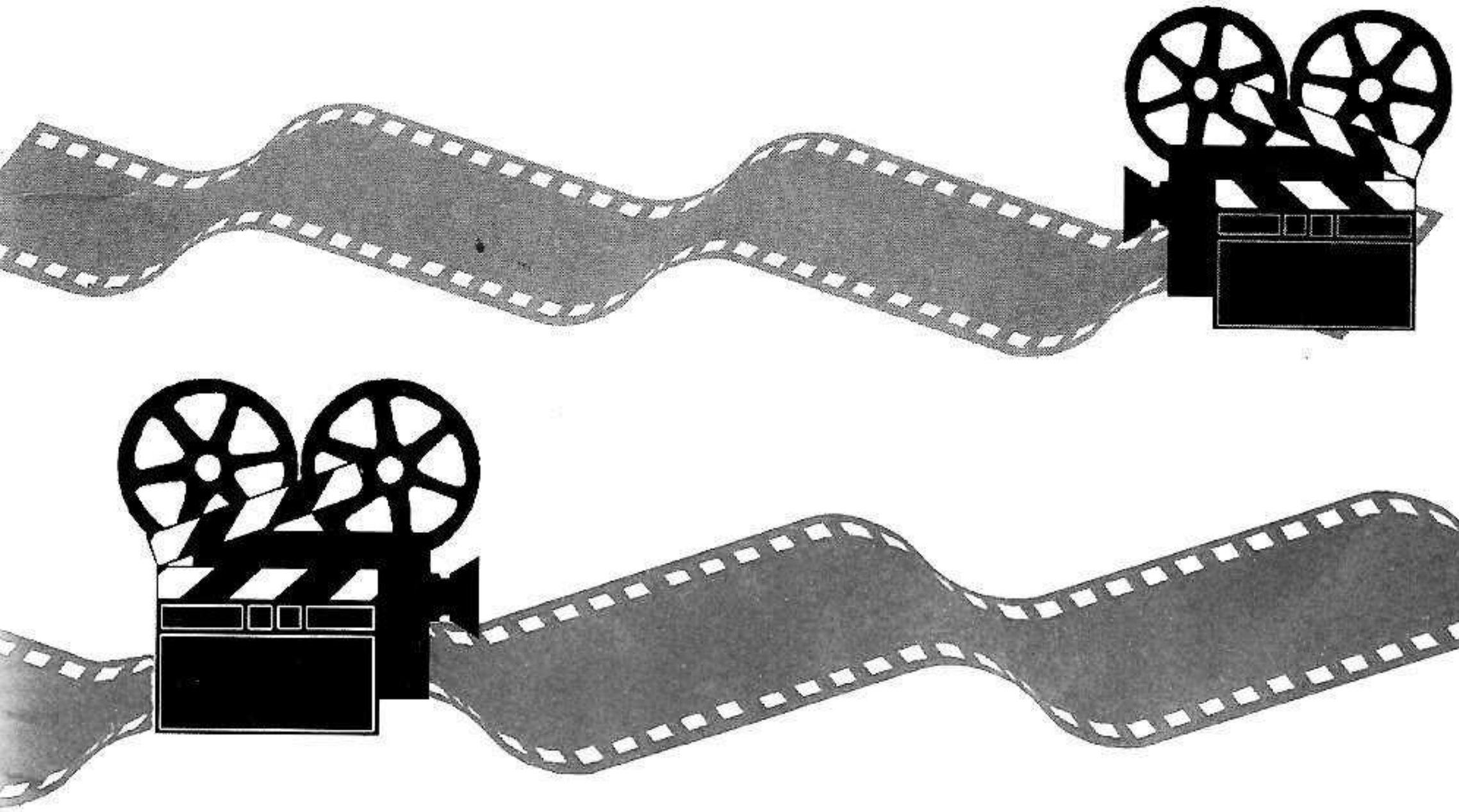
KOVÁCS ANDRÁS BÁLINT

FILM ÉS ELBESZÉLÉS



KORONA
KIADÓ

KOVÁCS ANDRÁS BÁLINT

FILM ÉS ELBESZÉLÉS

KOVÁCS ANDRÁS BÁLINT

FILM ÉS ELBESZÉLÉS

KORONA KIADÓ
BUDAPEST, 1997

Készült a
Művelődési és Közoktatási Minisztérium
támogatásával

TARTALOM

BEVEZETŐ 7

I.
MI AZ ELBESZÉLÉS? 11

II.
TÖRTÉNET ÉS CSELEKMÉNY 18
A film cselekményvilága 27
A cselekményvilágon belüli és kívüli elemek 31

III.
A NARRATÍV SZERKEZET 33
A műfaj 34
Expozíció, fordulat, epizód, befejezés 42
Az expozíció 42
A befejezés 42
Fordulat és epizód 45
Az időrend 47
A cselekmény szálai 49
A párhuzamos szerkesztés 50
A kettős motiváció 51
Tudás, tudatosság, közlékenység 52
A narrátor 55
A „problémamegoldó" és a „leíró" elbeszélésmód 59

IV.
EGY KIS DRAMATURGIA 63

V.
ÖSSZEFOGLALÁS 69

I.
BEVEZETŐ

Történetek mesélése a hétköznapi emberi kommunikáció és a művészi tevékenység egyik legbonyolultabb, mégis legalapvetőbb formája. A művészetek szinte minden ágában – még a zenében is – találhatunk több-kevesebb elbeszélő vagy az elbeszélésre emlékeztető mozzanatot. Az emberi kultúra időben egyre gyarapodó hagyományai, végső soron az ember társadalmi létének tapasztalatai történetek mesélésével szállnak át egyik generációról a másikra, így biztosítva a kultúrák folyamatosságát.

Mi sem természetesebb, mint hogy a film új technikai formáját azonnal felhasználták a történetmesélés évezredes hagyományának felfrissítésére. A filmtörténet már nagyon korai korszakában világossá vált, hogy a mozgókép nemcsak azért érdekes, mert a fényképhez a mozgást is hozzáadja, hanem mert ha ezeket a mozgó fényképeket egymás után helyezzük az egyszerű mozgásból történet kerekedhet ki. A film iránt érdeklődő művészek és esztéták rögvest reagáltak erre a jelenségre, és már a tízes évek elején megfogalmazták azt a kérdést, hogy **miben különbözik a film által elmondott elbeszélés az irodalmi vagy más közegben előadott mesélő formáktól.** (A magyar művészetelmélet e tekintetben ugyancsak élenjárt akkoriban, hiszen Lukács György már 1911-ben[1] publikálta legfontosabb gondolatait erről a kérdésről.)

Azonban a filmnarráció rendszeres kutatása, csupán a hetvenes évek közepén indult meg, s azóta jelennek meg a világban – elsősorban francia és angol nyelvterületen a filmi narrativitással foglalkozó elméleti művek. Magyarországon egy nagyobb munkát tarthatunk számon ebben a témában, ez Szilágyi Gábor *Film és cselekmény* című műve (Filmtudományi Intézet, 1983).

A filmi elbeszélés vizsgálatának az adott különös aktualitást a nyolcvanas években, hogy a világban megjelentek az audiovizuális képalkotásnak azok a formái – a digitális és az interaktív videó, majd a virtuális valóság – amelyek alapjaiban rengetik meg a megszokott elbeszélésmó-

---

[1] *Gedanken zu einer Aesthetik des „Kino"*. Pester Lloyd, 1911. ápr. 16. Később némileg kibővítve: *Gedanken zu einer Ästhetik de Kinos*. Frankfurter Zeitung, 1913. szept. 10. Magyarul: *Gondolatok a mozi esztétikájáról*. in: Ifjúkori művek. Magvető, 1977. 594. old.

dokat. Gondoljunk csak arra, mit jelent az elbeszélés egységének szempontjából az a fejlemény – amellyel számítógépes interaktív játékokban már nap mint nap találkozhatunk –, hogy egy történet bonyolítását a felkínált alternatívák segítségével maga a néző (játékos) végzi el. Hollywoodban olyan filmek is készülnek, amelyeket már eleve így terveztek és moziban nem is forgalmazzák őket. Tisztában kell lennünk tehát azzal, hogy amikor filmes narrációról beszélünk, akkor már nem az egész audiovizuális univerzumról van szó, mint ahogy az ötvenes években még ez volt a helyzet – a hatvanas években már ott volt a televízió is –, hanem egy kultúrtörténetileg behatárolt jelenségről, amely még alapjaiban meghatározza ugyan a többi elektronikus és digitális audiovizuális forma narrációs módjait, de már nem fedi azokat le egészen. Az elektronikus forradalom olyan impulzusokat ad az audiovizuális elbeszélésnek, amelynek következményei ma még kiszámíthatatlanok, csupán annyi bizonyos, hogy **a film a legfontosabb *közvetítő* a klasszikus elbeszélőformák és a modern digitális médiában alakuló, fejlődő narrációs lehetőségek között.** A filmet és ezen belül a filmes elbeszélést tanulmányozva közelebb jutunk annak megértéséhez, hogyan változik a huszadik századi ember világhoz való viszonya.

Amikor az elbeszélés *alapelveiről* beszélünk, akkor olyan általános gondolati műveletekről van szó, amelyek közösek minden elbeszélő műfajban tekintet nélkül arra, milyen technikával és milyen kulturális közegben hozták létre őket. Azért vagyunk képesek megérteni tőlünk időben és térben nagyon távoli kultúrák meséit, mítoszait – de legalábbis azt, hogy ezek mesék és mítoszok – mert léteznek ilyen általános alapelvek. Bár arra vagyunk kíváncsiak, mik a filmes elbeszélés sajátosságai, az első, amit megvizsgálunk mégis az lesz, mit értünk egyáltalán azon, hogy „elbeszélés" függetlenül az elbeszélés közegétől.

A következő probléma viszont már az, hogyan valósul meg az elbeszélés a film közegében. Rövid áttekintésünkben azokat a fő elbeszéléstani problémákat fogjuk érinteni, amelyek a film technikai formájának sajátosságaiból következnek. Ennek lényege, hogy a film hangos (vagy néma), színes (vagy fekete-fehér), síkra vetített (esetleg térhatású) mozgóképek sorozatának segítségével meséli történeteit.

A köznapi szóhasználatban gyakran keveredik a **játék-** vagy **történetmesélő** film és a **fikciós** film fogalma. Fikción olyan történetet értünk, amelyet egy szerző talált ki, és amelynek semmiféle „valóságalapja" nincsen. Nagy általánosságban az elbeszélő filmek túlnyomó többsége valóban fikciós, vagyis kitalált történetet mesél el, míg a nem fikciós – dokumentum- oktató- és híradófilmek – nagy többsége nem elbeszélő, nincs benne történet. Bármiként határozzuk is meg a „fikció" fogalmát szabatos magyarázattal, annyit mindenesetre megállapíthatunk,

hogy a fikció – nem-fikció kategóriapár *egy adott információanyag és egy valóságtapasztalat összevetésére* vonatkozik (arról, amit látok, tudom, hogy létezik-e a valóságban vagy sem), míg a narratív – nem-narratív megkülönböztetés egy szövegben foglalt *információtömeg logikai elrendezésére* (összeáll-e a filmen látott képek sorozatából egy kerek történet?).[2] Ebből következően létezik narratív és nem-narratív fikció – narratív fikció a legtöbb játékfilm, nem-narratív fikció például egy olyan lírai filmetüd, mint Huszárik Zoltán *Elégiája* – és létezik narratív és nem-narratív nem-fikció, ez a dokumentumfilm műfaja. A „fikcióval" mint fogalommal egyébiránt az a baj, hogy végső soron nem tudjuk felmutatni azokat a biztos külső jegyeket, amelyek alapján valamiről eldönthetjük, hogy fikció-e vagy sem. A valóság valóságossága gyakorlati, és tapasztalati, nem pedig logikai probléma. Az idők során újra meg újra eszébe jut egy-egy filmesnek eljátszani azzal, hogy olyan fiktív „dokumentumfilmet" készítsen, amely külső jegyeiben hitelesnek látszik, és csak a filmen kívüli információkból tudhatjuk meg, hogy a „dokumentum" valójában kitaláció (számtalan ötvenes évekbeli híradófilm ilyen). A narrativitás azonban tisztán formai kérdés, ezért meghatározásához könnyebben eljuthatunk, és ehhez szilárdabb kritériumok állnak rendelkezésünkre. Az, hogy egy filmben a szereplők előre megírt szöveget mondanak-e, más által kitalált helyzetet alakítanak-e vagy sem, szélsőséges esetben eldönthetetlen. Az azonban, hogy jelenlétük a filmvásznon történetet hoz-e létre vagy sem, minden esetben eldönthető.

Lássuk tehát, mit értünk egyáltalán azon, hogy „elbeszélés"!

---

[2]A fikció fogalmának művészetelméleti és filmelméleti meghatározását lásd: Király Jenő: *A frivol múzsa* (Tankönyvkiadó, 1994.) című művében. A fikció és narráció fogalmi elhatárolásához lásd: Edward Branigan: *Narrative Comprehension and Film*. Routledge, 1992.

