

Celestino Deleyto

Fokalizáció a filmi elbeszélésben

Szerző

Celestino Deleyto professzor a Zaragozai Egyetem (Spanyolország) docenseként filmtudományt és irodalmat tanít. Igen termékeny szerző, számos könyvet írt, cikkei jelentek meg nemzetközi folyóiratokban a filmi elbeszélésről, az ideológiáról és a műfajokról. Az amerikai filmekre és filmelméletre specializálódott, de az angol és a spanyol filmekről is publikált írásokat.

Fokalizáció a filmi elbeszélésben

I.

Egy nemrégiben megjelent tanulmányában C. D. Tolton a próza és a filmi elbeszélés (1) narratológiai fogalmait vizsgálva Louis Malle *Felvonó a vérpadra* (1958) című filmjének egy jelenetét elemzi, és ezt mondja: „(...) a nézőben fel sem merül, hogy megkérdőjelezze ezt az erkélyre való kilépést, amely indokolatlan a *narrációs nézőpont* által” (1984, 277. o., Saját kiemelésem C. D.). A „narrációs nézőpont” kifejezés a narráció és a nézőpont fogalmak összetévesztését jelenti, melyet a modern narratológia az elbeszélő szövegek esetében a *fokalizáció* fogalmának bevezetésével próbált feloldani. A kifejezést először Gérard Genette használja a *Figures III*-ban (1972), ám azóta is állandó vita tárgyát képezi. (2) A *Nouveau discours du récit*-ben, melyben felülvizsgálja elméletét, Genette a következőképpen határozza meg a fogalmat: „une restriction de »champ« c’est-à-dire en fait une sélection de l’information narrative par rapport à ce que la tradition nommait l’*omniscience*” [a »mező« behatárolása, vagyis valójában a narratív információ szelektálása ahhoz képest, amit a hagyomány *mindentudás*nak nevez] (1982, 49. o.). A mező behatárolását, a narratív információ szelekcióját nem szabad összetéveszteni a narráció tevékenységével. A regény narrátora az az ágens – attól függetlenül, hogy szereplője-e a regénynek, vagy sem –, aki kimondja a szavakat, de nem szükségszerűen esik egybe azzal, aki szelektálja az információkat, amelyek eljutnak az olvasóhoz. Azaz, a regényben a *fokalizáció* megelőzi a narrációt, következésképp egy bizonyos fokig független tőle. Ugyanazt az információt el lehet beszélni például egy homodiegetikus, illetve egy heterodiegetikus narrátor segítségével is (hagyományos megnevezésekkel első- vagy harmadik személyű elbeszélő (3)). A különbségtétel, mely az utóbbi években a narratív elméletben elfogadottá vált, aközött van, *akik látnak* (pontosabban, akik észlelnek) és *akik beszélnek*. E két mozzanatot a *genette-i módusz* (ő beleérti a temporális aspektusokat is) és a *hang* kategóriájának megfelelően lehetne vizsgálni.

Genette *fokalizáció* fogalmát Mieke Bal (1977) (4) veszi át, fejleszti tovább és alakítja át. Anélkül, hogy elutasítaná Genette felfogását a *fokalizáció* fontosságát hangsúlyozza a szövegelemzésben, (5) Bal azonban a fogalom „észlelési” oldalát emeli ki: „A *fokalizáció* [...] a látásmód és a »látott«, észlelt közti viszony” (1985, 100. o.). E meghatározás maga után vonja egy *fokalizáló* – a látás eredete, illetve a látás létrehozója – és egy *fokalizált* – a látás tárgya – jelenlétét minden narratív szövegben. A *fokalizált*, a látás tárgya az, ami aztán „szavakba van öntve”, és elbeszélve a szövegben egy olyan ágens által, aki nem szükségszerűen egyezik meg a *fokalizálóval*. Ebben az értelemben a szöveg egésze *fokalizált* valamilyen módon, míg a *fabulának* (Genette és más narratológusok

terminológiájában *történetnek*) lehetnek olyan „nem-fokalizált” elemei, amelyek éppen ezért teljesen kimaradnak a szövegből. Csak a fizikailag vagy pszichológiailag észlelt információ jelenhet meg a szövegben. Nyilvánvaló tehát, hogy Mieke Bal számára az információ szelekciója nem más, mint maga az észlelés.

A Mieke Balnak adott válasz legerőteljesebb részében Genette elutasítja a fokalizáló és a fokalizált meglétét a narratív szövegekben:

Pour moi, il n'y a pas de personnage focalisant ou focalisé: *focalisé* ne peut s'appliquer qu'au récit lui-même, et *focalisateur*, s'il s'appliquait à quelqu'un, ce ne pourrait être qu'à celui qui *focalise le récit*, c'est-à-dire le narrateur – ou, si l'on veut sortir des conventions de la fiction l'auteur lui-même, qui délègue (ou non) au narrateur son pouvoir de focaliser, ou non. [Számomra nem létezik fokalizált vagy fokalizáló szereplő: a *fokalizált* csak magára az elbeszélésre alkalmazható, és ha alkalmaznánk valakire a *fokalizáló* kifejezést, az nem lehetne más, mint az, aki *fokalizálja az elbeszélést*, vagyis a narrátort – vagy, ha ki akarunk lépni a fikció konvenciói közül, maga a *szerző*, aki átadja (vagy nem adja át) a narrátornak a fokalizáló képességét.] (1982, 48-9. o.)

Ez egy olyan talányos részlet, mely a fokalizációt a szövegen kívülre látszik helyezni, igen közel ahhoz a pozícióhoz, amelyet Wayne Booth *beleértett szerzőnek* nevez, mely fogalmat Genette történetesen ugyancsak elutasít mint olyan irreleváns kategóriát, amelyet mindig be tudunk helyettesíteni a *valódi szerző* fogalmával. Véleményem szerint, az így körvonalazódó álláspont három szempontból is veszélyesnek tűnik:

1. Nyilvánvaló, hogy az elbeszélésben az információ szelekciója bizonyos értelemben mindig a szövegen „kívül” történik, a szerző hajtja végre, de éppen azért, mert a szerző a szövegen kívül van, az ő működése nem szükségszerűen releváns egy olyan vizsgálat számára, amely a szöveggel foglalkozik. Ha a fokalizáció erre az auktoriális szelekcióra vonatkozik, akkor a fogalom maga is irreleváns, hiszen az olyan hagyományos terminusok, mint a „szerzői perspektíva” vagy „elbeszélői nézőpont” megfelelőbbeknek tűnnek. (6)
2. A kiinduló kérdés, a *ki lát?*, szemben azzal, hogy *ki beszél?*, következtetlenné válik, mivel a logikus választ, miszerint a „fokalizáló” lát, Genette elutasítja, és implicit módon értésünkre adja, hogy ő mindkét kérdésre ugyanazt válaszolná.
3. Ha elfogadjuk Genette álláspontját, akkor az olyan aspektusok, mint az időkezelés, a szereplők és a tér megalkotása ugyancsak a fokalizáció tevékenységének eredményei lennének, anélkül, hogy ennek a tevékenységnek lenne egy szövegen belüli alanya.

Számomra úgy tűnik, hogy a tér, az idő és a szereplők vizsgálatának elkülönítése a fokalizáció – vagy, ha jobban tetszik, a perspektíva vagy a nézőpont (7) – elemzésétől az elbeszélő szöveg teljesebb megértését nyújtja abból a szempontból, hogyan lesz a fabulából történet, mint a hagyományos vizsgálat, amely a mindentudó szerzőt tekinti végső soron felelősnek mindenért, ami a szövegben történik. (8)

Éppen ezért a továbbiakban inkább Bal fokalizáció fogalmát fogom használni, nem pedig a Genette-ét. Genette megjegyzéseinek elutasításával csupán azt a lehetőséget emelem ki, hogy a fabula ágense fokalizálhatja azt az információt, amelyet mi befogadunk, éppen úgy, ahogy ezt egy külső ágens is megteheti (bárhogy nevezhetjük, kivéve „valódi szerzőnek”), éppen úgy, ahogy (bár ez ritkább) egy történetbeli szereplő is létrehozhat teret, időt és más szereplőket. Az is igaz, hogy elméletileg a szereplő-fokalizáló is a maga során mindig egy külső fokalizáló által fokalizált (pl. egy olyan ágens által, aki nem része a fabulának). E külső fokalizálónak a vizsgálata azonban nem mindig annyira releváns, mint a belső fokalizálóé, különösen, ha szereplő általi fokalizáció fordul elő a szövegben. Mindenesetre a fokalizáció két vagy akár több szintjének létezése és a köztük fennálló különféle viszonyoknak a vizsgálata központi jelentőségű a szöveg történet szintjének elemzésekor, ahogy ezt Mieke Bal is hangsúlyozza (1985, 116. o.). (9)

II.

