anyag és az idő törvényei, ha kimozdíthatóságának nincsenek többé kijelölhető határai (s e feltételeket kielégítik a felvétel és a film adottságai), a világ nemcsak e tekintet által jön létre, de érette is. „A film egyszerre tesz részesévé a cselekménynek s terének, ugyanakkor ki is rekeszt belőle. A mindenütt jelenvalóság adományát birtokolom; mindenütt ott vagyok, ugyanakkor sehol sem.” Jean Mitry: *Esthétique et psychologie du cinéma*. I. kötet, P. U. F. Paris, 1956. 179. Magyarul: *A film esztétikája és pszichológiája.* Budapest, magyar Filmtudományi Intézet, 1968. Úgy tűnik, a kamera mozgékonysága épp a legkedvezőbb körülményeket valósítja meg egy »transzcendentális szubjektum« testet öltéséhez.” (Baudry 2006)

[13] Ellenpéldaként a szubjektív nézőpontú beállításokat és a tekintet forrását megjelölő beállításokat lehetne említeni. Az a kép azonban, mely látszólag megmutatja az előző vagy rákövetkező beállítás keretezési nézőpontját, keretezetlenül marad, függőben hagyva a kérdést, hogy ő maga mely nézőpont projekciója. Még abban az esetben is, ha minden egyes beállítást az őt megelőző keretezéseként fogjuk fel, a végső megalapozás felfüggesztődik, egy végtelen regresszió számára nyitva meg az utat. A narratív rend és a film textualitása közti viszonyról, valamint arról, hogy a varratként értelmezett beállítás/ellenbeállítás rendszere hogyan írható vissza a film textuális-retorikai modelljébe lásd írásomat: Narratív kódoltság és a film mediális sajátosságai.

[14] A „narratív séma” a tudás olyan szerveződése, mellyel a befogadó előzetesen rendelkezik, és amely döntő szerepet játszik a narratív mintázatok felismerésében, elrendezésében és emlékezetben tartásában. A narratív séma a következő összetevőkből áll: 1. a helyszín és a szereplők bevezetése (kivonat vagy prológus); 2. a tényállás magyarázata (orientáció, expozíció); 3. kezdeti esemény; 4. a főszereplő érzelmi megnyilatkozása vagy céljának megállapítása; 5. bonyodalmak; 6. megoldás; 7. reakciók a megoldásra (epilógus) (13-20.).

[15] Lásd erről bővebben Branigan 1984, 1992; Füzi 2006.

[16] Barthes 1997.

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

## Irodalomjegyzék


- Alberti, Leon Battista (1997): *A festészetről. (Della pittura, 1436.)* Ford. Hajnóczy Gábor. Balassi Kiadó, Budapest
- Barthes, Roland (1997): *S/Z.* Ford. Mahler Zoltán. Budapest, Osiris - Gondolat
- Baudry, Jean-Louis (1970/2006): A filmi apparátus ideológiai hatásai. Ford. Huszár Linda. *Apertúra. Filmelméleti és filmtörténeti szakfolyóirat,* 2006. ősz www.apertura.hu/2006/osz/baudry
- Bódy Gábor (2006): Hol a „valóság"? In *Egybegyűjtött filmművészeti írások*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 105-118.
- Bonitzer, Pascal (1992): Hitchcockian Suspense. In *Everything You Always Wanted to Know about Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock).* Szerk. Slavoj Zizek. London - New York, Verso, 15-28.
- Bordwell, David (1996): *Elbeszélés a játékfilmben*. Ford. Pócsik Andrea. Budapest, Magyar Filmintézet
- Bordwell, David (2002): Intensified Continuity. Visual Style in Contemporary American Film . *Film Quarterly, 55*. kötet, 3. szám (2002. tavasz), 16-28.
- Bozovic, Miran (1992): The Man Behind His Own Retina. In *Everything You Always Wanted to Know about Lacan (But Were Afraid to Ask Hitchcock).* Szerk. Slavoj Zizek. London - New York, Verso, 161-177.
- Branigan, Edward (1984): *Point of View in Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Cinema.* Berlin - New York - Amsterdam, Mouton. Egyik fejezete magyarul: Metaelmélet Ford. Szászi Fatime. *Metropolis*, 1998/2. 10-27. http://emc.elte.hu/~metropolis/9802/bra1.html
- Branigan, Edward (1992): *Narrative Comprehension and Film*. London és New York, Routledge. Egyik fejezete magyarul: Narráció. Ford. Füzi Izabella. In *Vizuális és irodalmi narráció*
- Chatman, Seymour (1978): *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca, Cornell University Press
- Dagognet, François (1992): *Etienne-Jules Marey: A Passion for the Trace.* Ford. Robert Galeta és Jeanine Herman. New York, Zone Books
- Dayan, Daniel (1974/2005): A klasszikus film mesterkódja. Ford. Fürstner Klára és Füzi Izabella. *Apertúra. Filmelméleti és filmtörténeti szakfolyóirat,* 2005. ősz. http://apertura.hu/2005/osz/dayan/
- Deleuze, Gilles (1983/2001): *A mozgás-kép*. Ford. Kovács András Bálint. Budapest, Osiris
- Doane, Mary Ann (1999): Temporality, Storage, Legibility: Freud, Marey, and the Cinema. In *Endless Night. Cinema and Psychoanalysis, Parallel Histories*