I.
MI AZ ELBESZÉLÉS?

Az elbeszélés mint nyelvi tevékenység állítások sorozata, ahol az állítások egy történetet írnak le. Arisztotelész, a poétika és a cselekménykutatás atyja látszólag nagyon egyszerűen határozza meg, mi tekinthető történetnek, megállapításainak azonban súlyos következményei vannak. Meghatározása szerint a cselekmény egy olyan eseménysor utánzása, amelyiknek van eleje, közepe és vége: „A jól összeállított történeteknek tehát nem lehet csak úgy akárhonnan kezdődniük, sem találomra bevégződniük"[1] Szükséges tehát először, hogy a történet állításainak legyen időbeli vonatkozásuk. Ez a két kijelentés: *Az alma piros; a körte sárga* nem lehet elbeszélés, mert nem határozzák meg semminek az elejét, közepét és végét, nincs időmenziójuk. De vajon ez a két állítás – *Jancsi szerette Juliskát. Azután Juliska szerette Jancsit.* – elbeszélés-e már? A két állítás időbeli viszonyban áll ugyan egymással, azonban mégsem alkotnak elbeszélést, mivel csupán időbeli egymásutániságot tartalmaznak, de éppen azt, amire Arisztotelész utal, a *kezdet* és a *vég* behatárolta teljességet még mindig nem. Ez az állításpár viszont: *Jancsi szerette Juliskát, és végül Juliska is megszerette Jancsit* már elbeszélésnek tekinthető. Miért? Azért, mert nemcsak időbeli viszonyban állnak egymással, hanem egy olyan időperiódust ívelnek át, amelyben a történések **okozati** kapcsolatban állnak egymással. Tudjuk, hogy Jancsi szerelme Juliska iránt korábban kezdődött, mint Juliskáé Jancsi iránt, de a mondat második feléből az is kiderül, hogy ez a szerelem egy olyan – itt közelebbről nem meghatározott – eseménysor *kezdete* és *oka* volt, melynek *eredménye* és *okozata* Juliska szerelmének fellobbanása lett. Az összetett mondat sejtteti, hogy Jancsi szerelmének és Juliska szerelmének kezdete között **valami megváltozott,** s ez a változás eredményezte a beteljesülést. Jancsi és Juliska szerelmének időbeli sorrendje itt ugyanaz, mint az előző mondatpárban, azonban itt az időrend egy kezdetet, egy véget, és a közben lezajló *kauzális* folyamatot is érzékelteti. Az a követelmény, hogy egy történetnek legyen eleje, közepe és vége semmi mást nem mond ki, minthogy a történetben lejátszódó eseményeknek egy olyan okozati láncot kell alkotniuk, amely az idő végtelen-

[1]Arisztotelész: *Poétika*. Magyar Helikon, 1963. 21. old.

jéből kimetsz egy intervallumot, amelyben megfigyelhetjük valaminek valami másba való átalakulását. A folyamat kezdetét és végét két egymástól eltérő állapot jelöli ki, a két állapot összetartozását pedig a közben végbemenő folyamat ok-okozati kapcsolatai biztosítják. Ha az okozatiság nem állna fönn az elbeszélésben, a kezdet és a vég sem volna értelmezhető.

Az elbeszélés tehát alapvetően egy állítássorozat. Az állítássorozat azonban önmagában csupán felsorolás. Ha ezt a sorozatot időrendbe állítjuk, és az időrendet okozati kapcsolattal erősítjük meg, akkor jön létre az elbeszélés. **A kronológiát a puszta katalógustól az idő, az elbeszélést a puszta kronológiától viszont a kauzalitás különbözteti meg**. Annak, hogy narrációról beszélhessünk, a legelemibb feltétele tehát, hogy az elbeszélt események között valami okozati összefüggést állíthassunk fel, amely időrendbe állítja és történetté kerekíti őket.

Minden történet legelemibb szintjén valamilyen átalakulást ír le. Tzvetan Todorov szerint egy elbeszélésben foglalt átalakulás alapvetően öt fázisra bontható[2]:

1. egyensúlyi helyzet a kiindulópontnál;
2. az egyensúly megbomlása valamely esemény következtében;
3. annak felismerése, hogy az egyensúly felborult;
4. kísérlet az egyensúly visszaállítására;
5. a kezdeti egyensúly visszaállítása.

Még elvontabb sémával ezt a szerkezetet így lehet ábrázolni: A, B, -A, -B, A.[3] Vagyis: harmónia, diszharmónia, a harmónia visszavonása, a diszharmónia visszavonása, harmónia. Már ebből az elvont képletből is látszik, hogy az elbeszélés alapszerkezetében egy logikai struktúra van rögzítve, és erre épül az elbeszélés időrendje. Lássuk ennek a sémának a működését egy egyszerű kis elbeszélésben.

Volt egy török, Mehemed,
sose látott tehenet.

Nem is tudta Mehemed,
milyenek a tehenek. (egyensúly, kiinduló helyzet)

Egyszer aztán Mehemed
lát egy csomó tehenet. (felbomlik az egyensúly)

„Én vagyok a Mehemed!"
„Mi vagyunk a tehenek!"

---

[2]Tzvetan Todorov: *Two Principles of Narrative*. Diacritics, vol. 1. no.1 (Fall 1977)
[3]v. ö.: Edward Branigan. id. mű 5. old.

Csodálkozik Mehemed:
„Ilyenek a tehenek?" (felismerjük, hogy más helyzet van)

Számlálgatja Mehemed,
hányfélék a tehenek.

Meg is számol Mehemed
háromféle tehenet. (kísérlet az egyensúly visszaállítására)

Feketét, fehéret, tarkát,
„Meg ne fogd a tehén farkát!"

Nem tudta ezt Mehemed,
s felrúgták a tehenek. (új egyensúly megváltozott helyzetben)

Látható, hogy a történet eleje és vége nem más, mint két egymástól különböző állapot leírása. A „Volt egyszer egy..." mesei kezdés többek között azt a célt szolgálja, hogy belehelyezze a hallgatót egy világba, amelyben nincs konfliktus. Az idő meghatározatlanul hagyása nemcsak a fikciót jelzi, hanem azt is, hogy az elmesélendő történet előtt semmi érdemleges nem történt, ami hatna az elbeszélt eseményekre, vagyis a mese előtti periódusban az időt tagolatlan egységként kell szemlélnünk. Ez az a nyugalmi állapot, amelyet egy esemény kibillent, és elindít benne egy olyan folyamatot, amelynek eredménye ismét egy egyensúlyi állapot. Az átalakulást nem egyszerűen azért érezzük lezártnak és kerekenek, mert vége van, hanem azért, mert megértjük, hogy miért éppen itt és így van vége. Az elbeszélés fő feladata tehát azt megmutatni, hogy a történetben mi okozza az egyensúly megbomlását, és helyreállását.

Egy elbeszélésben alapvetően kétféle elemet, **időrendi,** és **motivációs** elemeket találunk. Az egyik lényegében annak a taglalását szolgálja, hogy **mi történt,** a másik azt, hogy **miért történt** ami történt. Ezeknek az elemeknek a rendje és eloszlása azonban jórészt független lehet egymástól, hiszen nem fontos mindig mindent elmondani és megokolni, sok mindent rá lehet bízni az olvasó fantáziájára. Végső soron a kronológiai és a motivációs elemek kettőssége teszi lehetővé a narratív formák végtelen sokszínűségét. Roland Barthes így magyarázza a kétféle elem közötti különbséget: „Bizonyos elemek ugyanazon a szinten levő más elemekre vonatkoznak, ezzel szemben vannak olyanok amelyek más szinten lévőket töltenek meg értelemmel... egy revolver megvásárlásához következményként hozzátartozik az a pillanat, amikor használni fogják ... amikor letesznek egy telefont, az magában hordja azt a pillanatot, amikor felemelték, és így tovább... Az elemek másik nagy osztálya az összes olyan *jelzést* foglalja magában... amelyek nem egy szükségszerű következményre vagy előzményre vonatkoznak, hanem egy töb-

bé-kevésbé általános fogalomra, amely mégis szükséges az elbeszélés megértéséhez. Olyan jelzésekről van szó, amelyek az alakok jellemét, a helyzetet, az atmoszférát stb. jellemzik."[4] A kronológiai elemek (Barthes szavával: *funkciók)* azok tehát, amelyeknek az időben szükségszerű következményük, illetve előzményük van, még akkor is, ha ezek az elbeszélésben nem jelennek meg. Ezek az elemek éppen a szükségszerű következményeik vagy előzményeik miatt okozati kapcsolatban állnak egymással, az elbeszélés világának megértéséhez azonban ez a szükségszerű okozati kapcsolat mégsem elégséges. Egy eseménynek számtalan, akár egymásnak ellentmondó következménye is lehet. Pusztán az a tény, hogy ezek közül az egyik bekövetkezik, még nem magyarázza meg, hogy miért éppen ez, és nem egy másik ugyanannyira valószínű következmény valósult meg. A hős revolvert vásárol. Még nem tudjuk, hogy ezt miért tette, csak abban vagyunk biztosak, hogy ennek a revolvernek később még fontos szerepe lesz. Tegyük fel, hogy a hős azután vásárol revolvert, hogy látjuk, valaki megölte a feleségét. A fejünkben máris kész a következtetés: a hős azért vette meg a fegyvert, hogy megbosszulja felesége halálát. A két látott esemény között okozati kapcsolatot teremtünk, és már előrevetítjük egy harmadik következménynek a bekövetkeztét. Megértettük ezzel az egész történetet? Egy nagyon alapvető, primitív szinten kétségtelenül. Az elbeszélés azonban nem áll meg szilárdan pusztán a szükségszerű logikai kapcsolatokon. Hiszen bárki megkérdezheti: miért nem a rendőrségre bízza a hős a bűnös felkutatását és megbüntetését? A történetet akkor értjük meg valóban, ha elfogadjuk, hogy itt olyan hősről van szó, aki minden rajta esett sérelmet azonnal megtorol. Ehhez azonban az elbeszélőnek *jellemeznie* kell a hőst, hogy úgy érezzük, *ez* a hős *ebben* a helyzetben nem tehetett volna másként. A hőst, a helyzetet, az eseményeket **motiválni** kell olyan részletek (Barthes szavával: *jelzések)* segítségével, amelyeknek az elbeszélés szövetében nincs olyan szigorú helyük, mint az „előzmény-", vagy „következmény" típusú elemeknek. Elhelyezkedésüket az elbeszélés retorikai logikája jelöli ki, lényegében az, hogy az elbeszélő milyen érzelmi hatást akar kiváltani, illetve hogyan akarja adagolni a feszültséget.

A fenti történetben szépen megfigyelhető ez a kettősség. A versikében hat időrendi állítást találunk (Volt egy török, Mehemed... ...lát egy csomó tehenet. Csodálkozik Mehemed... Számlálgatja Mehemed... Meg is számlál Mehemed... ...felrúgták a tehenek). Ha az elbeszélés csupán kronológiából állna, nem sok értelmet találnánk a történetben. Azt hinnénk, hogy a tehenek azért rúgták fel Mehemedet, mert az megszámol-

---

[4]Roland Barthes: *Analyse structural des récits.* in: *Poétique du récit.* Éditions du Seuil, 1977. 19–20. old.

ta őket. Ezért szükséges az okozati motívumok hozzáadása a kronológiához. A versike összes többi állítása ilyen kauzális motívum, amely értelmet ad annak, hogy a harmadik és az utolsó sor, amely valójában maga a cselekmény (lát egy csomó tehenet...felrúgták a tehenek) miért épp ezt az időintervallumot metszi ki Mehemed életének tagolatlan idejéből.

A versike kronológiai elemmel indul (Volt egy török...), de második sora és második versszaka, a szereplő bemutatása már a kauzális motívumsort indítja el (...sose látott tehenet/Nem is tudta...). Ezután indul a cselekmény egy újabb kronologikus motívummal (Egyszer aztán...), majd ezután megint egy kauzális elem következik („Én vagyok...): megtudjuk, hogy a szereplők tudomást vettek egymásról. Most egymás után három kronologikus cselekményelem következik (Csodálkozik... Számlálgatja... Meg is számol...), és ez az összefüggő epizód újabb kauzális elemmel zárul (Feketét, fehéret, tarkát): a történet időrendjéhez nincs szükség arra, hogy megtudjuk, milyen színű teheneket látott Mehemed, motivikus síkon viszont ebből fontos információhoz jutunk, mert megtudjuk belőle, hogy a tehenek különféleségének látványa felkeltette Mehemed kíváncsiságát, és éppen ez a motívum lesz a történet végkifejletének kiindulópontja és eredendő oka.

A strófa második fele igazi elbeszélői bravúr. A történet csúcspontján vagyunk, a végállapotot közvetlenül kiváltó esemény előtt. Minden történetben ezen a ponton a legnagyobb a feszültség, hiszen az olvasó-hallgató-néző már elég kronologikus és motiváló elemet ismer ahhoz, hogy kiszámíthassa, mi történhet, s a várakozás – hogy bekövetkezik-e, ami várható – okozza az izgalmat. Itt azonban váratlan dolog történik. Az elbeszélő ezen a ponton megszakítja a cselekmény leírását, és kiszól a történetből. Ezzel egyrészt érzelmi hangsúlyt ad a cselekmény ezen pontjának érzékeltetve, hogy itt ő már tehetetlen, az események elszabadultak, bárhogy is szeretné, nem tudja megállítani hősét (meg ne húzd a tehén farkát!). Másrészt, és főleg: egyszerre leleplezi, hogy az elbeszélés egész idáig félrevezette az olvasót. Nem árulta el, hogy Mehemed a békés számlálgatás közben a tehenek farkát akarta meghúzogatni. Az igazi dráma leírását egy retorikai motívummal helyettesíti. A hallgatóhoz fordul, és előlegzi a történet tanulságát, amivel feszült várakozást kelt. (A filmben ez a Hitchcocktól jól ismert *suspense* elbeszélői fogása, amikor a néző tudja, hogy mi lesz az eredménye annak, ami még be sem következett.) Most újabb motiváló elem következik, amely a legfontosabb kronologikus elemet rejti el, magát a történet csúcspontját. Itt megint ahelyett, hogy leírná, mi történik, az elbeszélő visszautal a történet elején elkezdett jellemzésre, és hozzá ad még egy motívumot (nem tudta ezt Mehemed). Ezen a ponton kiderül, hogy az elbeszélő a késleltetés eszközével élt, hiszen elhallgatott egy olyan fon-

tos információt Mehemedről, amelyről most derül ki, hogy életbevágó. Ugyanakkor ez a motívum zárja le a történet fő okozati láncát: Mehemed sose látott tehenet... *és ezért* nem tudta, hogy nem szabad meghúzni a tehén farkát. Most válik világossá, miért épp azt az információt kaptuk Mehemedről, hogy még nem látott tehenet, és hogy nem tudta, hogy milyenek. A késleltetésnek így kompozicionális funkciója van: a Mehemedről szóló két fontos információ keretbe zárja a cselekményt, és ezt a logikai keretet zárja kronologikus keretbe az első és az utolsó időrendi motívum, amelyek valójában a történet legegyszerűbb, de a kauzális motívumok nélkül értelmezhetetlen summázatát jelentik: Volt egy török, Mehemed ... felrúgták a tehenek.