A narratológia nem csupán a regények, hanem általában az elbeszélő szövegek vizsgálatával foglalkozik. Történetet bemutatni sokféleképpen lehet, az elbeszélő költeményen át egészen a képregényig. Ezek némelyikének nem kizárólagosan az írott vagy kimondott szó a kifejezési formája. Sőt, néhány esetben a kimondott vagy írott nyelvet egyáltalán nem használják, mint például az olyan festményekben, amelyek egy narratívát jelenítenek meg, vagy egyes némafilmekben. Manapság a legtöbb történetet a mozi, a tévé és a videó „meséli el”, nem pedig a regények. Ahhoz, hogy egy narratív elmélet meggyőző és teljes legyen, működnie kell akkor is, ha a regény nyelvétől eltérő nyelvekre alkalmazzuk. A mi kultúránk szempontjából az a legfontosabb, hogy akkor is működjön, ha a filmi elbeszélésekre alkalmazzuk. Nem hagyható figyelmen kívül az sem, hogy a módszer következetes alkalmazása a filmszövegekre hatékony vizsgálati módszernek bizonyult. (10) Mieke Bal (1985, 5. o.) az elbeszélő szöveg elemzését egy hármas szintű megkülönböztetés alapján gondolja el. A három szint közül kettő, a *fabula* [fabula] – „a cselekvők által előidézett vagy megtapasztalt események logikus és kronologikus láncolata” – és a *történet* [story] – „bizonyos módon bemutatott fabula” – egyaránt megtalálható a különböző médiumok által kifejezett elbeszélő szövegekben. Csak az utolsó szint, a *szöveg* esetében változik az elemzés, a szöveget felépítő nyelvi jelek függvényében. Ebből következően a fokalizáció elemzése, mely a történet szintjéhez tartozik, Bal elmélete szerint alkalmazható lenne a filmszövegre is, beleértve az idő-, tér- és szereplőkezelést. A fabula és a történet is elvont instanciák, a kritikus elemző konstrukciói, melyek nem jelennek meg explicit módon az elbeszélő szövegben. Csak a szöveget alkotó nyelvi vagy vizuális jelek láthatóak. Éppen ezért a fokalizáció éppúgy, mint a szereplők és a

tér, a szövegben elbeszélve jelenik meg.



Főleg a történet és a szöveg közötti különbségtétel (amely Genette-nél vagy Chatmannél nincs meg) miatt válik problematikussá Mieke Bal elmélete, ha a filmi elbeszélésre alkalmazzuk. Vajon a Bal által definiált fokalizáció nem textuális a filmben? Vajon a fokalizáló nem olyan elbeszélő ágens, mint a narrátor? Általánosabban fogalmazva: ki a filmszöveg narrátora? Az olyan filmekben, mint *A Manderley-ház asszonya* (1940), *Párbaj a napon* (1946), *Gyilkos vagyok* (1944) a narrátor hangkommentár formájában van jelen; lehet szereplő-narrátor (*Manderley-ház asszonya*, *Gyilkos vagyok*) vagy külső narrátor (*Párbaj a napon*). A némafilmeknél gyakrabban, a hangosfilmeknél ritkábban, mint például az *Elfújta a szél*ben (1939) vagy az *Arzén és Levendulában* (1944) a képsorokat összekötő feliratok töltik be a narrátor szerepét. Ezekben a példákban azonban a narrátor tevékenysége nem jelenik meg a szöveg egészében, pusztán csak megszakításokkal, néha pedig egyáltalán nem. A fent tárgyalt narratív elméletek mindegyikében a narráció létezése feltételezi a narrátor létezését, aki végrehajtja a narráció tevékenységét. Ha nincs narrátor, akkor nincs elbeszélés sem. Ez vajon azt jelenti, hogy a filmek csak abban az esetben narratívak, ha a narráció aktusa világosan megragadható a narrátor hangja vagy az írott szöveg formájában? Mi a helyzet azokkal a némafilmekkel, amelyekben nincsenek feliratok, és az olyan hangos filmekkel, amelyekben nincsen narrátori hang, sem írott szöveg? Ezek egyáltalán nem narratív filmek?

Ezekre a kérdésekre az a válasz, hogy a filmi elbeszélés esetében nincs szükség explicit narrátorra ahhoz, hogy az elbeszélés létrejöjjön úgy, ahogy ezt az ágenst a regény elméletei meghatározzák. Ahogy Branigan (1980, 40. o.) mondja: „A filmben a narrátor nem szükségszerűen egy biológiai személy, még csak nem is egy olyan azonosítható ágens, mint a regényben, hanem szimbolikus aktivitás: *a narráció aktivitása*.” Ez a szimbolikus aktivitás, amelyet néha *narratív instanciának* ('instance narratrice') is neveznek, nem oldja meg azt a problémát, hogy hogyan működik egy filmnarratíva, mivel a narráció aktusát a szövegen kívülre helyezi, egy olyan pozícióba, amely úgy tűnik, megint csak veszélyesen közel áll a beleértett szerzőéhez. Úgy tűnik, hogy ez nem más, mint az elvont vagy a nyilvánvalóvá tett, a narrátor felett álló és tevékenységét ellenőrző instancia létének a tagadása a két alak(zat) azonosítása által. E benyomást általánosítva, Branigan munkája vége fele újradefiniálja a narráció fogalmát: „Tágabb kereteken belüli keretek sorozata, melyek végül egy olyan keretre utalnak, melynek keretezése a szöveg határain belül nem keretezhető (tovább) – egy elkerülhetetlen és rejtett mindentudás, melyet »kitörölnék« [effaced]

nevezhetünk” (1984, 71. o.). Ez meglehetősen távol áll Mieke Bal narrátor és narráció fogalmától, és úgy tűnik, hogy a narrátort (vagy azt a szimbolikus aktivitást, amellyel Branigan helyettesíti) összekapcsolja a valós szerző személyével, melyre Wayne Booth „beleértett szerző” kifejezésével utaltunk. Figyeljük meg, hogy a „beleértett” és a „kitörölt” melléknevek hasonló jelentésben szerepelnek. Ez a „narrátor” nem szolgáltat vizuális vagy másféle jeleket, legalábbis nem abban az értelemben, ahogy azt a szavak narrátora teszi, és amikor egy ilyen ágens megjelenik a filmben, még csak nem is azonosíthatjuk közvetlenül a hangkommentár által képviselt vagy a vásznon megjelenő narrátorral.

Van egy másik fogalom, melyet Branigan használ, és amely úgy tűnik, hogy közelebb áll az narrátor szerepéhez a Branigan elméletében hozzátapadt elvont, szimbolikus felhangok ellenére is. Ez a *kamera* fogalma, amelyet „a néző konstrukciójaként”, a „térrel való hipotéziseként” (1984, 54. o.) határoz meg. A kamerát gyakran használták úgy, mint a narrátor filmbeli megfelelőjét, különösen az olyan klasszikus elméletírók, mint V. S. Pudovkin, Karel Reisz és Gavin Millar. (11) A kamera annak a láthatatlan megfigyelőnek a pozícióját határozza meg, amely a narrátorral azonosítható, és ami úgy tűnik, sokkal inkább azonosítható a filmbeli elbeszélés eredetével. A kamera fogalmát akár ki is terjeszthetnénk azáltal, hogy a szerkesztési eljárásokat is a számlájára írjuk. Ez a láthatatlan, de azonosítható narrátor nemcsak a képkivágatban megjelenő tér változatos bemutatására lenne képes, hanem az egyik beállításról a másikra tudna váltani, amikor az elbeszélés menete ezt szükségessé teszi. Mindazonáltal, van legalább egy olyan textuális kód, amelyet a kamera egyik definíciója sem tud lefedni. A szerkesztési eljárásokon és a kamera pozícióján kívül a filmszöveg összetevőinek van egy olyan csoportja, amelyet a *mise-en-scene* kifejezéssel jelölünk, és ez nem más, mint az események *színrevitele* a kamera előtt. Azt mondani, hogy ezek az elemek nem textuálisak, hanem csak a fabula szintjén léteznek, azt a kijelentést vonja maga után, hogy drámai szöveg nem létezik. Ami a *mise-en-scene*-t illeti, a filmi elbeszélés a színdarabhoz hasonlóan működik. A dráma elméletírói szerint a színdarabban nem narráció van, hanem *reprezentáció*. (12) A történet megléte maga után vonja a fabulát, de a történet nem elbeszélve, hanem reprezentálva van a színészek és a dramatikus tér segítségével, a nézőkhöz való bizonyos viszony által.