. Szerk. Janet Bergstrom. Berkeley, Los Angeles, Oxford, University of California Press
- Eichenbaum, Borisz (1927/1977): A filmstilisztika problémái. In *A film és a többi művészet*. Vál. Kenedi János. Budapest, Gondolat
- Eisenstein, Sz. M. (1929/1998): A filmkocka mögött. Ford. Berkes Ildikó. In uő: *Válogatott tanulmányok*. Budapest, Áron Kiadó, 99-114.
- Füzi Izabella - Török Ervin (2006): Bevezetés az epikai szövegek és a narratív film elemzésébe. In *Vizuális és irodalmi narráció*. Szerk. Füzi Izabella. [Digitális tananyag]. szabadbolcseszet.elte.hu
- Füzi Izabella (2006): Narráció és megismerés. Edward Branigan narratíva-modellje. *Apertúra. Filmelméleti és filmtörténeti szakfolyóirat,* 2006. tél. http://apertura.hu/2006/tel/fuzi/
- Füzi Izabella (2007): Narratív kódoltság és a film mediális sajátosságai. In *Narráció és retorika*. Szerk. Hajdu Péter. Budapest, Gondolat
- Gunning, Tom (1993): „Now you see it, now you don't". The Temporality of the Cinema of Attractions. *Velvet Light Trap*, 32.3 (1993) 3-12.
- Gunning, Tom: Az attrakció mozija. A korai film nézője és az avantgárd és Nonkontinuitás, kontinuitás, diszkontinuitás: a korai filmek műfajainak elmélete. In Vajdovich Györgyi (szerk.): *A kortárs filmelmélet útjai.* A szövegeket válogatta és a bevezetőket írta Kovács András Bálint. Budapest, Palatinus Kiadó, 2004. 292-319.
- Heath, Stephen (2004/1986): Narrative Space. In *Narrative, Apparatus, Ideology.* Szerk. Philip Rosen. New York, Columbia University Press, 379-420. [Magyarul: Narratív tér. Ford. Ford. Simon Vanda és Borsody Gyöngyi. In *A kortárs filmelmélet útjai*, 119-181.]
- Kleist, Heinrich von: A marionettszínházról. Ford. Petra-Szabó Gizella. In Kultusz és áldozat. Budapest, Európa Könyvkiadó, 1981.
- Metz, Christian (1966): Az elbeszélő film mondattana. In *Strukturalizmus I.* Szerk. Hankiss Elemér. Budapest, Európa Könyvkiadó, é. n.
- Murphet, Julian (2005): Stories and Plots. In *Narrative and Media*. Szerk. Helen Fulton. New York, Cambridge University Press, 47-59.
- Plantinga, Carl (1994): Movie Pleasures and the Spectator"s Experience: Toward a Cognitive Approach. *Film and Philosophy*, vol. II. http://www.hanover.edu/philos/film/vol_02/planting.htm
- Propp, Vladimir Akovlevic (1928/1999): *A mese morfológiája*. Ford. Soproni András. Budapest, Osiris
- Trahair, Lisa (2002): Short-Circuiting the Dialectic: Narrative and Slapstick in the Cinema of Buster Keaton. *Narrative*, 10.3. (2002) 307-325.

## Filmográfia

*Hátsó ablak* (Rear Window. Alfred Hitchcock, 1954)

© Apertúra, 2008. tavasz | www.apertura.hu
webcím: https://www.apertura.hu/2008/tavasz/fuzi-a-narrativ-film-elmeletei/