Jól látható ebből, milyen szerepet játszik az okozatiság az elbeszélésben: értelmet ad az idő múlásának. Ugyanakkor az is megfigyelhető, hogy ez az értelemadás mint a narráció egyik funkciója, hogyan válik el a történet kronologikus leírásától. Adott esetben helyettesítheti is akár a legfontosabb kulcseseményeket. A mi esetünkben a történet csúcspontján a narrátor hirtelen előlép, és figyelmeztetésekkel és magyarázatokkal helyettesíti annak „szabatos" leírását, hogy mi is történt.

Ebből a történetmesélésnek egy másik nagyon fontos sajátosságára következtethetünk, aminek részletesebb taglalása a következő fejezet témája lesz. Külön kell választanunk az elbeszélésben a kronologikus történetet, azt, aminek megtörténtét az elbeszélés leírja, és azt a módot, ahogy az elbeszélés ezt a leírást megvalósítja. Az elsőre használjuk a **történet** kifejezést, a másodikat nevezzük **cselekménynek.** Egyelőre elégedjünk meg annak megállapításával, hogy az elbeszélés befogadója közvetlenül csak a cselekménnyel találkozik, ennek alapján kell rekonstruálnia a történetet. Ebből következik, hogy egy történetet többféle módon lehet cselekménnyé alakítani, és sokszor egy cselekményből többféle történetet is lehet rekonstruálni. A történet és a cselekmény különbsége versikénkben jól látható. A cselekmény a történet három legfontosabb mozzanatát nem tartalmazza, csupán utal rájuk. Az olvasónak ezekből az utalásokból kell rájönnie, hogy mi történt. Íme egy lehetséges rekonstrukció (kurzívval jelöljük azokat az elemeket, amelyeket a cselekmény elhallgat): Volt egyszer egy Mehemed nevű török, aki még nem látott tehet és nem tudta, hogy milyen veszéllyel jár, ha meghúzzák a tehenek farkát. Egyszer ez a Mehemed látott egy csomó tehenet, azok is észreveszik őt, és a tehenek színes sokfélesége, de *főképp hosszú farka igen felkeltette a kíváncsiságát, és arra gondolt, milyen érdekes lenne meghúzogatni a tehenek farkát. Tervét rögtön valóra váltotta,* mire a tehenek felrúgták. Látható, hogy a történet és a cselekmény csak odáig fut viszonylagos összhangban, ahol a történet izgalmas nem kezd lenni. A feszültséget azzal növeli, hogy az elbeszélésbe egy figyelemel-

terelő kronologikus motívumsort épít be, elhitetve a befogadóval, hogy a történet ezen a szálon fog kibomlani. Miközben a cselekmény valami mellékes motívummal bíbelődik, a történet eljut a csúcspontra. Innentől viszont a cselekményben az elbeszélő retorikai eszközei veszik át főszerepet, amelyek mögül a történet csak a legvégén bukkan fel ismét. (Mellékesen azt is meg kell jegyeznünk, hogy formailag itt hiányos szerkezettel van dolgunk, hiszen a teljes szerkezethez hozzátartozna a végén annak külön jelzése, hogy Mehemed most már tudja, nem szabad húzogatni a tehenek farkát. Ez volna az „új egyensúlyi állapot". Az elbeszélő azonban itt kihasználja a „felrúgták" szóban rejlő következményeket, és az olvasóra bízza, képzelje el most már egyedül a „felrúgott állapotban lévő" Mehemedet.)

Az elbeszélő feladata az, hogy kiválassza a fontosabb és a kevésbé fontos történéseket egy elbeszélésben. Ezeket a hangsúlyokat retorikai eszközökkel jelzi, s minél erőteljesebb ezeknek az eszközöknek az érzelmi, indulati töltése, annál inkább háttérbe szorítják az események leírását. Az elbeszélőműfajok többek között aszerint is osztályozhatók, hogy milyen arányban helyettesítik bennük a retorikai elemek a történetleírást. Egy lírai költemény szinte csak retorikai figurákat tartalmaz, a dokumentumriport pedig szinte csak leírást. Az elbeszélés művészi lehetőségei ezekben a helyettesítésekben rejlenek.

A film esetében a helyettesítés nemcsak művészi önkény kérdése, hanem a film anyagában rejlő kényszer. A film ugyanis két, az elbeszélés szempontjából alapvető dologra nem képes: egyértelmű időrendi és okozati összefüggéseket teremteni. A film nem rendelkezik azokkal a retorikai eszközökkel, amelyek ezeket a funkciókat a nyelvben ellátják. A film nem tudja mondani, hogy „ezért", „következésképp", „amiatt, hogy..." stb. Sem azt, hogy „ezután", „korábban", „később" stb. Természetesen ezeket a nyelvi eszközöket a film fel tudja használni, s különösen a némafilm korszakában igen gyakran fel is használta, és használja időnként ma is. Azonban ez éppen azt jelzi, hogy a filmnek olyan esetekben, amikor egyértelmű retorikailag „semleges", „objektív" okozati és időrendi utalással kell élnie, kénytelen direkt nyelvi eszközökhöz fordulni. Az esetek túlnyomó többségében azonban nem ez történik, hanem a film a saját poétikai eszközeivel oldja meg ezeket a problémákat. A filmi elbeszélés vizsgálata ezeknek a poétikai eszközöknek a feltárását jelenti.

II.
TÖRTÉNET ÉS CSELEKMÉNY

Korábban utaltunk rá, hogy az elbeszélés vizsgálatához hasznos megkülönböztetni egymástól az elbeszélt történetet (történet) és azt a módot, ahogy ez az eseménysor az elbeszélésben megjelenik (cselekmény). Ennek okát könnyű belátni. Gondoljunk csak az irodalmi adaptációkra, melyeknek se szeri, se száma a filmtörténetben. Még ha rövid irodalmi mű feldolgozásáról van is szó, amelynek minden fordulata elvileg megfilmesíthető, akkor is tökéletesen más lesz a cselekmény filmen, mint olvasva, miközben ugyanazt a történetet, kronologikus eseménysort látjuk.

A történet és a cselekmény megkülönböztetését először a század elején működött orosz formalista irodalomkritikai iskola használta. Az irányzat egyik, a narráció szempontjából legfontosabb műve Propp mesetipológiája.[1] A szerző az orosz varázsmeséket tipologizálja narratív szerkezeteik szerint. Propp felismerte, hogy az orosz mesekincsben végesszámú történettípus található, s ezek a történettípusok néhány alapvető elbeszélő elem variálásával alakulnak különböző mesékké. A mesék szilárd strukturális pontjai tulajdonképpen szerepfunkciók, amelyeket különböző mesékben különböző szereplők különbözőképp látnak el, de e funkciók mégis minden mesében jelen vannak, és ezek jelentik a történet fő fordulatait. Lássunk néhány ilyen funkciót Propp nyomán: A család egy tagja eltávozik hazulról; A hősnek tiltó parancsot adnak; A tilalmat megszegik; Az ellenfél megkísérli felderíteni a terepet; A hős ellenfele értesüléseket szerez áldozatáról; A hős ellenfele megpróbálja becsapni áldozatát, hogy hatalmába kerítse őt és vagyonát stb.[2] Propp ezeknek a funkcióknak vagy tipikus fordulatoknak az egymásutánját nevezi a mese **kompozíciójának,** azt a konkrét tartalmat pedig, amivel ezek az elvont sémák élővé válnak a mese **szüzséjének.** A kompozíció része az, hogy mi történik a mesében, a szüzséhez az tartozik, hogy ki milyen körülmények között vesz részt ezekben a történésekben. Könnyen belátható, hogy egy ilyesfajta tipologizálást elvégezhetünk bizonyos filmes műfajok esetében is. Legjellegzetesebb e tekintetben a wes-

---

[1]Propp: *A mese morfológiája*. Gondolat, 1975.
[2]Propp: id. m. 44–93

tern és a rendőrfilm. Mindkettő olyan műfaj, amelyik tipikus helyszínen játszódik (a western a vadnyugaton, a rendőrfilm a nagyvárosban), és történeteik néhány szereptípusra és funkcióra épülnek (a Sheriff, a magányos pisztolyhős, a banditák, a segítő indiánok és az ellenséges indiánok stb.) Az elbeszélőfilmek nagy része azonban nem ilyen. Bár számtalan kisebb-nagyobb filmműfaj létezik, ezeket lehetetlen csupán szerepfunkcióik szerint közös nevezőre hozni. Az orosz varázsmese egy zárt tradicionális kultúrának a terméke, ennek köszönhető erős sematizáltsága, és ennek ellenére mégis rendkívül színes világa. A film egy egyetemessé váló világkultúra elbeszélőművészete, ennek megfelelően bizonyos pontjain erősen sematizált, más pontjain viszont sémákban nehezen megragadható. A világ szinte minden kultúrája megpróbálja történeteit filmre adaptálni, s ez lehetetlenné teszi, hogy csupán a szerepfunkciók alapján a filmi elbeszélést típusokba lehessen foglalni.

Az orosz formalisták felfedezése az elbeszélés kettősségét illetően mégis használható a film esetében. David Bordwell amerikai filmkutató elevenítette fel a **fabula** (Propp szóhasználatában ez a „kompozíció") és a **szüzsé** fogalmainak használatát a filmelbeszélés leírásához. Az eredeti terminológiában a *fabula* (mese, történet) egy kronológiai és okozati vázlat, amelyet a *szüzsé* (cselekmény) konkrét szereplőkkel, fordulatokkal, helyszínekkel stb. „öltöztet fel". A néző feladata, hogy a szüzséeljárásokból (az elbeszélői fogásokból) és a stilisztikai elemekből konstruáljon magának egy mesét. Itt fontos a szóhasználat. Bordwell nem *rekonstrukcióról* beszél, nem azt állítja, hogy a néző egy létező történetet ért meg és állít össze újra a fejében. Bordwell szerint a történet nincs sehol „elrejtve" a szüzsé „mögött", mint ahogy Proppnál ott vannak az elvont mesevázak, vagy Tinyánov szerint ott van a „gondolati terv". Bordwell szerint a mese tisztán a néző gondolati konstrukciója azoknak a jelzéseknek az alapján, amelyeket a film formai elemei számára nyújtanak. Azért hasznos ez a megközelítés, mert kritikailag hozzáférhetővé tesz egy nagyon mindennapos jelenséget, azt, hogy sokszor nagyon eltérő képünk alakul ki ugyanannak a filmnek a kapcsán arról, hogy mi történt benne. Ilyenkor nem feltétlenül arról van szó, hogy valamelyikünk ostoba vagy nem figyelt eléggé. Az ilyen értelmezési különbségek sokszor arra vezethetők vissza, hogy mivel a film – ahogy erről már volt szó – bizonyos fontos okozati és időbeli összefüggéseket nem tud egyértelműen kijelenteni, csak érzékeltetni tudja azokat, az elbeszélés esetenként nem ad elég egyértelmű jelzést arra, hogy milyen következtetést vonjunk le belőle a történet felépítését illetően. Előfordulhat, hogy a rendező nem jól választott meg bizonyos utalásokat, vagy egy fontos utalást nem hangsúlyozott eléggé az ismétléssel, és így a nézők egy része – rossz esetben senki – nem képes arra, hogy az adott utalást tartal-

mazó képeket a megfelelő kulcsok szerint illessze be egy cselekmény-folyamatba.

Persze van olyan film, amelyik mindezt készakarva csinálja. A leghíresebb példa erre Alain Resnais *Tavaly Marienbadban* című alkotása. Ezt a filmet a rendező szándékosan úgy készítette el, hogy ne is lehessen a szüzsé alapján összefüggő történetet konstruálni. Végig nem derül ki, hogy a férfi és a nő valóban ismerték-e egymást korábban is, hogy bármelyikük is járt-e Marienbadban vagy Karlsbadban, bizonyos képekről nem világos, hogy valójában megtörténnek-e, emlékképek-e vagy fantáziaképek, és ha igen kinek a fantáziálásai. A *Tavaly Marienbadban* azon ritka filmek egyike, amelyekben nem találunk összefüggő, egyértelmű történetet az elbeszélés „mögött". Resnais így nyilatkozik filmjéről: „Nincs valóság a filmen kívül, az egyedüli idő a film ideje... A dolgok nem léteznek azon az elbeszélésen kívül, amelyet a mű belőlük hoz létre."[3] Resnais megállapítása rímel Bordwell egész narráció felfogására, s e szerint nemcsak a *Tavaly Marienbadban*ra érvényes. Ha a történet a néző konstrukciója és nem egy olyan váz vagy „terv", amit ki kell tölteni részletekkel vagy realizálni kell, akkor valóban a filmen semminek sincs a narráción kívül létezése. Resnais filmje csupán szembeötlővé teszi, és a legradikálisabb módon kihasználja ezt az összefüggést.

A történet/cselekmény (fabula/szüzsé) kettősség azért hasznos elemzési mód, mert segít megkülönböztetni egymástól azokat az eseményeket, amelyeket az elbeszélés elénk tár azoktól, amelyek ugyan szerves részét képezik az elbeszélt történetnek, de maga az elbeszélés hallgat róluk, vagy csak utal rájuk. Csak akkor bukkannak elő az elbeszélés eszközei és az állandósult elbeszélői formák, ha meg tudjuk különböztetni azt, amit a narráció leír attól, ahogyan ezt teszi.