Következésképpen textuális szinten a film a narráció és a reprezentáció keveréke. A narráció, amelyet egy narratori hang vagy a vásznon megjelenő narrátor hajt végre, vagy amely egy olyan metaforikus tevékenység, melynek eredete a kamera, nem fed le a filmben megjelenő textuális tevékenységek teljességét. A filmbeli *mise-en-scene*, mely kifejezés a regényre csak metaforikusan alkalmazható, kívül esik a narráción. Mivel nincs arra mód, hogy a *mise-en-scene* kódot a filmi narráció fogalmába beleillesszük, semmi értelme annak, hogy a kamerát a narrátorral azonosítsuk. Mivel el kell fogadnunk, hogy a filmben bizonyos textuális mozzanatok nem a narrátor hoz létre (bármennyire is kiterjesztjük annak fogalmát), helyesebbnek tűnik, ha e fogalmat olyan esetekre tartjuk fenn, amikor explicit narrátorról van szó (narratori hang, a vásznon megjelenő narrátor, feliratok), akinek státusa hasonló az elbeszélő szövegekben megjelenő narrátoréhoz. A fennmaradó filmekre viszont nem fogadhatjuk el azt a kifejezést, hogy „a kamera elbeszél”, mivel

tevékenysége világosan elkülönül a narrátorétól, még akkor is, ha egyértelműen textuális, azaz vizuális jeleket hoz létre. (13) Következésképpen még mindig szükségünk van egy fogalomra – a narráción és a reprezentáción kívül –, mely leírja azt a textuális tevékenységet, amely a filmben zajlik. (14) A *kamera* kifejezés három okból kifolyólag nem kielégítő:

1. A konnotációi túlságosan fizikaiak (az a filmet megelőző gép, amely a képeket rögzíti)
2. Nincs olyan ige, mely leírná a tevékenységét, vagy olyan főnév, mely a cselekvést végrehajtó ágenst jelölné. (15)
3. Végül, ahogy azt a következő fejezetben próbálom bizonyítani, olyan elemeket próbálunk definiálni, amelyek ehhez a kódhoz tartoznak, és amelyeknek nem sok köze van a kamera által elfoglalt kiemelt pozícióhoz.

Elutasítottam a „kamera elbeszél” kifejezést. Hogyha félretesszük a metaforákat, akkor a kamera nem tesz mást, mint *néz* valamire, amit azután úgy határoz meg, mint ami a *kereten* belül van. Ha az ilyen tevékenységnek a produktív oldalát akarjuk hangsúlyozni, akkor azt mondhatjuk, hogy a kamera „vizualizál”. A filmmel kapcsolatos meghatározásokban hagyományosan az emberi szemhez kapcsolódó fogalmakat részesítették előnyben. Dziga Vertov „kameraszemétől” kezdve a cannes-i fesztivál „egy bizonyos tekintet” című szekciójáig a filmtörténet és -kritika tobzódik ebben a terminológiában. Az olyan szavak, mint az angol „gaze”, a francia „regard” vagy a spanyol „mirada” sokkal közelebb állnak ahhoz, ahogy egy filmszövegben a történet be van mutatva, mint magához a „narrációhoz”. Ahogyan a regény olvasása is szövegszinten egy narrátort feltételez, a film nézője az olvasás és a hallgatás mellett *néz* is, következésképpen tevékenysége szükségessé tesz egy olyan textuális ágenst, aki létrehozza az általa nézett jeleket. Ez pedig visszavezet a fókuszáció kérdéséhez.

Látni fogjuk, milyen közel van ez a fogalom ahhoz a jelenséghez, melyet itt leírni próbálok. Bal mindezt kifejtve azt mondja: „A fokalizáció a »látásmód«, a néző és a nézett tárgy közötti viszony” (1985, 104. o.). A fokalizáció, mely egy tisztán narratológiai kifejezés, melynek nincsenek olyan filmet megelőző konnotációi, mint a kamerának, és amely pontosabb és egyértelműbb, mint a perspektíva vagy a nézőpont, pontosan azt a textuális területet fedi le, amelyet a narrátor szerepének korlátozása üresen hagyott. Visszatérve azokhoz a kérdésekhez, amelyeket a II. rész elején feltettem, az első kérdésre – „textuális-e a fokalizáció a filmben?” – válaszoltunk, és a válasz afirmatív. Hogy „a fokalizáló elbeszél-e”, vagy sem, terminológia kérdése, de ha elutasítottuk, hogy „a kamera elbeszél”, akkor ezt sincs okunk elfogadni. Ha elfogadjuk, hogy a fokalizáció textuális, akkor azt is mondhatjuk, hogy a filmszövegben a fokalizáló fokalizál. Az utolsó kérdésre – „ki a filmszöveg narrátora?” – azt kellene válaszolnunk, hogy a regényben a narrátor által betöltött szerepet a filmszövegben a narrátor és a fokalizáló együtt tölti be. Végül, ne feledkezzünk meg arról, hogy a filmszöveg nem korlátozható a narráció és a fokalizáció tevékenységére. A mise-en-scene kódja olyan elemeket foglal magában, amelyek kívül esnek mindkettőjük területén. (16)

Azt mondhatjuk tehát, hogy a regénybeli narrációnak a filmben az elbeszélés, a fokalizáció és a reprezentáció felel meg (ezen kívül valószínűleg a nondiegetikus zene által létrehozott tevékenység is ide tartozik).



A filmben tehát fokalizáció és reprezentáció egyidejűleg és ugyanazon a szinten működnek. Nem célom bebizonyítani Mieke Bal elméletének alkalmatlanságát a filmelemzés szempontjából, de kérdés, hogy a történet és a szöveg közti különbségtétel továbbra is fenntartható-e. A film és a regény közti alapvető különbségtétel mindenesetre Bal elméletét a regény elméleteként leplezi le. Maga a példa, amellyel Bal a fokalizáció fontosságát bizonyítja, egy vizuális szövegből való, mely nem más mint az *Arjuna vezeklése* című dél-indiai lapos dombormű. Ebben a szövegben az egerek tekintete és a macska feltételezett tekintete nem elbeszéltek, hanem „narratívák”. Ezek a szöveg elemei (1985, 102. o.). Nem véletlen azonban, hogy a példa a vizuális művészetek területéről lett kiválasztva, mivel ezekben a látásmód és reprezentációja között nincs közvetítés, a fokalizáció központi jelentősége a legjobban itt ragadható meg. A narratológia átalakulása a filmi elbeszélésekre való adaptációja során azonban nem problémamentes. Jost (1983) tudatában van ennek, amikor különbséget tesz fokalizáció és okularizáció között. Mégis úgy tűnik számomra, hogy az utóbbi használata a filmben szükségtelen, mivel a két kifejezés nagyjából ugyanazt jelöli.