Lássunk egy példát a történet és a cselekmény megkülönböztetésére egy olyan összehasonlítás segítségével, amelyben azt vizsgáljuk, hogyan meséli el ugyanazt a történetet három különböző film. Az újrafeldolgozásban mutatható be legjobban, hogyan változhat a cselekmény úgy, hogy a történet változatlan marad. Választásunk egy olyan műre esett, amelyet négyszer is megfilmesítettek, mégpedig három különböző korszakban, három különböző országban. Az alaptörténet James M. Cain: *A postás mindig kétszer csenget* című regénye. Ennek első filmes feldolgozása 1939-ben a francia Pierre Chenal rendezésében került napvilágra. Másodszor három évvel később az olasz Luchino Visconti készít belőle vitathatatlan remekművet, harmadszorra az amerikai Tay Garnett 1946-ban, majd negyedszer az ugyancsak amerikai Bob Rafaelson

[3]idézi: Robert Benayoun: *Alain Resnais, arpenteur de l'imaginaire*. Stock Cinema, 1980. 105. old.

1981-ben rendezi meg újra a történetet. A négy megfilmesítésből az utolsó három expozícióját hasonlítjuk össze.

A fabula a következő: egy országúti benzinkút-étteremhez egy ismeretlen, csavargógyanús fiatalember érkezik autóstoppal. Betér a fogadóba, hogy egyen valamit. Megpillantja a koros tulajdonos kihívó tekintetű, izgatóan szép és fiatal feleségét, s elfogadja a tulajdonos ajánlatát, aki éppen szerelőt keres. Beáll dolgozni a benzinkúthoz. Mind a három verzió hűségesen követi ezt a fabulakezdetet. Most lássuk a három szüzsét.

Visconti filmjében a főcím alatt egy teherautó szélvédőjén keresztül nézünk kifelé, miközben vészjósló zene szól. Az erősen szubjektív beállítás, a sivár országút és a ijesztő zene nem sok jóval kecsegtet a történet további kifejletére nézve. A főcím végén vált a kép. A teherautó (csak most látjuk igazán, hogy teherautó, eddig csak következtetni lehetett rá abból, hogy milyen magasan ülünk) megáll az út szélén, de nem látjuk hogy hol. A sofőr kiszáll, és átkiabál az út túlsó oldalára, hogy tankolni akar. Feltehetően itt helyezkedik el egy benzinkút. Férfi énekhangot hallunk, valószínűleg az is innen jön, de ez sem bizonyos. A sofőr kétszer is kiszól a képből, ami még nagyobb feszültséget teremt, mert csak fél perc múlva fordul a kamera 180 fokot, hogy megmutassa, valójában egy útmenti vendéglő előtt áll az autó. Ahogy meglátjuk az épületet, rögtön kilép rajta a tulajdonos: egy idős kövér ember. Ismerősként köszönti a sofőrt és a kocsikísérőt, elpanaszolja, hogy bedöglött a kocsija, és nincs ideje megjavítani; eközben elindulnak a jármű másik oldala felé, ahol a benzinkút található, hogy megtankoljanak. Ekkor vált a kép és hátulról látjuk a teherautót. A hátsó magasító le van eresztve, és a zsákokon egy férfi alszik. Most odaér a három ember, és meglátják az alvót. Felébresztik, és lezavarják a kocsiról: potyautas. A kalapos férfi felébred, de mielőtt meglátnánk az arcát, ellenbeállításba vált a kép, és a platóról látjuk, ahogy leugrik az útra. Megint vágás kistotálba, a három ember folytatja útját a benzinkút felé, a potyautas az ellenkező irányba indul és eltűnik a kocsi takarásában. A kamera azonban felemelkedik, és miközben az előtérben a kocsit tankolják, a teherautó felett átnézve látjuk, hogy a potyautas elindul a vendéglő felé. Kistotál: az ismeretlent hátulról látjuk, ahogy megáll az ajtó előtt, és a zsebeiben turkál. A következő kistotál a vendéglő belsejét mutatja, ahol néhány vendég üldögél. Hallják, hogy valaki belépett, de még nem látják, találgatják, vajon nem a tulajdonos jött-e vissza. Fölállnak és szétszélednek. Két kutya odaszalad az ajtóhoz. Ekkor közeliben meglátjuk a belépő idegen lábait. Lassan odasétál a pulthoz, közben lábával elhessegeti a kutyákat, felemelkedik a kamera, de még mindig csak a hátát látjuk. A pult előtt áll, nincs ott senki, aki kiszolgálja. Türelmetlenül kopog a pulton, ekkor női énekhang csendül fel. Az idegen arra fordul, és lassan elindul a hang felé. A

kamera hátulról követi. Odaérkezik a konyhaajtóhoz. A konyhában egy nő ül szemben az asztalon, de nem látni, mert az idegen eltakarja előlünk. „Lehet itt enni?" – kérdezi a nőtől, akinek az arcát most közeliben látjuk. A hangra felpillant, majd vissza, de rögtön újra felemeli a tekintetét, és szinte elomlik a látványtól. Ekkor vált ellenbeállításba a kép, és látjuk meg először a férfi arcát, közben a kamera is ráközelít. Két perce van a színen a főhős, és csak most látjuk először szemből. Eddig csak a környezetére gyakorolt hatását láttuk: a sofőr és a vendéglős elzavarják, a kutyák odaszaladnak hozzá, a vendégek elmennek az útjából, a nő nem tudja levenni róla a tekintetét. Mielőtt meglátnánk, már tudjuk, nem akárki lépett ide be. A rendező eddig a pontig alig árult el valamit a történetből, az emberi kapcsolatok érzékeltetését helyezte az elbeszélés középpontjába. Még nem tudjuk, ki a férfi, de azt igen, hogy alakja szembenáll a vendéglőssel, és általában a „rendes emberekkel". Erős kisugárzása van, akitől, ha belép valahová, összesűrűsödik a levegő. Nem tudjuk, ki a nő – feleség? konyhalány? Pincérnő? – de azt tudjuk, hogy megbabonázza a férfi látványa. A vendéglős sokat fecseg, de alapvetően csak magát és a helyzetét jellemzi: sokat kell dolgoznia, a csavargókkal vigyázni kell. Egyetlen információt mond, amit a cselekmény később is felhasznál, t.i., hogy elromlott az autója.

Az 1946-os változat főcíme nem sejtet semmit különöset, zenéje hol fenyegető, hol édeskésen megnyugtató. A feliratok egy semleges háttér előtt jelennek meg, amely az eredeti regény címlapját ábrázolja. A főcím után az első kép egy benzinkutat mutat, ahol egy „Munkást keresünk" felirat lóg, közben pedig narrátor hang meséli egyes szám első személyben, a történet kezdetét. „Egy kis úton Los Angeles és talán San Diego között stoppoltam." Ekkor totálban meglátjuk a benzinkúthoz tartozó takaros fogadót is. „Fél órával azelőtt felvett valaki." Jobbról begurul egy nagydarab autó. Megáll a benzinkút előtt, és kiszáll belőle valaki, de nem látjuk rögtön, hogy ki. De a következő kép már mutatja is, ahogy behajol az autóba, és megköszöni az utat. Félközeliben látjuk az arcát: fiatalember. Néhány szót vált még a sofőrrel, amely csupán arra való, hogy kiderüljön róla, munkát keres és vándorol a világban. Utalva a korábban látott táblára megjegyzi, lehet, hogy itt munkát talál. Elbúcsúznak, az autó kigurul jobbra, a fiatalember egy pillanatra egyedül marad, de már halljuk is egy rendőrségi sziréna hangját. Jobbról egy rendőrmotoros érkezik, és leállítja az autót. Félközeliben látjuk, hogy a rendőr lassan odamegy a sofőrhöz, de nem halljuk, mit mond neki, mert teherautózúgás nyomja el a hangját. De rögtön vissza is húzódik, majd sűrűn tisztelegve eloldalog. A következő képben a fiatalembernek elmagyarázza, hogy az államügyész volt a sofőr, azért nem bűntette meg a szabálytalan megállásért. Balra ő is eltűnik a képből, ami kistotálra vált,

mikor a fiú elindul a ház felé. De már nyílik is az ajtó, és egy idősebb úr szalad elé. Rögtön a munkáról kezd el beszélni a fiúnak, mintha eleve tudná, hogy az miért jött. Bekísérjük őket a vendéglőbe. A fiú leül, a vendéglős a pult mögé megy, hogy elkészítsen egy hamburgert. Közben dudaszót hallunk kintről, a vendéglősnek mennie kell tankolni. A fiú egyedül marad a teremben. Vágás, félközeliben látjuk, miközben halljuk az ajtócsapódást, de rögtön ezután egy másik hang is hallható lesz: valami elgurul. A fiú lenéz a padlóra. Most az ő szemszögéből látjuk, ahogy egy rúzs gurul a lábaihoz. A kamera az ő nézésének irányát követi végig a padlón, ahonnan a kis tárgy elindult, végül megérkezik az ajtónyílásba, ahol egy pár női láb jelenik meg. Vissza a fiú arcának közeljére, ahogy észreveszi az előtte álló nőt. Elámul a látványtól. Most kistotálban látjuk a nő egész alakos képét az ajtónyílásban. Két perc, ötven másodperc telt el a filmből, és már számtalan információ birtokában vagyunk: tudjuk, ki a fiú, tudjuk, ki vette föl, tudjuk, hogy a vendéglős munkaerőt keres, és hogy mi a munka. Ezek az információk mind szóban hangzanak el, a figurák jellemzésére viszont nem fordít sok gondot a rendező. Míg Visconti filmje keveset árult el, de nagyon sokat sejtetett, ez a film a fabula minél könnyebb megértéséhez szükséges információkat szállítja.

Az előkészítő szakasz Bob Rafaelson filmjében a leghosszabb. Itt majdnem öt és fél perc telik el, mielőtt a férfi és a nő meglátják egymást, de ennek a találkozásnak látszólag sokkal kisebb a hangsúlya, mint az előző két filmben. Éjszakai országutat látunk a főcím alatt. Az utolsó felirat után egy ember sétál be a képbe hátulról, megy néhány lépést, majd megfordul és stoppolni kezd. Baljóslatú zene. Autó jön, a reflektora megvilágítja a férfit. Megáll, és felveszi. Vágás, nappal van, az autó egy benzinkútnál áll, a sofőr a levegőnyomást méri a kerekekben. A stoppos a kocsinak támaszkodva háttal áll. Meghívja a sofőrt reggelire a vendéglőbe. A sofőr kicsit szabódik, majd elfogadja a meghívást. Végig ő van szemben, a stoppos háttal, csak a hangját halljuk. Hátulról látjuk, ahogy bemennek a vendéglőbe. Vált a kép, a vendéglőst látjuk, ahogy jön le a lépcsőn, még öltözködik. Mikor leért, félközeliben van, jobbról a két vendég lép be a képbe, mindig hátulról. A stoppos megkérdezi, „hol a budi?". A vendéglős megmutatja, ekkor a stoppos kissé megfordul, most félprofilból látjuk az arcát. Leadja a rendelést, miközben megy a toalett felé, még egyszer megfordul ugyan, de kalapja eltakarja az arcát. Közeli a stopposról, ahogy belép a WC-be. Most látjuk először az arcát. Végig közeli: leül a vécére, rágyújt, majd feláll és kikukucskál az ajtórésen. Totál: a sofőr elbúcsúzik, és elmegy. Ekkor a stoppos kijön a vécéből, odamegy a pulthoz, és leül. Kistotál: a vendéglős és a stoppos, aki úgy tesz, mintha fel lenne háborodva, hogy a „haverja" le-

rázta. Vadul enni kezd, miközben a vendéglős átmegy a terem másik végébe, hogy kinyissa a redőnyt. A stoppos kinyitja a táskáját, majd eljátssza, hogy a „haverja", aki megszökött, elvitte a pénztárcáját, nincs miből a reggelit kifizetni. A vendéglős ekkor elkezd érdeklődni. Kiderül, hogy a férfi Los Angelesbe tart, ahol munkára számított volna: lakatos. Amint ezt meghallja, a vendéglős noszogatni kezdi, hogy egyen csak nyugodtan. Jobbra kimegy a képből, a stoppos újra enni kezd. Vágás, a vendéglős belép egy konyhába, ahol egy fehér ruhás nő mosogat nekünk háttal. A hangra ugyan megfordul, de nemigen látni az arcát, mert messze van, és néhány tárgy belóg a képbe. A vendéglős csak annyit mond neki, hogy talált egy fickót a kocsihoz. Megfordul, és kimegy a konyhából. Ugyanaz a kistotál, mint az előbb, de most a másik oldalról. A vendéglős kezet nyújt a stopposnak, bemutatkozik. A vendéglős, Nick munkát ajánl a stopposnak, aki elutasítja, mert tovább akar állni. Dicséri a reggelit. Nick a konyha felé int a fejével: „Ő csinálta." Frank arra fordul. Ellenbeállítás: megint a fehér ruhás nőt látjuk totálban a konyha mélyén, háttal nekünk. A stoppos arca közeliben, odakiált a nőnek: „Köszönöm!" A nő félig hátrafordul. Megint Frank arca: „Isteni volt!" – kicsit megrázza a fejét. Balról egy kéz tüzet ad neki. Megint a nő, nem válaszol, átmegy egy másik ajtónyílásba. Megint Frank, most már nem veszi le a szemét a nőről. A nő törülget, de megint visszanéz, nem szól. Frank, mintha felocsúdna, újra a vendéglősre néz, kissé zavartan elmosolyodik. Megkérdezi, mennyit fizetne a vendéglős a munkáért. Nick bekiabál a konyhába a nőhöz az információért. Közben Frank arcát látjuk, amint hol Nickre, hol a nő felé néz. Ekkor kiderül, hogy az asszony Nick felesége. Mindketten ünnepélyes arcot vágnak. Frank azt mondja, elmegy, de ha nem talál munkát, visszajön, mintha időt akarna nyerni. Feláll, elindul az ajtó felé. Az ajtó előtt megfordul, a konyha felé köszön az eddigieknél sokkal lágyabb hangon. Ekkor látjuk először közeliben az asszony arcát, éppen felénk fordul, és kissé kacér, kíváncsi tekintettel az idegen felé pillant. Majd felegyenesedik, beleszív a cigarettájába, de nem veszi le a szemét a férfiról.

A legfőbb különbség Rafaelson és a másik két verzió között az, hogy míg az előző kettő egy jobban vagy kevésbé előkészített poénként építi fel a férfi és a nő találkozását, Rafaelson egy gyors, de mégis fokozatos folyamatként írja ezt le. Ezenkívül számtalan apróbb eltérés található a három verzióban, amely végül is három különböző elbeszélést eredményez annak ellenére, hogy a mese mindegyikben ugyanaz.

Az adott pontig Visconti verziója tartja vissza a legtöbb információt. Minden kép és jelenet arra van felépítve, hogy a benne foglaltatott információ minél később kerüljön napvilágra. Garnett verziója a legközlékenyebb olyannyira, hogy még narratív hangot is beiktat ezen a ponton,

ami később nem is tér vissza. Látszik, hogy a rendező legfőbb célja, hogy a nézők a lehető legtöbb információhoz jussanak az expozíció során. Ezért inkább keveset törődik a történet atmoszférájának megteremtésével. Csupa olyan elemet használ, amely inkább információközlő, nem pedig atmoszférateremtő. A három verzióból itt tudjuk meg a leghamarabb, hogy a vendéglőben alkalmazottat keresnek, és azt is, hogy az érkező idegen munkát keres. Mivel a leggyorsabban így köthető össze a két alak – a vendéglős és az idegen – a rendezőnek nem is volt szüksége arra a cselekménymotívmumra, ami avval foglalkozik, hogy az ismeretlennek van-e vagy nincs pénze az ételt kifizetni. A másik két verzió a férfi – Viscontinál látszólagos – pénztelenségén keresztül vezeti be a munkavállalás motívumát. Ezt az átkötőelemet legerőteljesebben Visconti használja ki, ami nem véletlen, hiszen az ő filmjében van a legerőteljesebben kidomborítva a történet szociális mondanivalója. (A csavargó valójában kifizeti az ételt, de ezt a vendéglős nem tudja, és a feleség, hogy visszahozassa valahogy, azt hazudja, hogy fizetés nélkül ment el, mire a fukar vendéglős utánaszalad.) Viscontinál a férfi egy proli csavargó, Garnettnél egy bohém vándor, Rafaelsonnál egy alattomos kinézetű alvilági figura. Ennek megfelelően, Garnettnél fényes nappal száll ki egy nagy autóból, Rafaelsonnál éjszaka stoppol, Viscontinál megbújik egy teherautó platóján. Garnett akár egy könnyed vígjátékot is indíthatna evvel, Rafaelson gyűjti össze a legtöbb baljóslatú előjelet, Visconti expozíciója a legpatetikusabb. Abban, hogy a férfi épp ebbe az étterembe tér be Viscontinál van a legtöbb véletlenszerű elem, ezért ez az elbeszélés a legsorsszerűbb is. A férfit véletlenül itt veszik észre és zavarják le a teherautóról. Rafaelsonnál is többé-kevésbé véletlenszerű, hogy épp itt álltak meg, és a férfinek itt szottyant kedve reggelizni. Garnettnél nincs véletlen: a férfi munkát keres, a benzinkutas pedig alkalmazottat.

A legfontosabb különbségek azonban a nővel való találkozásban vannak. Viscontinál a férfi veszi észre először a nőt, de mégis a nő tekintetét követi a film, és ebből a tekintetből olvashatjuk ki azt, ahogy rögtön felizzik a kapcsolat. Garnettnél épp fordítva: nyilvánvalóan a nő veszi észre először a férfit, s kihívóan elejti a rúzsát, de mi a férfi tekintetét követjük és ebből olvassuk ki a találkozást. Rafaelson talán a három közül a „legrealistább". Nála több kölcsönös egymásrapillantás során jön létre a kapcsolat. A legérdekesebb fogás, hogy itt a vendéglős hívja fel a férfi figyelmét a nőre. Először Frank látja meg a nőt, de az messze van, és háttal áll. Mikor megfordul, egyenlő arányban látjuk őt a férfi szemszögéből, és viszont. Ekkor a férfi még úgy néz rá, mint ahogy általában az „ilyen" férfiak a „jó" nőket méregetik: nem túl nagy érdeklődéssel, de azonnal kihívóan. A második rápillantásban már érdeklődő belefeledkezés van, amit az asszony viszonoz. A harmadik rápillantás

már célzottan kapcsolatteremtő, és ezt a nő már egyenes kihívó mosollyal nyugtázza. Ekkor látjuk őt először közelről. Viscontinál és Garnettnél a kapcsolat „villámcsapásként" éri a hősöket, Rafaelsonnál a kapcsolat felépül. Ez a magyarázata, hogy miért nála a leghosszabb az expozíciós szakasz. Jellemezni akarja a főhőst – amit Visconti is megtesz –, és azt a lélektani folyamatot is végig akarja követni, ahogy két idegen ember észreveszi egymást, és érdeklődés ébred bennük egymás iránt. Visconti a hőst jellemzi, és ebből a jellemzésből vezeti le a kapcsolat megteremtődését. Garnett sem a hőst nem jellemzi, sem a kapcsolat létrejöttének folyamatát nem írja le, a történet hitelességét rábízza a negyvenes évek közepének szexideálja szerint kikészített nő pózolásának bemutatására. Ebből a pózból a kor nézője azonnal következtethetett: a férfinak bele kell szeretnie ebbe a nőbe. Ezért Garnett expozíciója a legrövidebb. A cselekmény itt nem lélektani motivációkon, hanem divatközhelyeken nyugszik. Ez is egy motivációs mód, habár ez avul el az idővel a leggyorsabban. (Mivel ez a nőideál ma már a múlté, a mai néző inkább csak megmosolyogja ezt a pózt.) Mindhárom film használ mellékszereplőket az expozícióhoz. Rafaelsonnál és Viscontinál ezek nem jönnek elő később, Garnett a „legtakarékosabb", nála mind a két mellékszereplő – az ügyész és a rendőr – fontos szerepet fog játszani később. Lássuk most ezeket a különbségeket elemenként összehasonlítva egymás mellett.

VISCONTI	GARNET	RAFAELSON
Csavargó potyautas. Teherautóról lezavarják.	Bohém vándor stoppol nappal. Munkát keres a hirdetésre jön. Az ügyész vette föl, egy rendőrmotorossal találkozik.	Alvilági figura stoppol éjszaka. Véletlenül itt állnak meg.
Van pénze, bemegy a vendéglőbe. A vendéglős bizalmatlan hozzá. A hangja alapján felfigyel a nőre. A nő tekintetén látjuk a kapcsolatot.	Nem tudjuk, van e pénze. A vendéglős bízik benne. A nő meglátja őt. Az ő tekintetén látjuk a kapcsolatot.	Nincs pénze, bemegy a vendéglőbe. A vendéglős bízik benne. Felhívják a figyelmét a nőre. Tekintetváltásokkal épül föl a viszony.

A három expozíció végül is három különböző elbeszélést indít el. Garnett szüzséje a címben foglalt erkölcsi tanulságot akarja minél világosabbá tenni: amit az ember először megúszott, azt másodszor biztosan nem fogja megúszni. Ehhez egy bonyolult, fordulatokkal teli cselekményt sző, hogy minden pontján követhető legyen, hogyan vezet egy látszólag jól kitervelt bűntény a bűnösök vesztéhez. Viscontit elsősorban az érdekelte, hogyan ütközik össze két életfelfogás – a szabad, csavargóé és a biztonságra vágyó polgáré –, és hogyan kerekedik ez a konfliktus végül minden szenvedély fölé. Ő távolodik el legjobban az eredeti műtől – a címét sem tartja meg – az ő filmjében találjuk a legtöbb környezetleírást, és karakter-jellemzést. Rafaelson egy vad, gyilkos szenvedély fellángolásának történetét látta ebben a mesében. Filmje arról szól, hogy a bűnben fogant szenvedély szükségképp minden érintettre pusztulást hoz. Cselekménye óriási hiátusokon átugrálva tart végzetes kifejlete felé. Minden energiáját a két főhős közötti kapcsolat alakulásának leírására összpontosítja. A cselekmény fő eseményei a hősöket jellemzik, akárcsak Viscontinál, és nem a cselekmény logikáját magyarázzák, de Rafaelson elsősorban pszichológiai jellemzést, Visconti inkább társadalmi jellemzést ad.

A film cselekményvilága

Minden történet egy meghatározott térben és időben játszódik. A cselekmény első feladata létrehozni azt a téridőt, amelyben a néző felfogja a történet egységét. Ha a néző nem érzékeli, hogy a képen látott terek hogyan függnek össze, akkor természetesen nem képes megérteni azt sem, hogy mi történik a filmben. Ugyanez a helyzet az időrenddel is. Annak ellenére, hogy a cselekmény nem kronológiában mutatja egy történet eseményeit, ha nem ad legalább részben világos jelzéseket arra, hogy mi miután következik, a néző egy idő után elvész a történetben. Nem kizárt, hogy bizonyos filmeknek éppen az legyen a célja, hogy a nézőt bizonytalanságban tartsa egyes eseményeket illetően. Ez a bizonytalanság nem terjedhet ki a cselekmény túlnyomó részére, mert egy ponton túl már lehetetlen lesz a cselekményből történetet rekonstruálni. Ez nem jelenti azt, hogy a film értelmetlen lesz, de ekkor már nem beszélhetünk narratív filmről. Különösen a szürrealista filmek esetében találkozunk ilyesmivel. Ezekben a filmekben bár többé-kevésbé azonosítható szereplőket látunk, akikkel kapcsolatban események zajlanak, a rendezők szívesen alkalmazzák azt az eljárást, hogy időnként tisztázatlanul hagyják, mi mikor és hol történt. Rövidebb filmek esetében ez a bizonytalanság akár az egész filmre is kiterjedhet. Buñuel Salvador Dalíval

közösen készített *Egy andalúziai kutya* című szürrealista filmetűdje ilyen alkotás.

Az elbeszélő filmnek tehát egy legalább nagy vonalaiban összefüggő teret és egy legalább nagy vonalaiban meghatározott időintervallumot kell megalkotnia. Ezt az egységet a cselekmény fogja össze a maga oksági láncaival. Azt a téridőt, amelyben a filmen látható és kikövetkeztethető események meghatározott logika szerint lezajlanak nevezzük **cselekményvilágnak.** A cselekményvilág nemcsak egy teret és egy időt foglal magában, hanem olyan logikai összefüggéseket, „törvényeket" is, amelyek esetleg másutt nem érvényesek. Egy állatmese cselekményvilágában lehetséges, hogy egy állat emberi hangon megszólaljon, ezért a cselekményben felhasználhatók olyan összefüggések, amelyek az állatok emberi beszédjén alapulnak. Például a kisegér megsúghatja a főhősnek, hogy hol van az aranykulcsocska, ami oka lesz a történet megoldásának. A cselekmény világa nem a való világ, csupán egy meghatározott történet elmondására hozták létre. Csak azok az elemei meghatározottak, amelyek fontosak a történetben, mások homályban maradnak. Szabályai nagyon közel eshetnek hétköznapi világunk szabályaihoz, olykor pedig nagyon is eltávolodhatnak attól. Egy film cselekményét nem akkor tekintjük hihetőnek, ha a cselekményvilág szabályai és téridő-összefüggései mindenben megegyeznek saját tapasztalati világunkéival, hanem akkor, ha a cselekményvilágot a film a megfelelő következetességgel és egyértelműséggel működteti, legyenek összefüggései mégoly fantasztikusak is. A *Csillagok háborúja* rengeteg valószerűtlen térbeli és időbeli kapcsolatot, valamint fantasztikus figurákat tartalmaz, mégsem jut eszébe senkinek azt mondani, hogy a film története „hihetetlen", mert *saját logikáján belül* következetes. Épp a fantasztikus- és mesefilmek mutatnak rá arra, hogy még az úgy nevezett „realista" filmekben sem közvetlenül a valóságos világgal találkozunk, hanem csak egy olyan világgal, amely külső megjelenésében és okozati összefüggéseiben nagyon emlékeztet mindennapi tapasztalatainkra. De ez a világ is ugyanúgy poétikai eszközökkel lett létrehozva, mint a legfantasztikusabb sci-fi világa, és koherenciáját ugyanúgy csak a benne lejátszódó cselekmény teremti meg. Egy cselekmény tehát mindig csak egy adott világban válik érthetővé, de ezt a világot egy adott és csak ez az adott cselekmény hozza létre.