Jost fontos észrevétele azonban az, hogy a filmben a fókuszáció nem mindig textuális. Amikor a narrátor vagy a szereplők beszélnek, akkor legalábbis mondandójuk tartalma az elbeszélő szöveghez hasonlóan van fókuszálva. Az ilyen esetekben működő észlelésbeli szelekció van szövegszerűen elmesélve. Ez nem jelenti azonban, hogy két különböző tevékenységgel szembesülünk, hanem csupán azt, hogy a filmben legalább két különféle módon lehet szövegszerűsíteni: narráció és fókuszáció által. Ezért a történet/szöveg megkülönböztetés egyrészt érvényes, de ami vizsgálódásunkat illeti, a fókuszációt (és valószínűleg más aspektusokat is, mint a szereplőt és a teret) a narrációval egyidejűleg kell vizsgálni.

Összefoglalva az eddigieket, most már rámutathatunk a film és a regény közti két, narratív szempontból megfogalmazott alapvető különbségre. A fókuszáció és a narráció mindkét műfajban az elbeszélés elemzésének kulcsfogalmai. A regényben a fókuszáció nem explicit módon van a szövegben, hanem a narrátor által adott információkból az elemzőnek kell kikövetkeztetnie. Azt olvassuk, amit a narrátor mond, és csak metaforikusan észleljük azt, amit a fókuszáló észlel. A filmben a fókuszáció explicit módon a szövegben van, általában külső vagy belső „tekintetek” által megképezve, és az elbeszéléssel egyidejűleg, de tőle függetlenül működik. Mind a fókuszáció, mind a narráció textuális tevékenység. Pontosabban, a külső fókuszáló majdnem állandó jelenléte a filmi elbeszélésben magyarázza a médiumnak a narratori objektivitásra való általános törekvését. A szövegben megjelenő sokféle szubjektivitástól függetlenül a kamera majdnem állandó külső jelenléte kiemelt pozíciót biztosít a néző számára, amely egyrészt folyamatosan arra törekszik, hogy függetlenítse magát, másrészt hogy helyettesítse a cselekvésben résztvevő szereplők helyét. A regényben azonban a narráció és a fókuszáció is lehet teljesen szubjektív, mint ahogy sok esetben az is. Még a helytelenül megnevezett „harmadik személyű elbeszélésekben” is a belső fókuszáció, a szereplő észlelésén keresztül olyan módon szubjektivizálja a narrációt, ahogy az a filmben nem nagyon valósult meg még.

III.

A Bal elméletét megelőző regényelméletek a szubjektivitást az elbeszéléssel kapcsolták össze. (17) A szubjektivitásról szóló tanulmányokban a film esetében eltekintettek a narrációtól abban az értelemben, ahogy én itt használom, és a vizuális aspektusokra helyezték a hangsúlyt. (18) Mitry (1965), Kawin (1978), Branigan (1984) és még sokan mások a szubjektív képek különböző taxonómiáját ajánlják. Mitry például a következőket említi: tisztán mentális kép, szubjektív beállítás, fél-szubjektív beállítás, képzeletbeli szekvencia és emlékkép (1965, 61-79. o., 107-116. o., 36-140. o., 403-406. o.). Kawin listáján a szubjektív kamera, a nézőpont, a mentális képek és a metakép szerepel (1978, 190. o.). Branigan a szubjektivitás hat formáját említi: észlelés, projekció, reflexió, nézőpont, flashback és mentális folyamatok (1984, 79. o.). Mindazonáltal ezek az osztályozások mind problematikusak. Mitry csak a beállítást veszi figyelembe, bár a filmelmélet már régen elutasította azt az elgondolást, hogy a beállítás a szó nyelvészeti egységének megfelelője lenne. Így nem tér ki a tekintetet követő vágásra, a beállítás/ellenbeállítás stb. kérdésére. Kawin az

általánosítás különböző szintjeit látszik keverni: a szubjektív kamera sokkal specifikusabbnak tűnik, mint például a metakép, amely magában foglalhatja a másik hármat. Branigan következetesen a kamera pozíciójára építi rendszerét, és teljességgel mellőzi az olyan fontos aspektusokat, mint a mise-en-scene, a kamera mozgása stb. A filmbeli objektivitás és szubjektivitás igen különleges kapcsolata – egyidejűségük, az egyiktől a másikhoz való jelöletlen átmenet, a látszólagos és tulajdonképpeni szubjektivitás közti távolság a klasszikus filmben – kívül esik ezeknek a tanulmányoknak az érdeklődési körén. A filmbeli vizuális szubjektivitás kérdését egy sokkal elvontabb, kevésbé taxonomikus álláspontról is megközelíthetjük, ezt pedig megint csak a fókuszáció elemzése teszi lehetővé.

A filmben a fókuszáció lehet külső vagy belső. A regényben a külső és a belső fókuszáció egyszerre is megjelenhet, ezt nevezi Mieke Bal kettős fókuszációnak (1985, 113-14. o.); vagy kérdéses lehet, hogy a szereplő vagy pedig egy külső ágens a fókuszáló (bizonytalan eredetű fókuszáció). A fókuszáció eredete mindkét esetben megegyezik (akár összekapcsolódik a külső fókuszáló a szereplővel az észlelés szintjén akár nem), és a fókuszált tárgy is azonos. A filmben viszont egyszerre több fókuszáló jelenhet meg, külső és belső, a képkivágat különböző pontjain (vagy rajta kívül). A fókuszáció vizsgálata a különböző ágensek közti viszony, a képkivágatban elfoglalt lehetséges pozíciójuk és az ezek közti viszonyok tanulmányozása által járulhat hozzá a filmbeli szubjektivitás elemzéséhez. (19)



Textuális szinten a fókuszáló mindig a kamera pozícióját foglalja el. (20) A kameramozgás vagy a szerkesztési eljárások (vágás, áttűnés, blende, vis) a fókuszáló pozíciójában bekövetkezett változásra utalnak. Jelentős kivételt az osztott képernyő képez, amelyben a külső fókuszáló egyszerre több pozíciót foglal el. Ez a helyzet az olyan filmekben, mint a *Napóleon* (1927) vagy újabban a *Twilight's Last Gleaming* (1977). Elméletileg az egymásra filmezés is azt feltételezi, hogy a külső fókuszálónak több kiemelt helye van, bár az egymásra filmezéseket a szereplő tudatának megjelenítésére használják, és ezért inkább belső fókuszálóra utal. Ebben az értelemben használják például a *Dübörgő életben* (1928) az egymásra filmezést és a madártávlatot. Hasonlóképpen, a beállításról beállításra való fokozatos átmenetek, mint például a vis és az áttűnések átmenetileg a fókuszáló jellegzetesen mindentudó erejét feltételezik. A *Dr. Jekyll és Mr. Hyde*-ben (1932) a vis és az osztott képernyő látványos használatát figyelhetjük meg. A *Dübörgő életben* New York jellegzetes leírása több áttűnésen keresztül valósul meg. Az *Észak-Északnyugatban* (1959) az áttűnés által megvalósuló mindentudás egy sokkal eredetibb elbeszélői felhasználása az a gyors kettős áttűnés, amely az Egyesült Nemzetek épületéről a washingtoni Capitoliumra és a CIA épületére vált, ahogyan ezt James Monaco is magyarázza (1981, 190. o.).

Általános szabályként azt mondhatjuk, hogy a filmben a külső fókuszáló kevésbé kész átadni a szereplőnek a fókuszálást, mint a regényben. A filmben a szubjektivitás gyakran anélkül jut

kifejezésre, hogy eltűnne a külső fokalizáló mint azon a szereplőtől elkülöníthető ágens, akinek a nézetét vagy tudatát megismerjük. Van azonban néhány olyan eset, amikor a külső fokalizáló teljesen eltűnik. A nézőpontos beállításban (POV) vagy a szubjektív beállításban egy szereplőt látunk, aki a képkivágaton kívülre néz, majd egy vágás után azt látjuk, amit ő néz, pontosan az általa elfoglalt pozícióból. Bár az első beállításban külső fokalizáció van – a szereplő, aki néz, a kamera pozíciójából van fokalizálva –, a vágás után ugyanez a pozíció belsővé válik, mivel a szereplő tekintetének pontos eredetét jelöli.