A filmrendezés és a vágás „szabályai" elsősorban arra vonatkoznak, hogyan lehet megteremteni az összefüggő tér és idő érzetét, ami szükséges ahhoz, hogy a néző érzékelje a cselekmény jelenlétét. Ha például egy film első képsorában azt látjuk, hogy egy ember kilép egy ajtón, akkor az ezután következő képben az fogja eldönteni, hogy egy történet kezdetét érzékeljük-e benne, hogy tudunk-e térbeli és időbeli ösz-

szefüggést felállítani az elsővel. Ennek alapfeltétele, hogy az első képből valami *megismétlődjön* a másodikban. Ha a két kép között semmiféle ismétlődés nincs, a téridő folyamat nem jön létre. Ha az első képben egy paraszti szobabelsőt látunk nappal, a következő képben pedig egy forgalmas városi utcát éjszaka és nem látjuk az előző képen az ajtón kilépett embert, semmi fogódzónk nincs arra nézve, hogy a két képet hogyan helyezzük el ugyanabban a téridőben. (Először volt nappal, aztán éjszaka, vagy fordítva? Ugyanabban az országban és ugyanabban az évszázadban járunk? A két tér között öt kilométer van vagy ötezer?) A történet folyamatosságát az elbeszélés az ismétléssel, más szóval **redundanciával** érzékelteti. A filmi elbeszélőmódokat jellemezhetjük redundanciájuk fokával. Minél redundánsabb egy elbeszélés, minél többet ismétli az információit, a nézőnek annál kisebb erőfeszítést kell tennie a megértéséhez, összefüggései annál egyértelműbbek, a cselekmény és a történet közötti távolság annál kisebb. Mint később látni fogjuk, a hollywoodi filmekre jellemző elbeszélőmód sokkal több redundanciát tartalmaz, mint például a francia új hullám elbeszélőmódja. Az előző példából kiindulva, a legtriviálisabb és redundánsabb – de épp ezért a cselekményre leginkább utaló – folytatás az volna, ha a következő képben világosan felismerhetően ugyanazt az alakot látnánk, amint világosan felismerhetően ugyanazon az ajtón jön kifelé, csak a másik oldalról. Ekkor a helyszín némileg megváltozott ugyan (egy másik szobában, vagy kinn az utcán vagyunk), de felfogjuk, hogy a két tér *érintkezik egymással,* térbeli kontinuitást alkotnak, és ezt a két különböző tér közötti folyamatosságot teremti meg az alak „átkötő" mozgása, valamint a két tér közötti ajtó. Létrejön ugyanakkor egy időbeli kontinuitás is, hisz a belépés követi a kilépést és az előbbi az utóbbi következményének tűnik föl. Így jön létre egy téridő kontinuum, amelyet egy cselekvésfolyamat és a képeken látható redundáns elemek teremtenek meg. Már kevésbé egyértelmű eredményhez jutunk, ha a második kép nem mutatja, hogy az illető belép valahová, hanem csak annyit látunk, hogy ugyanaz az illető megy valahol másutt. Egyetlen ismétlődő elem – az ajtó – kiiktatásával bizonytalanságot hoztunk létre térben és időben: jóllehet a menő ember felismerhetően ugyanaz, mint aki kilépett egy ajtón, nem biztos, hogy a két kép között közvetlen okozati és időbeli összefüggés van, mivel a két tér közötti folyamatosság már nem egyértelmű. Tovább növelhetjük a bizonytalanságot azzal, ha a két képen látható alak azonosságát tesszük kérdésessé. Ha pedig egyenesen kizárjuk – például az első nő, a második férfi – akkor egész biztosan megszűnik minden téridő folyamatosság a két kép között, és eltűnik a cselekmény. Nyilvánvaló, hogy a folyamatosság megteremtésénél nem minden képelem ismétlődése esik ugyanolyan súllyal a latba. A néző

bizonyos kevésbé fontos elemek változásait hajlamos elég rugalmasan kezelni. Például ha a kinyíló és a becsukódó ajtó különbözőképp néz ki a két oldalán – például az egyik oldala faborítású, a másik oldala párnázott – ha minden más stimmel, a néző minden további nélkül elfogadja, hogy itt egy olyan ajtóról van szó, amelyiknek egyik oldala faborítású, a másik oldala párnázott. A legkisebb rugalmasságot a nézők a szereplők azonosításában tanúsítanak. Ha példánkban a kilépő és a belépő szereplő egyértelműen azonos, a legvadabb feltételezéseket is megkockáztatjuk, csakhogy fennmaradhasson a cselekmény folyamatosságának feltételezése. Sokkal kevésbé csodálkozunk azon, ha egy alak kilép egy szobából, és ugyanazon az ajtón át egy szakadékba lép, mint Chaplin az *Aranylázban*, mint ha egyértelműen összefüggő két térből a kilépő figura nem ugyanaz, mint a belépő. Ebből levonhatjuk azt az egyébként nem túl meglepő következtetést, hogy a cselekmény megértésében a néző figyelme elsősorban a szereplőkre, vagyis a cselekmény mozgatóira irányul. Ugyanakkor az elbeszélés felállíthat egy olyan szabályt is, hogy ha valaki egy ajtón keresztülhalad, más emberként érkezik a szomszédos helyiségbe, s ha ezt a szabályt megérteti velünk, a cselekmény téridő egysége újra helyreáll. Csupán azt kell elfogadtatnia a nézővel, hogy az alakok állandósága ebben a cselekményvilágban nem feltétele a téridő folyamatosságának.

A téridő kontinuitás megteremtéséhez itt egy cselekménymotívumot használtunk fel (valaki egy ajtón keresztül átlép egyik térből egy másikba). Természetesen az egységes tér képzete cselekmény, sőt szereplők nélkül is létrehozható. Főleg amerikai filmekben találkozunk a cselekmény elején olyan képekkel, amelyek madártávlatból végigpásztáznak egy nagyobb területet, sőt egy egész várost vagy városrészletet, hogy aztán fokozatosan közelítsenek a cselekmény konkrét helyszíneihez. De gyakran a jelenetek elején is olyan totálokat vagy kistotálokat használnak, amelyek egy átfogó képet nyújtanak egy helyszínről vagy a szereplők elhelyezkedéséről. A filmes szaknyelvben ezt **establishing shot**nak vagy kiinduló beállításnak hívják. Az angol kifejezés pontosan utal ennek a beállítástípusnak a funkciójára. A történet és az egyes jelenetek elején a film felállít (establish) egy térszerkezetet, hogy később a közelik, amelyek a térnek csak egy-egy részletét ábrázolják a néző által értelmezhetővé váljanak. Az *establishing shot* nem feltétlenül ír le cselekményhez tartozó momentumot, mégis a cselekmény világos megértésének egyik fontos alapfeltétele.

A film cselekményvilága tehát meghatároz egy folyamatos teret, egy összefüggő időintervallumot és azokat a logikai szabályokat, amelyek szerint események játszódhatnak le. Általánosan ezt úgy fogalmazhatjuk meg, hogy minden történetnek megvan a maga tere és minden térben

csak bizonyos típusú történetek zajlódhatnak le. Epp ezért a rendezői munka talán legfontosabb, mindent eldöntő eleme a szereplő- és helyszínválogatás. Minden forgatókönyvet át lehet írni, meg lehet húzni, a már felvett jeleneteket lehet rövidíteni, sorrendjüket megcserélni akár a forgatás befejezése után is. A lefotografált szereplőket és helyszíneket azonban utólag már nem lehet kicserélni. Ezek a döntések véglegesek és megváltoztathatatlanok. Alapvetően meghatározzák azt a történetet, ami általuk elmondható.

A cselekményvilágon belüli és kívüli elemek

A narráció megértése szempontjából alapvető fontosságú, hogy eldönthessük, egy képi vagy hangi információ rendelkezésére állhat-e elvben valamelyik szereplőnek vagy sem. A legtöbb filmben a film motívumainak legnagyobb része az elbeszélést szolgálja, de ez nem jelenti azt, hogy minden eleme beilleszthető az elbeszélés világába is. Magyarán, ha egy filmben egy adott ponton megszólal egy zene, nem biztos, hogy ez a zene abban a világban szól, amelyben a szereplők mozognak. A cselekményvilágon kívüli zenét hívjuk kísérőzenének. A kísérőzene része az elbeszélésnek, de nem része a cselekményvilágnak. „Kommentálja" a történteket, megerősíti, előrejelzi, lereagálja azok érzelmi tartalmát, de nem szól bele az eseményekbe. Az elbeszélés elemzésekor meg kell különböztetnünk azokat a motívumokat, amelyek részei a cselekményvilágnak, azon belül találhatók, azoktól, amelyek rajta kívül esnek. Az előbbieket a szakirodalom **diegetikus**, utóbbiakat **nem-diegetikus** elemenek nevezi, mi ezt cselekményvilágon belüli, illetve kívüli elemeknek fordítjuk. Nem diegetikus elemek a kísérőzenén kívül például a közbeékelt vagy bevezető feliratok, inzertek, vagy a narrátorhang. Ezek mind az elbeszélés cselekményvilágon kívüli motívumai.

Kérdés, hogy a képek mind diegetikusak-e egy elbeszélőfilmben. Nos, ez sincs így. Egy filmelbeszélés számos képet tartalmazhat, amelyet nem helyezhetünk el minden további nélkül a cselekmény folyamatos téridejében. Legközönségesebben a lassításokra, gyorsításokra, hátrafelé mozgásokra, ismétlésekre vagy a flash-back-re gondolhatunk. A nyolcvanas évek akciófilmjeiben terjedt el az a szokás, hogy a nagyon bonyolult és látványos akcióelemeket – nagy robbanások, veszélyes ugrások, látványos ütések vagy rúgások – lassítva vagy ismételve mutatják. Ezek a képek kiesnek a cselekmény folyamatából – kiváltképp, ha megismétlik őket – pusztán a nagyobb hatás kedvéért megszakítják a cselekményt, és hangsúlyozott látványossággá válnak. Cselekményvilágon kívüli képek sokaságára épül Bergman egyik leghíresebb mun-

kája, a *Persona* is. Kezdve a film elején megjelenő ívlámpafénytől, a halottasházban feltámadó gyereken, és az elszakadó filmszalagon át egész a két arc összeolvadásáig, az elbeszélést végigkísérik a nem diegetikus motívumok, amelyek ugyanúgy a cselekmény kommentálják, ahogy más filmben az egyszerű kísérőzene. A cselekményvilágon kívüli képi és hangi motívumok világítanak legjobban rá arra, hogy a filmet minden pontján egy narratív/poétikai akarat szervezi, nem pedig a „valóság".

III.
A NARRATÍV SZERKEZET

Egy film narratív szerkezete elbeszélésmódjának alapelemeit és fő elveit jelenti. Ezek az elvek a következők: az időrend felépítése (a történet eseményeit milyen sorrendben mutatja be a cselekmény); a cselekményszálak összefűzése (hány szálon futtatja a cselekményt az elbeszélés, és ezeknek mi a viszonyuk egymáshoz); az elbeszélés információinak rendszerezése és közlése, valamint a narrátor szerepe (mikor és mit tudunk meg a történet eseményeiről, és van-e elbeszélő személye a cselekménynek); a konfliktus helye az elbeszélés felépítésében (egy konfliktus megoldása köré szerveződik-e a cselekmény); az elbeszélés szerkezeti elemeinek (expozíció, fordulatok és befejezés) viszonya. Az elbeszélések azonban nemcsak elvont szerkezeti elveken alapulnak, hanem tartalmaznak konkrétabb **narratív sémákat** is. Ezek a sémák olyan fordulattípusok, események, szerepek, amelyek az idők során ugyanolyan vagy nagyon hasonló formában jelennek meg különféle történetekben. A narratív sémákra azért van szükség, hogy a befogadóknak bizonyos dolgok megfejtésével ne kelljen megküzdenie. Nemcsak a történetmesélésre igaz, hogy a megértéshez szükségünk van bizonyos előzetes elképzelésekre arról, amit meg akarunk érteni. A megértés folyamatában a fejünkben készen levő gondolati sémákat próbálgatjuk az előttünk lévő konkrét szituációra, és próbáljuk úgy alkalmazni, esetleg módosítani is, hogy ennek alapján megérthessük az adott helyzetet. Így van az elbeszéléssel is. Minden elbeszéléshez a fejünkben lévő narratív sémákkal közelítünk, és próbálgatjuk, melyik illik a legjobban az adott tárgyhoz. Narratív sémáinkat az olvasott, hallott, látott elbeszélések alapján alakítjuk ki, amelyek évszázadok során kialakult elbeszélésmintákat követnek. Egy narratív séma vonatkozhat egy jelenetre (pl. a pisztolypárbaj-jelenet egy westernben); egy nagyobb szerkezeti egységre (pl. expozíció: a nyomozó megkapja a megbízást főnökétől); a cselekmény egy fontos fordulatára (pl. a zabolázhatatlan, dinamikus fiatal rendőr összetűzésbe kerül főnökeivel, és elveszik tőle a megbízást); vagy egy egész történetre. Az egész cselekményt átfogó narratív sablont **műfajnak** nevezzük. A narratív sémák az időben változnak, keletkeznek, eltűnnek, a korszak stílusa és divatja szerint módosulnak. Minden kor-

szakban megtalálhatjuk azokat az elbeszélő sémákat, amelyeket a korszak filmjei előszeretettel alkalmaznak. Lássuk először a legnagyobb narratív sémát, a műfajt.

A műfaj

A műfajok hasonló típusú történetek elbeszélésre alakultak ki, keretet jelentenek az elbeszélő és a néző számára a cselekményfelépítéshez, illetve a megértéshez. Amikor elkezdünk nézni egy filmet, és felismerjük a műfaját (vagy már eleve tudtuk, milyen műfajra ültünk be), nagyjából azt is tudjuk már, milyen típusú szereplőkkel fogunk találkozni, hol fog játszódni a cselekmény, milyen fajta konfliktusokkal kell a hősöknek megküzdeniük, és körülbelül mi lesz a végkifejlet. Arról is hozzávetőleges elképzelésünk lehet, hogy milyen fajta logika fog érvényesülni a cselekmény fordulataiban, és milyen típusú motivációkra fognak épülni a hősök tettei. Például, csak egy burleszkben lehetséges, hogy egy szereplő több méter magasból lezuhanjon, és ezt minden baj nélkül megússza. Ha ezt burleszkben látjuk, nevetünk, ha egy realista társadalmi drámában, akkor bosszankodunk a film hiteltelenségén. Másfelől, egy westernben, tudjuk, vért kíván, ha valakinek feldöntik a poharát, míg egy másik műfajban esetleg ilyenkor beérik egy csípős megjegyzéssel is.