A tekintetet követő vágás nem elengedhetetlen a kamera pozíciója és a szereplő tekintete közti teljes azonosuláshoz. A szubjektivitásra való utalás megjelenhet párbeszédben, a narrátori hang által, a kameramozgásban vagy még jellegzetesebb módon, amikor egy másik szereplő egyenesen a kamerába néz (egyenesen a nézőre), és közben egy másik szereplőhöz beszél, akinek a szemével mi is látunk. A szubjektív kamera következetes használatának egy érdekes példája a *Halál egyenes adásban* (1979), amelyben az egyik szereplő szemébe egy eszköz van beépítve, amely mindent rögzít, amit ő lát. Ebben az esetben a kamera nemcsak a tekintetének a pozícióját foglalja el, hanem a tekintet imitálja e kamera filmkészítésre utaló tevékenységét a fabula világán belül. (21) A szubjektív kamera folyamatos használatára a legismertebb példák az *Asszony a tóban* (1946) és a *Sötét átjáró* (1947) első része. A *Halál egyenes adásban* című filmtől eltérően ebben a két filmen soha nem látjuk azt a szereplőt, akinek a szemével látunk. Ő mindig csak fokalizáló, de soha nem fokalizált. A hatás elmaradása a két film esetében úgy tűnik, azt vonja maga után, hogy a filmen, a regénytől eltérően, a külső és belső textuális fokalizáció váltogatása vagy egyidejűsége szükséges ahhoz, hogy a szubjektivitást hatékonyan tudja kifejezni.



A külső fokalizáció is eltűnhet az álmok, a fantáziák és a flashback esetében. *Az elbűvölt* (1945) híres álomszekvenciájában a szereplő elméje vizualizálja a képkivágat tartalmát. A fokalizáció itt tisztán belső (amit időnként a belső narráció támaszt alá). A flashback, amely a klasszikus filmek bevett narratív eszköze, gyakran egy szereplő emlékezetét hivatott megjeleníteni, aki ilyenkor fokalizálónak válik. Elméletileg, a külső fokalizáció eltűnik a flashback használata közben. Ez azonban a legtöbb filmen nem így van. A *Manderley-ház asszonyában* két flashback van. A film egy

olyan álommal kezdődik, amelyet a Joan Fontaine által alakított szereplő a film jelenéhez képest a megelőző éjszaka álmodott. Ehhez az első flashbackhez belső fokalizáció társul; a szereplő „belső szemén” keresztül látjuk Manderley-t, a házat, ahol a későbbi cselekmény nagy része zajlik. (22) Ebben a jelenetben több utalás van a textuális fokalizáció szigorúan belső jellegére: például az álomszerű kocsizás és a(z) ugyancsak belső) narrációviszonya, mint amikor belép a kapun, vagy amikor meglátja a házat. A film többi részét a második flashback alkotja, amelyben azokat az eseményeket látjuk, melyek a Manderley-be való érkezéshez vezettek és aztán a ház leégéséhez. A narratori hang kezdetben a szereplő emlékeként azonosítja e részt, de az erre való textuális utalások aztán eltűnnek, és még a film végén sem jelennek meg újra. Bár a belső fokalizáció leginkább a főszereplőhöz tartozik, ez nem ugyanaz a szereplő, akiről azt feltételezzük, hogy a jelenből meséli a történetet, hanem a múltbeli szereplő. Annak ellenére, hogy nincs olyan explicit jel, mely arra utalna, hogy amit nézünk az már nem a szereplő emléke, a néző elfelejti, hogy a fabulabeli szereplő emlékeinek a tanúja, és úgy értelmezi a fokalizációt, mint amely nem feleltethető meg külső fokalizációként egyetlen szereplőnek sem a fabula másodlagos szintjén.



Azért választottam ezt a filmet, mert a benne alkalmazott narratív stratégia sok más filmszövegre is jellemző. Sok esetben, mint ahogy itt is, a flashbacknek az a célja, hogy hangsúlyozza a szereplő-fokalizáló jelentőségét a többi szereplőhöz képest, de ne jelölje a film egész tartalmát egyértelműen szubjektívként. Még az olyan filmekben is, ahol a flashback hangsúlyozottan a szubjektivitás hordozója, mint például az *Out of Past* című filmben (1947) vagy a *Gyilkos vagyok*-ban, a fokalizáció külsőként való értelmezésére való tendencia még mindig erős, főleg ha nincsenek visszatérő explicit jelek a belső fokalizáció jelzésére. Ismét csak úgy tűnik, hogy a külső és a belső fokalizáció váltakozása központi jelentőségű a filmi elbeszélésben. A *Levél három feleséghez* (1948) történet szerkezete a jelenből és három flashbackből tevődik össze, amelyek a film központi részét alkotják, és a három női főszereplő emlékeit tartalmazzák. Mindegyik flashback kezdete többé vagy kevésbé összetett átmenettel van jelölve, amely az utána következő tartalmat szubjektívként

állítja be (annak ellenére, hogy a narráció egy negyedik személyhez, Addie Ross -hoz kapcsolódik, akit soha nem láthatunk, de folyamatosan érzékeljük a jelenlétét). A második és a harmadik flashback első beállításai feltűnően szubjektívként vannak jelölve, két szobát (konyhát) mutatnak: mindkét esetben az a személy, akinek az emlékeiről szó van, pár perccel később lép be a szobába. Amikor a flashback kezdődik, még nincsenek a szobában, következésképpen a fókuszáció külső kell hogy legyen, még akkor is, ha ez cáfolni látszik a flashback szubjektív jellegét. Úgy tűnik, mintha a filmi elbeszélések igényelnék az objektív bemutatáshoz való folyamatos visszatérést a szövegben megjelenő belső tekintetek jobb megértése érdekében.

Ennek egyik oka abban a nehézségben rejlik, hogy a szereplő tudatát a filmnek a narráción kívül kell bemutatnia. A regény esetében egy belső fókuszációs részben a szereplő tudata bemutatható a fókuszáció megváltozása nélkül. A szereplő egyszerre lehet fókuszáló és fókuszált, miközben ellenőrzése alatt tarthatja az észlelés szintjén a többi szereplőt vagy tárgyat. A film bemutathat álmokat, hallucinációkat, emlékeket, stb., amint már láttuk; egy tárgy bemutatása közben érvényesülő látásmód jellegzetességeinek kifejezése viszont nehézségekbe ütközik; ez indokolja a külső fókuszációs beállítások használatát, melyekben a fókuszáló fókuszálttá válik, és amelyek által könnyebben vizsgálhatjuk azt, hogyan hat rá az, amit észlel. A teljesen szubjektív beállítás, mivel meglehetősen ritkán fordul elő, és mivel kizárja a külső fókuszációt, hatékony eszköz lehet arra, hogy az eredetként megjelölt szereplőnek egy sajátos lelkiállapotát mutassa meg, legyen az kíváncsiság, meglepetés, zavar vagy maga a működő elme. Ez a különleges állapot néha még intenzívebbé válik azáltal, amit Branigan *észlelési beállításnak* nevez, s melyet ő olyan beállításként definiál, mely a szereplő fokozott figyelmét mutatja meg (1984, 81. o.). A tipikus példa a homályos beállítás, amely egy részeg ember látásmódját mutatja be. *Az óra körbejár* című filmben (1946) az egyik szereplő homályosan látja a bátyja képét, mielőtt elájul. *A gonosz érintésében* (1958) egy férfi közelije azt a félelmet fejezi ki, amit a nő érez, akinek a szemével mi is látunk, és akit hamarosan megerőszakolnak. *A Máltai Súlyomban* (1941) Sam Spade eltorzulva látja ellenségeit, mielőtt a rá erőszakolt drogok hatása alá kerülne. Hasonló helyzetet fejez ki a *Forgószélben* (1946) az elmosódott kép, a nagylátószög és a világításban való hirtelen váltások. A *Szédülés* (1958) vége felé két olyan szubjektív beállítást látunk, melyek a kocsiszás és a zoomolás együttes használata által a főszereplő szédülését fejezik ki, miközben felmegy a templomtoronyba.



Branigan *A madarakban* (1963) is talált észlelési beállítást. Ebben az esetben a nő meglát egy halott férfit, és a tekintetet követő vágás két gyors vágással a halott arcát mutatja (1984, 81. o.). Branigan szerint ez a belső fokalizáló rémületét hivatott kifejezni, melyet halott szomszédja láttán érez. Én azonban a második vágás utáni beállítást úgy értelmezném, mint a külső fokalizáló beavatkozását, aki közelebb helyezkedik a fokalizálthoz, hogy a néző jobban „élvezhesse” a látványt. Itt ismét azzal a látszólagos finom átmenettel szembesülünk, amellyel a szubjektivitás kifejezésében a belső fokalizációt felváltja, vagy kiegészíti egy külső ágens. Ez a Bal által bevezetett *bizonytalan eredetű fokalizáció* tiszta esete, „amelyben nehéz eldönteni, hogy ki fokalizál” (1985, 114. o.).

A filmbeli szubjektivitás azonban nem korlátozható azokra az esetekre, amikor a szereplő fokalizáló teljesen felváltja a külső fokalizálót. Legtöbb esetben a fabula egy vagy több szereplőjének észlelése hangsúlyozott a szövegben, miközben a külső fokalizáló megtartja keretező pozícióját. Az ilyen esetekben, amikor két vagy több fokalizáló van egyszerre, a tekintetek halmaza határozza meg az elbeszélés menetét. A jelenet szubjektivitásának mértéke attól függ, hogy mennyire vagyunk tudatában a belső tekinteteknek. A külső fokalizáció érvényesülésének tipikus példái a totál és a nagytotál. Az ilyen beállításokban a szereplőkhöz tartozó tekintet szövegének az észlelésünkre gyakorolt hatása általában elenyésző. (23) Rögzített szabályok azonban nincsenek, a belső tekintet előfordulása egy nagytotálban viszont központi jelentőségű. *Az ember aki túl sokat tudott* (1956) című filmben egy felülről filmezett nagytotál mutatja a Doris Day által alakított szereplőt, amint az utcáról néz egy templomot, miközben a fal túlsó oldalán, amely a templom hátsó bejáratát választja el az utcától, a rablók beteszik a kocsiba a fiát és elmenekülnek. Ennek a beállításnak az a fő narratív funkciója, hogy a nő elővigyázatossága ellenére a fal miatt nem láthatja az eseményeket. A film nyelve annyira rugalmas, hogy bármilyen szabályrendszer felállítása vagy a textuális elemek bármilyen osztályozása mindig kockázatos és elkerülhetetlenül hiányos. A legtöbb, amit tehetünk, hogy megfigyeljük és kiemeljük a klasszikus filmek azon visszatérő elemeit, amelyek a leginkább kódoltak. Ebben a szűk értelemben, a teljes spektrum lefedése nélkül négy olyan textuális kódról beszélhetünk, amelyek a belső fokalizáció megteremtésénél gyakran használatosak anélkül, hogy a külső fokalizáló eltűnne. Ezek nem

mások, mint a szerkesztés, a kameramozgás, a keretezés és a mise-en-scene.



A szerkesztést illetően, a két legfontosabb eljárás a folyamatos szerkesztés szempontjából a *tekintetet követő vágás* és a *beállítás/ellenbeállítás*, amelyek a belső fokalizációt erősítik meg. (24) A szubjektív beállításhoz hasonlóan a tekintetet követő vágás, mely a klasszikus filmre jellemző narráció egyik alapvető eljárása, egy vagy több szereplő tekintete által kapcsol össze két beállítást. Ahogy az előző esetben is, A beállítás kívülről fokalizálja a szereplőt, aki a képkivágaton kívüli térre néz. B beállítás azt mutatja meg, amit a szereplő néz, de a szubjektív beállítástól eltérően nem a szereplő pozíciójából teszi ezt (a két beállítás sorrendje megfordítható). A külső fokalizáló mindvégig jelen van, és az ő pozíciója általában egy kiemeltebb helyet biztosít a néző számára, mint amilyen az érintett szereplőké. Néha nehéz eldönteni, hogy egy tekintetet követő vágás tulajdonképpen szubjektív beállítás-e vagy sem. A különbség relevánssá tételében a látás eredeteként megjelölt szereplő és a kamera teljes egybeesése nem elég, a szubjektivitás más jelzései is szükségesek. Gyakran használt jel a kameramozgás, amely a valódi szubjektív beállításban a szereplő mozgását imitálja. Az ilyen esetek gyakoriak Hitchcock filmjeiben, általában olyan pillanatokban jelennek meg, amikor a szereplő valamilyen releváns vizuális információt fedez fel. Egy ilyen példát találhatunk az *Out of the Past* végén, amikor a Robert Mitchum által alakított szereplő megpillantja (szubjektív kamera) riválisa holttestét (Kirk Douglas alakítja) egy heverő mögött. Ebben a beállításban a szereplő tekintetére helyezett hangsúly sokkal erősebb, mint a megszokott tekintetet követő vágásokban, de összességében tekintve a tekintetet követő vágás egy igen hatásos eszköz arra, hogy a fabulát belső fokalizációval mutassák be. Mivel nem feltűnő, de gyakori technika, a néző készpénznek veszi, így a manipuláció igen kifinomult eszközévé válik, ahhoz hasonlóan, ahogyan a külső narráció/belső fokalizáció működik a regényekben. Véleményem szerint a külső fokalizáló jelenléte a tekintetet követő vágásban a szubjektivitás kifejezésének legjobb biztosítója. Ahogy a flashback esetében, a néző itt is hajlamos elfeledni, hogy az A beállításban egy vásznon kívüli tekintet irányítja a szubjektivitást. De amíg a flashback esetében a néző feledékenységé az a célt szolgálja, hogy a személyes emlékektől az objektív bemutatásra való finom átmenet valósuljon meg, addig a tekintetet követő vágás esetében a váratlanul megszerzett objektív benyomása önmagában válik taktikává, ebben képződik meg a szereplő látásmódja. A beállítás pusztán léte (akár B beállítás előtt vagy után), amelyben a szereplő kívülről fokalizált, csupán még egy bizonyítéka annak a mindent átható objektív benyomásnak, amelyet a film nyelve más nyelvekhez képest sugall. A tekintetet követő vágás olyan textuális mozzanat (nem az egyetlen), mely ezt az objektivitást inkább látszólagosként, nem pedig igazként

mutatja meg.



A második szerkesztési elem, amely a szubjektivitást kihangsúlyozza, a beállítás/ellenbeállítás,

melyet gyakran, bár nem kizárólagosan a párbeszédekben használnak. *A hátsó ablakban* (1954) van egy hosszú párbeszéd Jeff és Lisa között (James Stewart és Grace Kelly alakításában), mely beállítás/ellenbeállításban van fényképezve, ahol a két szereplő egy heverő két végén ül a férfi lakásában. A külső fokalizáló a két szereplőt összekapcsoló képzeletbeli egyenes mentén mozog, az egyik végétől a másikig, attól függően, hogy a beszélgetés során melyik oldal érdekesebb. Amikor az egyik szereplő a fokalizált, a másik pozíciója nagyon közel van a külső fokalizálóéhoz. Mivel a keret szempontjából a mi helyzetünk nagyon közel van a második szereplőéhez, működésbe lép a belső fokalizáció. Ismételten a szereplő általi észlelés kiemelten fontossá válik a narrációban. Ebben a példában a külső fokalizáló sokkal hosszabb ideig van Jeff mellett, mint az egyenes túlsó végén, következésképpen az elbeszélés alakulása sokkal inkább az ő belső fokalizációján múlik, mintsem a nő fokalizációján. Ez csakis egy olyan filmben helyénvaló, mely nézői pozíciókat hozza játékba azon főszereplő által, aki a diegetikus szinten hozzánk hasonló tevékenységet fejt ki. Amint a jelenet végéhez közeledik, a beállítás/ellenbeállítás stratégia a két szereplő tekinteteit követő vágássá alakul át. Ebben a rövid beállítássorozatban csak az egyik szereplő jelenik meg a képkivágatban. A jelenet két beállításszekvenciája közti különbség a szereplők közti növekvő távolságot hangsúlyozza, amelyet itt a fokalizáció is kiemel.