A műfaj megjelölést a filmek legkülönfélébb osztályozására alkalmazzák. Használjuk például az irodalomból átörökölt műfaji megjelöléseket, mint a *tragédia*, a *komédia* vagy az *eposz*, és ugyancsak a műfaj kategóriáját szokták használni a cselekményes és a nem cselekményes filmek különböző fajtáinak megkülönböztetésére, mint amilyen a *dokumentumfilm*, a *reklám-* vagy *oktató-*, a *tudományos ismeretterjesztő-* vagy a *kísérleti* film. Természetesen mindezek a megjelölések más és más alapon különböztetik meg a filmeket. Mivel most csak a cselekményes filmekkel foglalkozunk, számunkra a filmműfajnak az a fogalma érdekes, amely a filmben foglalt **konfliktustípusok** (pl. *krimi, horror, melodráma, burleszk);* a **cselekmény történelmi ideje és helye** (pl. *western, háborús film, sci-fi*); valamint **a cselekményben foglalt leggyakrabban előforduló események jellege** (pl. *musical, porno, karate)* alapján kategorizálja a történeteket. Ezeken belül még különféle „alműfajokat" is megkülönböztethetünk, például a karate-filmeken belül a honkongi akciófilmet, a westernen belül az italo-westernt, a horrorfilmeken belül a vámpír-filmet stb. Azokat a filmeket, amelyekben a történet lényegét egy műfajhoz való tartozás alkotja, tehát csupán a műfaj konvencióit ismétli gépiesen, nevezzük **műfaji filmeknek.** A filmtörténet során számtalan műfaj és alműfaj alakult ki; ezeknek a sémáit kidol-

gozó és követő műfaji filmek alkotják a filmtörténet műveinek derékhadát. Ezeket épp ezért más megközelítésből **tömegfilmeknek** is szokták nevezni. Részben azért, mert valóban tömegesen, szinte ipari szériában készülnek, részben azért, mert nagy tömegű közönség fogyasztja őket, szemben a **művészfilmekkel,** amelyek közönsége egy szűk elit. Nem tartozik szorosan tárgyunkhoz, de érdemes megjegyezni: pusztán az, hogy egy film a tömegtermelés műfaji futószalagján készül, még nem feltétlenül jelenti, hogy silány alkotásról van szó. Az egyéni invenció és az eredetiség, amely korunkban a pozitív esztétikai értékelés alapja, a szilárd műfaji szabályok kereteinek megtartásával is érvényesülhet. Így válhat például a *Volt egyszer egy vadnyugat* a western műfaján, és ezen belül az italo-western alműfaján belül az egyetemes filmművészet egyik jelentős alkotásává.

Mindez természetesen nem jelenti azt, hogy a filmművészet magasabbrendű alkotásai ne volnának ugyancsak műfajokba rendezhetők. Igaz, a művészfilmekben a műfajok sokkal nehezebben felismerhetőek. A művészfilm rendezője nem tartja magára nézve kötelezőnek a műfaji szabályokat, gyakran áthágja őket, de bizonyos mértéken túl mégsem szakadhat el tőlük. Amennyiben egy film cselekménnyel bír, annyiban a történetelmondás bizonyos szabályainak alá kell vetnie magát, különben nem lesz érthető. Ha egy alkotó mégis létrehoz egy olyan filmet, amelyet semmiféle műfajba nem lehet besorolni, és alkotása mégis érthető, sőt sikeres, biztosak lehetünk benne, hogy évek múltán az övéhez hasonló filmek tucatjai fognak készülni, s így tanúi lehetünk egy új műfaj kialakulásának. Így vált például Alain Resnais már említett filmje, a *Tavaly Marienbadban* az idősíkokat összekeverő, tudatállapotokat megjelenítő művészfilm műfajának modellje.

Egy film narratív elemzése szempontjából a műfaj ott válik érdekessé, amikor egy-egy fordulat indoklásához nem elég magyarázat a filmbeli történet belső logikája. Egyszerű példával élve, ha a szereplők egy adott ponton egyszer csak váratlanul dalra fakadva kezdenek el beszélgetni, holott addig prózában beszéltek, ezt semmi mással nem tudjuk megindokolni, mint a musical műfaji konvencióival. Ugyanígy, egy jó habostortacsatát a burleszken kívül minden más műfajban valószerűtlennek és indokolatlannak éreznénk. A cselekményfelépítés logikai szerkezetében épp ezért a műfaji szabályoknak nem elhanyagolható helyük van. A néző, miközben a cselekményt megpróbálja megérteni, történetté összerakni, állandóan hipotéziseket állít fel arról, mi miért történik, ki kicsoda, ki mit csinál. Ezek a hipotézisek a cselekmény során vagy megerősítést nyernek, vagy megcáfolódnak, és más hipotézisek veszik át a helyüket. A narratív konvenciók ahhoz szükségesek, hogy a néző számára megkönnyítsék a hipotézisalkotást. Ezek között a

műfaji konvenciók talán a legfontosabbak, ezek állítják fel azokat a legáltalánosabb elbeszélői értelmező keretet, amelyen belül a néző hipotézisalkotó tevékenysége működik. A film expozíciós szakaszában nemcsak arról kapunk információt, mikor, hol játszódik a cselekmény, mi a szituáció és kik a szereplők, hanem arról is, milyen műfajban fogja a film előadni a történetet. Ezek a fő támpontok a néző számára a cselekmény megértéséhez.

A műfaj jelentőségét ott lehet a legjobban lemérni, amikor ugyanazt a történetet más műfajban meséli el valaki. A megváltozott műfaj más szabályai miatt a cselekménynek is szükségszerűen át kell alakulnia. A legradikálisabb ilyen változás akkor következik be, amikor egy történet más művészeti közegbe kerül át, mint például egy regény megfilmesítésekor. Nézzünk egy példát mit tesz a cselekménnyel egy történet közegének megváltozása.

✦ Példánk Tony Richardson*Tom Jones* című filmje lesz, amely Henry Fielding regényéből készült 1966-ban. A regény és a film összehasonlítása annál is inkább nyilvánvalóvá teszi a műfaji szabályok erejét az elbeszélésben, minthogy a megfilmesítés esetében mindig egy epikus forma dramatizálásáról van szó.

A történet azzal indul, hogy egy gazdag úr, Allworthy több hónapi távollét után Londonból hazatér birtokára. Fáradtan leül vacsorázni, és utána rögtön visszavonul szobájába. Ám, amint éppen le akar feküdni, észreveszi, hogy ágyában egy pólyába csavart csecsemő szundikál. Hívja komornáját, hogy gondoskodjanak a bébiről. Az öreg komorna benyit Allworthyhez, de megijed, mert gazdáját hálóingben látja. Ezután megtudja, mi történt. Mind a regénynek, mind a filmnek ez az első történetmozzanata. A két *elbeszélés* mégis nagymértékben különbözik egymástól. Az első fontos eltérés az, hogy ugyan a regény *története* ezzel az epizóddal indul, az *elbeszélése* azonban nem. Az első fejezet az írónak az olvasóhoz címzett intelmeit és bölcselkedéseit tartalmazza. A történet csak a második fejezetben kezdődik, ahol még mindig csak bemutatják Allworthy urat és Bridget húgát, és elmesélnek néhány dolgot az életükről, amelyek a szorosan vett történet kezdete előtt estek meg. Az igazi cselekmény csak a harmadik fejezetben kezdődik. Fieldingnél így indul a történet:

> „Történt egyszer, hogy Allworthy úr teljes negyedévre eltávozott hazulról. Londonban tartózkodott valamely rendkívül fontos dologban. Nem tudom ugyan, miről volt szó, de abból, hogy olyan sokáig visszatartotta a hazatéréstől – hiszen hosszú évek óta legfeljebb egy-két hónapig maradt távol –, arra következtetek: valami nagy jelentőségű dolog lehetett. Késő éjszaka érkezett haza, s miután hú-

ga társaságában bekapta vacsoráját, holtra fáradtan vonult vissza szobájába. Ott egypár percig térdre borulva imádkozott (ehhez a szokásához minden körülmények között ragaszkodott), s éppen lefeküdni készült, amikor felhajtva a takarót, ágyában, nagy meglepetésére, egy durva vászonba bugyolált, mélyen és édesen szundikáló csecsemőt pillantott meg. Úgy állt ott egy darabig megdöbbenve, mint akinek földbe gyökerezett a lába. Mivel azonban lelkében a jóakarat mindennél erősebb volt, nyomban elöntötte szívét a részvét a szegény kis csöppség iránt. Csengetett és parancsot adott, hogy valamelyik idősebb szolgáló azonnal keljen fel, s jöjjön oda. Közben önfeledten szemlélte az ártatlan csöppséget, aki a zsenge kor és az álom élénk színeiben oly szépséges volt, hogy mélyen eltűnődött rajta, és eszébe sem jutott, hogy egy szál ingben fogadja majd a belépő matrónát. Pedig az illető nőszemély épp elég időt hagyott gazdájának az öltözködésre, hiszen tiszteletből és az illendőség kedvéért hosszú perceket töltött el a tükör előtt azzal, hogy a haját igazgatta, pedig a szolga lóhalálában jött érte, s így a nőszemély nem tudhatta, vajon nem haldoklik-e gazdája, megütötte-e a guta, vagy szívroham jött-e rá.

Nem csodálkozhatunk azon, hogy az ilyen teremtést, aki az illemet saját személyére ennyire szigorúan értelmezte, roppantul kihozta a sodrából, ha másvalaki akárcsak a legcsekélyebb mértékben is megsértette a jó modort. Így tehát, amikor kinyitotta az ajtót, és megpillantotta gazdáját, amint egy szál ingben, kezében gyertyával az ágy előtt áll, iszonyúan megrémült, és azonnal visszahőkölt. Talán el is ájult volna, de Allworthynek szerencsére eszébe jutott, hogy neglizsében van, és eloszlatta a nőszemély rémületét. Megkérte, maradjon kívül, amíg valamit magára nem kap: nem akarja ő megbotránkoztatni Deborah Wilkins öregkisasszony szűzi tekintetét. Nevezett ugyanis – noha életének ötvenkettedik évét taposta – esküdött arra, hogy még sohasem látott férfit kabát nélkül. Gyúnyoskodók és profán szellemek talán kinevetik rémületét, ám komolyabb olvasóim – ha tekintetbe veszik, hogy éjszaka volt, Deborah-t az ágyból verték fel, és gazdáját igen kényes helyzetben találta – a legnagyobb mértékben igazolni és helyeselni fogják magaviseletét. Legfeljebb az mérsékelheti csodálatunkat némileg, hogy ennyi értelmességet azért el lehet várni egy Deborah-hoz hasonló korú leányzótól.

Miután az öregasszony újra benyitott a szobába s meghallotta az uraságtól, hogy csecsemőt talált az ágyában, még gazdájánál is jobban megrökönyödött."

Nézzük most a filmet. Egy bevezető főcím után a következő elbeszélő feliratot látjuk: „Nyugat-Angliában élt egyszer egy Allworthy nevű uraság. Több hónapi Londoni tartózkodás után hazatér." A felirat alatt vidám csemballózenét hallunk, ami a felirattal együtt a némafilmek stílusát idézi. Az inzert első mondata valójában rövidítése a könyvbeli második fejezet első mondatának: „Az angol királyság nyugati vidékének azon részét, amelyet Somerset megye néven szoktak emlegetni, élt nemrégiben – és talán még ma is él – egy Allworthy nevű uraság." A következő mondat már a következő fejezet cselekményindító mondatának rövidítése. Ezután látjuk, ahogy egy hintó begördül egy kastély udvarába. A kép totálból indul, s végigköveti, ahogy a fogat egy félkörívet megtéve a kamera közelébe érkezik. A vágás a lovak nagyközelijéről történik. Közben végig halljuk a csemballózenét, és amikor vágás után újabb inzert következik, már egyértelmű a némafilmes stilizációra utaló szándék. A felirat: „nővére, Bridget" vágás, Bridget arcát látjuk félközeliben, ahogy mosolyogva közeledik a kamera felé, vágás, felirat: „szolgái", gyors körsvenk a szolgákról, ahogy a kamera felé meghajolnak, s csak ezután látjuk Allworthy urat, amint kiszáll a kocsiból és megöleli húgát. Újabb felirat: „vacsora után", majd egy lépcsőfordulóból nézve látjuk, ahogy Allworthy elbúcsúzik nővérétől és elindul fölfelé a lépcsőn. Hasonlítsuk össze a két cselekményt abból a szempontból, mit mutatnak meg ugyanabból a történetből.

REGÉNY	FILM
Allworthy eltávozik Londonba, és három hónapig marad. Fontos dolga lehetett. Késő éjszaka érkezik haza.	Allworthy hosszú idő után hazatér Londonból. Nappal egy hintón érkezik haza. Nővére és szolgái nagy örömmel és szeretettel fogadják.
Húgával gyorsan megvacsorázik és holtfáradtan visszavonul szobájába.	Vacsora után gyengéden elbúcsúzik húgától, és fölmegy a lépcsőn szobájába.