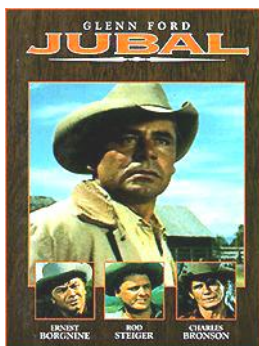
A beállítás/ellenbeállítás a film terének egyik vagy másik részletére irányítja a figyelmünket; e tér az *akcióterengely* mentén szerveződik, következésképpen a legmeglepőbb változásokat idézi elő a filmi elbeszélés textuális fokalizációjában. Az *Érik a gyümölcs* című filmben (1940) a szereplő több flashback során elmeséli, hogyan tulajdonították el a bankok azt a házat és a földet, melyen ő és családja éltek. Az egyik beállításban a külső fokalizáló a kocs mellett helyezkedik el, amelyben a bank képviselője ül, és a hangsúly itt a fokalizált munkások bizonytalan körülményein van. Később, amikor megérkeznek a traktorok, hogy lerombolják a házukat, a traktor a munkásokéhoz közel álló pozícióból van láttatva egy virtuális beállítás/ellenbeállítás struktúrában, bár a két beállítás között a filmben több esemény is történt. Itt a fokalizáló által választott ellentétes nézőpont a parasztok növekvő öntudatosságát hangsúlyozza az előző beállításhoz képest. Ráadásul, sokkal hatásosabb, ha a szántóföldek traktorral való feldúlását azoknak a pozíciójából látjuk, akik a történetek által a diegézisben a inkább érintve vannak.

Bár a beállítás/ellenbeállítás stratégiában egy szereplő a vásznon megjelenő tárgyra vagy szereplőre is irányíthatja a tekintetét (ez történt *A hátsó ablak*-beli példában), eddig a két beállítási egységekkel foglalkoztunk – A beállítás megalapozza a belső fokalizáció eredetét, B beállítás (belülről vagy kívülről) megmutatja a fokalizáció tárgyát. A filmben azonban egyszerre jelenhet meg a vásznon a belső fokalizáló és a fokalizált is, miközben a külső fokalizáló egy sajátos, az általuk elfoglalt pozíciótól eltérő helyet foglal el a filmtérben. Ebben az esetben a kamera és a film tere közti viszony vagy pontosabban a *képkivágat kompozíciója* általában központi jelentőségű a szubjektivitás megteremtésében vagy felerősítésében. Az általános szabály, hogy a legaktívabb belső fokalizáció ahhoz a szereplőhöz tartozik, aki a kamerához a legközelebb áll. Ez történik az egyéni beállításokban a fent tárgyalt beállítás/ellenbeállítás szekvenciákban. Ugyanez valósul meg az olyan beállításokban, ahol az előtér és a háttér világosan elkülönül. Ennek a leggyakoribb

eszköze, amikor a kamera annak a szereplőnek a háta mögött van, aki néz, és még tekintetének tárgya is benne van a képkivágatban. Ezt Mitry „fél-szubjektív beállításnak” nevezi, és az „objektív szubjektivizálása” egyik módjaként tárgyalja (1965, 75. o.). (25) Az ilyen típusú belső fokalizáció működéséhez legalább két mozzanat szükséges: a keretezés és a tekintet. A *The Burmese Harp*-ban (1956) és Orson Welles legtöbb filmjében a szereplőknek a közvetlen előtérben való megjelenése és a nagy látószögű lencsék használata, melyek az előteret és a háttérrel is fókuszba állítják, általában nem a belső fokalizációt hozza működésbe, mert a képkivágat többi részének észlelése nem hangsúlyos. Ezekben a filmekben a szereplők és a külső fokalizáló egymáshoz való közelítése azt a célt szolgálja, hogy sokkal tágasabb filmteret teremtsenek a vásznon, mint más filmekben. Ne feledjük, hogy a fokalizáció nem pusztán textuális elem. A történet szintjéről ered, egy olyan analitikus rétegből, amelynek szempontjából a kamera és a keret létezése megragadhatatlan. A kamera és a keret olyan eszköz – nem az egyetlen –, mely által az észlelés textualizálható. A mise-en-scene textuális elemének is szerepe van. A filmben az észlelés a kamerától függetlenül is fokozható. Egy szereplő tekintete a külső fokalizáló pozíciójától függetlenül is központi jelentőséggel bírhat az elbeszélés megértésében. Néha csak a film terében lévő szereplők közti kapcsolat és a tekintet(ek) fontossága számít. A *bagdadi tolvaj*-ban (1924) a főszereplő bemegy egy mecsetbe, amelyben néhány ember a kamera pozíciójával szemközti falon lévő ablak túloldalán imádkozik. A jelenet egyik legfontosabb narratív mozzanata a szereplőnek a történetekre való rácsodálkozása, pedig nincs is a kamera közelében. Az *Éjjeli harangjáték*-ban (1966) Hal és Poinc kihallgatja Falstaff és Doll Tearsheet beszélgetését az ágy tetejéről, amelyben a két utóbbi fekszik. Ebben a két példában az a legfontosabb tényező, hogy a három belső fokalizáló anélkül néz (vagy hallgat), hogy látnák vagy hallanák őket. A fokalizáció tehát a fabulából eredhet, a történetben aktivizálódhat, és a mise-en-scene-ben textualizálódhat. (26)

Összefoglalva az eddigieket, a belső fokalizáló és a fokalizált közti viszony létrejöhet a szerkesztés (tekintet követő vágás, beállítás/ellenbeállítás, szubjektív beállítás), a keretezés és a mise-en-scene által. Egy másik gyakran alkalmazott textuális eljárás a kameramozgás. Láttuk, hogy a kameramozgás a szubjektív beállítás részeként hogyan járulhat hozzá a belső fokalizáció kifejezéséhez. A klasszikus példa a *Szédülés* végének egyik beállítása, melyre már utaltunk, amikor Scottie felmegy a templomtorony lépcsőin. A szereplő által érzett szédülést, mely a történet szempontjából olyannyira központi jelentőségű, itt az emelkedő kocszás és az ereszkedő zoomolás fejezi ki. Ebben az esetben a kocszás fejezi ki a szereplő szubjektivitását, de őt magát a képkivágaton kívüli térben tartja. Néha azonban a kamera mozgása is összekapcsolhatja a képkivágaton belül megjelenő objektumot és szubjektumot, mint a többi eddig felsorolt eljárás. Általánosítva azt mondhatjuk, hogy a belső fokalizáció mint a film diegetikus terében megjelenő A szubjektum és B objektum kapcsolata textuálisan megjeleníthető az A-ról B-re való vágással, mindkettőjük megjelenítésével a képkivágatban, amelyben, ha szükséges, hangsúlyozható A tekintete vagy kocszással, vízszintes vagy függőleges svenkeléssel A-ról B-re. (27) A tekintet követő vágást a klasszikus film azért részesíti előnyben a kameramozgással szemben, mert az utóbbi felhívja a néző figyelmét a kamera heterodiegetikus pozíciójára. A tekintet követő vágás egy kevésbé feltűnő módszer (akárcsak a folyamatos szerkesztés más eljárásai), és ezért igen

kedvelt az olyan rendszerek körében, amelyek szerint a manipuláció legjobb módja a szereplő szubjektivitásán keresztül az, ha azt a benyomást keltik, hogy a film önmagát beszéli el. Néhány modern film azonban kevésbé tartja fontosnak az áttetszőséget. Például a *Gyilkos vagyok*-ban a kameramozgás gyakran helyettesíti a klasszikus tekintetet követő vágást és a beállítás/ellenbeállítás eljárást. Ez pedig figyelemreméltó megoldás egy olyan filmben, amelynek központi problémája a szubjektivitás és a filmbeli narráció.



A kameramozgás összekapcsolódhat a keretezéssel annak érdekében, hogy egy látszólag objektív beállítást szubjektívként mutasson meg. A *Jubal*-ban (1955) egy lóháton ülő férfi láthatatlanul követ egy nőt az erdőben. Tekintete a keretezés által hangsúlyozódik: a kamera valahol a férfi mögött van, a fókuszált pedig a háttérben marad. Két vágás után a fókuszáló fókuszálttá válik, mikor egy gyors kocsizás felfedi egy másik szereplő jelenlétét, aki az elsőt követte, és eddig a pillanatig a képkivágaton kívüli térben maradt, egy hipotetikus pozíciót foglalva el a külső fókuszáló mögött. A kocsizás utáni keretezés hasonlóképpen emeli ki az új szubjektivitást, mint az előző beállításnál.

Két hasonló beállítás az *Észak-Északnyugat*-ban egy másik lehetőséget tár fel. A film elején néhány szereplő a szálloda bárjában beszélget. Roger Thornhill odaszólítja a kifutó fiút, hogy kérjen egy telefont, ezzel egyidőben a kifutó fiú George Kaplant nevét kiáltja. Ezen a ponton a kamera balra és előre kocsizik, hogy felfedje a két idegen jelenlétét, akik eddig az előtérben álltak és megfigyelték az egész jelenetet. A két esemény egyidejűségéből azt a következtetést vonják le, hogy Roger Thornhill George Kaplan, ez egy olyan félreértés, amely megváltoztatja Thornhill életét, és mozgásba lendíti a film narratív mechanizmusát. A kamera mozgása azzal, hogy felfedi a két belső fókuszáló jelenlétét, a főszereplő balsorsa kezdetének véletlenszerűségét hangsúlyozza. Később az árverési jelenet egy olyan közelivel kezdődik, ami Philip Vandamm kezét mutatja, amint Eva Kendall nyakát fogja hátulról. Aztán a kamera visszahátrál és oldalra fordul, látszólag az új filmtér (az árverés színhelye) megalapozó beállítását mutatja, de végül Thornhillt látjuk, amint a terem végében áll, és azt a helyet figyeli, amelyet Eve és Vandamm foglalnak el. Az első jelenetben a legfontosabb információ a két férfi téves észlelése volt. A másodikban pedig az, hogy Thornhill rájön a másik kettő közti kapcsolatra. Mindkét esetben egy látszólag objektív bemutatás hirtelen belsőleg fókuszáltként van megmutatva azáltal, hogy a kamera az objektumról a szubjektumra vált. A keretezés egyikben sem járul hozzá a kocsizás végén megjelenő belső fókuszációhoz, mivel az első jelenetbeli két szubjektum, illetve a második jelenetbeli szereplő nyilvánvalóan kívülről fókuszáltak. Mindkettőben, a nézőnek kell összpontosítania a releváns tekintetre, ami a külső és

belső fokalizáció *eltolódását* igényli egy és ugyanabban a beállításban. A mise-en-scene ismét felváltja a keretezést a szubjektivitás kifejezésében.

Itt csak néhány olyan mozzanatot tárgyaltam, mely hozzájárul a belső fokalizáció textualizálásához a filmszövegben. Még sok másra is lehetne utalni: világítás, szín, a kamera távolsága, belső hang stb. A különböző elemek közti végtelen számú kombináció lehetősége miatt igen kockázatos a filmbeli szubjektivitás szigorú kategorizációjára való törekvés. A legtöbb esetben a különböző kódok egyidejűleg és szétválaszthatatlanul működnek úgy, hogy az egyes kódok funkcióját nem is lehet megérteni a többitől függetlenül. Éppen ezért, én az összeset tekintetbe szeretném venni, és figyelemmel követni, hogyan működnek az egyes jelenetekben. Mindenesetre, a fokalizáció a filmi elbeszélés lényeges kódja. A regénnyel ellentétben egyszerre textuális ebből kifolyólag explicit, és ugyanazon a szinten működik, mint a narráció és a többi kód. Pontosabban fogalmazva a belső és a külső fokalizáció közti állandó feszültség feltárása a leginkább releváns a tanulmányom szempontjából. Általánosítva ez a feszültség úgy írható le, mint a film objektivitásra való természetes törekvése (28) és a tekintetnek a filmi elbeszélésben betöltött központi jelentősége közti feszültség. A tekintetet követő vágásban és a flashbackben rejlő látszólagos inkonzisztencia a klasszikus filmekben tulajdonképpen a gazdagság és a komplexitás egyik eleme, mely a filmszövegek számára egyedülálló lehetőséget teremt a külső és a belső tekinteteknek olyan váltogatására, mely által a legtöbb esetben a néző számára természetes a kettő együtt létezése, ez pedig állandó forrása a fabula árnyalt manipulációjának és az iróniának.

Fordította: Ferencz Anna

A fordítást ellenőrizte: Füzi Izabella és Kocsis (-Savanya) Katalin

Irodalomjegyzék

- Astruc, Alexandre: Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo. *Écran français* 1948. márc. 30. 144. szám. Magyarul: Egy új avantgarde születése: a kamera mint töltőtoll. In *Fejezetek a filmesztétikából. Kép-Mozgókép-Kultúra*. Budapest, Múzsák, 134-137. o.
- Aumont, J. et al.: *Esthétique du film*. Paris, Fernand Nathan, 1983.
- Bal, Mieke: *Narratology. Introduction to the Theory of Narrative*. Trans. Christine von Boheemen. Toronto, Buffalo, London, The University of Toronto Press. 1985 (1980).
- Bazin, André: *Que-est-ce que le cinéma?* 4 kötetben. Paris, Editions du Cerf, 1958-65. Magyarul: *Mi a film?* Budapest, Osiris, 1995.
- Benveniste, Emile: *Problems in General Linguistics*. Coral Gables, University of Miami Press, 1970. Részletek magyarul: Szubjektivitás a nyelvben. In *A posztmodern irodalomtudomány kialakulása – Szöveggyűjtemény*. Szerk. Bókay Antal, Vilcsek Béla, Szamosi Gertrud, Sári László. Budapest, Osiris Kiadó, 2002, 59-64. o.
- Bordwell, David: *Narration in the Fiction Film*. Madison, The University of Wisconsin Press, 1985. Magyarul: *Elbeszélés a játékfilmben*. Budapest, Magyar Filmintézet, 1977.
- Bordwell, David és Thompson, Kristin: *Film Art. An Introduction*. New York, Alfred A. Knopf, harmadik kiadás, 1986.
- Branigan, Edward R: *Point of View in the Cinema. A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*.

- Berlin, New York, Amsterdam, Mouton, 1984. Magyarul részletek: Metaelmélet. *Metropolis*, 1998. 2. szám.
- Cohn, Dorrit: *Transparent Minds*. Princeton, New Jersey, Princeton U. P, 1984. Részletek magyarul: Dorrit Cohn: Áttetsző tudatok. Ford. Cseresnyés Dóra. In *Az irodalom elméletei II*. Szerk. Thomka Beáta. Pécs, Janus Pannonius Tudományegyetem – Jelenkor Kiadó, 1996, 81-195. o.
 - Genette, Gérard: *Figures III*. Paris, Editions de Seuil, 1984. Részletek magyarul: A fikció aktusai. Ford.: Szekeres András. *Literatura* 1991/1999. 81–94.; és Az elbeszélő diszkurzus. In *Az irodalom elméletei I*. Szerk. Thomka Beáta, Pécs, Jelenkor Kiadó, 1996. 61-98. o.
 - Genette, Gérard: *Nouveau discours du récit*. Paris, Editions de Seuil, 1984.
 - González Requena, Jesús (szerk.): Enunciación y punto da vista. *Contracampo*. Verano-Otoño.1987.
 - Jost, François: Narration(s): en deça et au delà. *Communications* 1983.
 - Kavin, Bruce F.: *Mindscreen: Bergman, Godard and First-Person Film*. Princeton, New Jersey, Princeton U. P, 1978.
 - Kozloff, Sarah: *Invisible Storytellers. Voice-over Narration in American Fiction Film*. Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1988.
 - Mitry, Jean: *Esthétique et psychologie du cinéma*. Paris, Éditions Universitaires, II. Kötet, 1965. Magyarul: *A film esztétikája és pszichológiája*. Budapest, Magyar Filmtudományi Intézet, 1976.
 - Monaco, James: *How to Read a Film*. New York, Oxford U. P, 1977.
 - Rimmon-Kennan, Shlomith: *Narrative Fiction. Cotemporary Poetics*. London, Methuen, 1983.
 - Tolton, C. D. E.: Narration in Film and Prose Fiction: *A Mise au point*. *The University of Toronto Quarterly*. 1984. 3. 264-82. o.
 - Vitoux, Pierre: Le jeu de la focalisation. *Poétique*. 1982.