A regény elbeszéléséből nem tudjuk meg, min érkezett haza Allworthy, és hogyan fogadta háza népe. Ezekre az információkra azonban itt nincs szükség. Az előző fejezetben leírták Allworthyt mint vagyonos, jólelkű, mindenki által tisztelt urat, akit gyöngéd szeretet fűz nővéréhez, s ezek alapján az úr hazatérésének körülményeit az olvasó könnyedén el tudja képzelni. A filmben azonban Allworthy életkörülményeit és kapcsolatát a világhoz ez a jelenet vezeti be, még nem tudunk róla semmit,

s most jó alkalom kínálkozik a jellemzésére. Nyilván ezért választotta a rendező annak a cselekményelemnek a megváltoztatását, hogy Allworthy milyen napszakban érkezik. Fielding célja az volt, hogy minél hamarabb eljusson a fő eseményig (a csecsemő megtalálásáig), s minél inkább lerövidítse a közbeeső történetelemek leírását. Allworthyt azért hozza haza éjszaka, hogy egy gyors vacsora után rögtön ágyba küldhesse. Richardsonnál Allworthy azért érkezik nappal, hogy még a fő esemény előtt meg lehessen mutatni életkörülményeit s a tiszteletet, amely övezi. A vacsora taglalása egyik elbeszélő számára sem fontos, ám a film itt ismét megragadja az alkalmat, hogy Allworthy és a húga közötti jó kapcsolatot megerősítse, amire a regény itt már csak egy apró jelzéssel tér ki („miután húga társaságában bekapta vacsoráját"). Amit a film képekben bemutat, az lényegében a regénynek egyetlen mondata: „[Késő éjszaka] érkezett haza, s miután húga társaságában bekapta vacsoráját, holtra fáradtan vonult vissza szobájába." A film cselekménye jól látható módon a konkrét történéseket részletezi, s ennek kedvéért bizonyos motívumokat meg is változtat, míg a regény ezeket összesűríti, és a cselekmény általános körülményeinek a leírását helyezi előtérbe. Eddig a pontig a regény hat oldal értekezést, leírást, jellemzést és egy mondatnyi cselekményt tartalmazott, a film viszont már idáig is egy intenzív akciósort mutatott: beszáguld a hintó, egy lovász megállítja a lovakat, a szolgák odarohannak a kocsihoz, Bridget kisiet a házból, a szolgák hajlonganak, Allworthy megöleli húgát, Allworthy megcsókolja húgát és fölmegy a szobájába.

A történet következő részének elbeszélése a két műben még nagyobb különbségeket mutat. A filmen Allworthy a cselekmény eddigi tempójához képest hosszan megy föl egy lépcsőn, vágás után látjuk, amint belép egy szobába. Becsukja az ajtót, és elindul a képen jobbról balra. Ásít egyet, ami nyilván előreutalás arra, hogy lefeküdni készül. (A regény ki is mondja, hogy „holtra fáradt".) Még ugyanebben a kistotálban Allworthy bemegy egy paravánszerű fal mögé. A kamera egy pillanatra megáll ezen a paravánon, majd Allworthy megjelenik a másik oldalon, de már hálóingben és hálósipkában. Ez az első komolyabb jelzése a filmben annak az elbeszélői iróniának, amely a regény első mondatától kezdve jelen van, és amit idáig az elbeszélés a némafilm stilizációval jelzett. Allworthy bejön félközelibe, ráhajol az ágyra, de nem tudjuk, lefeküdni készül-e vagy imádkozni, mert tágra meresztett szemekkel szinte rögtön újra felegyenesedik. Ezután megfordul és inzert következik: „Mrs. Wilkins!" Az öreg komorna sietve szedi a lábát fölfelé a lépcsőn, közben igazgatja a haját. Vágás után Allworthy szemből félközeliben megint az ágyat nézi, lassan felhajtja a takarót, de még mindig nem látjuk, mit néz. Vágás, Mrs. Wilkins kinyitja az ajtót, s meglátjuk Allworthyt, amint

nekünk háttal hálóingben előrehajol fenekét mutatva Mrs. Wilkinsnek. Ezután Mrs. Wilkins félközelije következik, amint rémülten felsikolt, szemeit eltakarva kifordul a szobából. Felirat: „aaah!" Allworthy az ajtóhoz siet, és visszahívja a komornát, s ugyanebből a gépállásból visszakövetjük őket az ágyhoz, ahol most Mrs. Wilkinsszel együtt végre meglátjuk a bébit.

Az ásítás momentuma egyrészt megfelel a regény adta információnak Allworthy fáradtságáról, másrészt jól ismert némafilmes konvenció annak jelzésére, hogy valaki unatkozik vagy aludni akar. Egyszerre tartozik a cselekményhez és a film stilizálásához. A következő mozzanat kifejezett filmes geg. Mivel nincs vágás a között a két kép között, hogy Allworthy bemegy a paraván mögé és, hogy kijön, és a két mozzanat között két másodperc telik el, az átöltözésre szánt idő irreálisan lerövidül, s ezzel komikus hatást kelt. A személy azonossága, és a vágás hiánya biztosítja, hogy a cselekmény térideje ne szakadjon meg, s a nézőnek kell eldöntenie, vajon filmes tréfáról vagy valami csodálatos „átöltöztető bűvészdobozról" van-e szó, mint amilyet Godard *Egy nő az egy nő* (1961) című filmjében lehet látni. A film eddigi hangsúlyozott némafilmes stilizációja felette valószínűvé teszi, hogy az elbeszélő ironikus gesztusát kell látnunk ebben a kis gegben, amellyel Fielding ironikus elbeszélői attitűdjének filmes megfelelőjét próbálja megteremteni. A két szüzsé innentől már lényegesen eltér egymástól.

REGÉNY	FILM
Allworthy imádkozik.	Allworthy ásít. Allworthy átöltözött.
Éppen lefeküdni készül. Meglátja a durva vászonba csomagolt csecsemőt.	Lehajol az ágy előtt. Valamit észrevesz az ágyában.
Megdöbbenve áll, szívét elönti a jóakarat. Csenget, parancsot ad egy szolgának, hogy hívjanak egy idősebb szolgálót.	Mrs. Wilkinsért kiált.
Önfeledten szemléli a kisdedet, miközben Mrs. Wilkins szobájában hosszú percekig a haját igazgatja a tükör előtt.	Allworthy az ágyat bámulja. Mrs. Wilkins rohan föl a lépcsőn, közben megigazítja a haját.
Mrs. Wilkins benyit, és meglátja gazdáját hálóingben, gyertyával a kezében.	Mrs. Wilkins benyit, és meglátja Allworthyt, amint az háttal hálóingben előrehajol.

Mrs. Wilkins megijed, hátrahőköl.	Mrs. Wilkins rémülten hátrahőköl.
Allworthy megnyugtatja és megkéri, várjon kint, amíg magára kap valamit, hisz nem akarja megbotránkoztatni az aggszüzet.	
Az öregasszony újra benyit a szobába, és Allworthy elmondja neki, hogy csecsemőt talált az ágyában.	Allworthy odasiet és bevezeti a szobába, az ágyhoz, és megmutatja neki a bébit.

Míg az előbb azt láttuk, hogy a regény apró cselekménymotívumait a film kibontja és akciókkal taglalja, most annak vagyunk tanúi, hogy a regény számos cselekményelemét a film összesűríti, és egészen más hangsúlyokkal látja el. Kihagyja az imádkozást, kihagyja a szolgát, aki Mrs. Wilkinset felébreszti, Allworthy nem kéri meg Mrs. Wilkinset, hogy várakozzék kint, amíg magárakap valamit, Mrs. Wilkins nem megy ki a szobából és nem lép be újra, végül Allworthy nem elmondja, hanem megmutatja neki a tényállást. De a legfontosabb narrációs különbség a regény és a film között az, hogy míg a regényben azonnal megtudjuk, mit talált Allworthy az ágyában, a filmben ez csak a jelenet legvégén derül ki. A film elbeszélése itt *elrejt* egy információt, és ebből a fogásból eredeztethető az összes egyéb különbség.

A regény Allworthy és Mrs. Wilkins kapcsolatának ironikus érzékeltetésére, a film pedig egy narratív csattanóra szervezi a jelenetet. Emiatt nem lehet elidőznie apró részleteknél, csak a legfontosabb késleltető motívumokat hagyhatja meg. Ilyen Mrs. Wilkins megbotránkozása. De mivel elhagyja az öreg komorna jellemzését, ezt is egy csattanóra kell kihegyeznie. A regény hosszan taglalja, hogy Mrs. Wilkins erényes aggszűz, amit viszont ironikusan ellentétez azzal, hogy a komorna, bár a szolga lóhalálában rohan hozzá, mégsem siet gazdájához, előbb tükör előtt cicomázkodik. Ezután csupán attól rémül meg, hogy gazdáját hálóingben látja, holott az elbeszélő már elárulta titkolt erotikus vonzódását gazdájához. Mivel a film Mrs. Wilkins aggszűziességének taglalását teljes egészében kihagyja, megrémülésének más motívumot kell találni. Ezért látjuk Allworthyt hátulról, ahogy szinte csupasz fenekét mutatja az idős hölgynek. Ez durvább motívum, mint amit a regényben olvasunk, de minden további magyarázat nélkül is érthető, s ami fontos, nem lassítja a cselekményt. Így Allworthynek nem kell felöltöznie, csak az ijesztő pózt kell elhagynia. A film ily módon gyors, poentírozott, nyersebb humorú akciósorrá alakította a regény kissé körülményesebb, rejtettebb erotikájú és több magyarázatot igénylő cselekményét, miközben a *történeten* nem változtatott.

Expozíció, fordulat, epizód, befejezés

Ahogy említettük, az elbeszélés módjának általános elvein túl a történetformálásnak vannak bizonyos stabil szerkezeti elemei is.

Az expozíció

Tudjuk például, hogy minden cselekmény valamiféle bevezetéssel, **expozícióval** kezdődik, amely viszont nem feltétlenül felel meg a történet időrendi értelemben vett elejének. A cselekmény kezdődhet egy történet végénél, közepén, az elejénél, sőt az eleje előtt (valamilyen prológussal). Az elbeszélés bevezető része olyan szerkezeti elem, amely a cselekmény világos megértéséhez nélkülözhetetlen. Az expozíció tartalmazza a legfontosabb alapinformációkat a cselekményvilágról: hol játszódik a történet, kik a szereplők, milyen műfajban fog játszódni a cselekmény, milyen alapvető narratív eljárásokat fog alkalmazni az elbeszélés. Ennek ellenére vannak olyan elbeszélések, amelyek átugorják az expozíciós szakaszt „in medias res", vagyis a dolgok közepébe vágnak, s így a cselekményvilág alapinformációi csak később, nagy figyelem árán jutnak el a befogadóhoz. A cselekmény „eleje" tehát nem egyszerűen azt jelenti, hogy valami elkezdődik, hanem, hogy az elbeszélő bevezeti a nézőt a cselekményvilágba, ízelítőt adva abból, ami később történni fog, és arról a módról, ahogy ezeket a történéseket elő fogja adni. Az expozíció szerepét a legjobban azokon a rendőr- vagy akciófilmeken figyelhetjük meg, ahol a rendező számára különösen fontos, hogy a nézőt minél gyorsabban belerántsa az izgalmak sodrásába. Erre alakították ki azt a megoldást, hogy a főcím előtt a történetből egy olyan rövid jelenetet látunk, amely alkalmas arra, hogy felkeltse az érdeklődésünket, s így a főcímet már úgy nézzük végig, hogy bizonyos alapinformációkkal rendelkezünk. Az expozíció nem egyszerűen időrendileg helyezkedik el tehát a cselekmény elején, hanem valahogy úgy, ahogy egy ház alapja viszonyul az egész házhoz: az alap nemcsak a ház időrendi „kezdete", hanem egy elkülönült szerkezeti elemre is.

A befejezés

Ugyanez a helyzet a befejezéssel is. A cselekmény vége sem csupán az a pont, ahol megszakad a történet, hanem az a része az elbeszélésnek, ahol helyreáll a kezdeti egyensúly. Természetesen itt is meg kell jegyeznünk, hogy számtalan hiányos elbeszélő forma létezik, ahol a cselekmény vége nem feltétlenül hordozza nyíltan az egyensúlyi helyzetet

(ahogy ezt kis versikénkben is láttuk). Ilyenkor a rendező a nézőre bízza, hogy gondolatban fejezze be a történetet úgy, ahogy a legvalószínűbbnek érzi, vagy ahogy éppen szeretné. Azonban még a „hiányos" végű filmek esetében is igaz az, hogy a cselekmény semmiképp nem érhet véget valamiféle dramaturgiai nyugvópont előtt. Ha a néző nem érzi azt, hogy valami lezárult, még ha a történet minden problémája nem oldódott is meg, még ha tovább lehetne is görgetni az eseményeket, a cselekmény vége mindenképpen a történet egy fontos fordulópontján kell, hogy bekövetkezzen. A történet befejezése fontosabb minden más szerkezeti elemnél. Minden történetnek a vége ad értelmet. Ugyanaz a történet más befejezéssel egészen másról szól.

A *Négyszáz csapás* végén Antoine megszökik az intézetből, és hosszan követjük kétségbeesett menekülését. Végsőkig kimerülten érkezik meg a tengerpartra, ahonnan nincs tovább. Előtte a végtelen óceán, amely egyszerre nyit határtalan perspektívát, és zárja el a további menekülés útját. A kamera Antoine arcára közelít és a kép kimerevedik. Azzal, hogy Antoine-t intézetbe zárták, valójában lezárult a kisfiú története. A cselekmény azonban még folytatódik egy darabig, hogy ennek a lezárásnak a drámai erejét még egy fordulattal növelje. Antoine szökése újra felfokozza a feszültséget; a néző reménykedik, talán mégis sikerül kitörnie a fiúnak abból a világból, amely őt oda juttatta ahol van. A film vége kétértelmű, nem zárja le megnyugtatóan a történetet. Antoine-t vagy elfogják, és visszaviszik – ami valószínű – és akkor minden folytatódik, ahogy korábban volt, vagy sikerül elmenekülnie – ami nem valószínű, de akkor az már egy új történet. A néző úgy érezheti: megérkeztünk egy pontra, innentől *ebben a történetben* már semmi új nem következhet, vagy pedig teljesen új történet indul. A *Négyszáz csapás*-beli történetnek itt mindenképpen vége van. Ezért tud itt befejeződni a cselekmény, jóllehet nem jutott egyértelmű nyugvópontra, nem old fel minden feszültséget.

A befejezés feladata, hogy a nézőt meggyőzze arról, annak a történetnek, amelyet a film során látott az adott ponton vége van. Ehhez nyugalomba kell hoznia az eseményeket, azaz el kell érnie, hogy a néző ne várjon további fontos fordulatokat azokkal az eseményekkel kapcsolatban, amelyekkel a cselekmény során találkozott. Antoine életében még sok fontos dolog történhet, de azok már nem abból a helyzetből fognak következni, hogy a fiú nem tudja, körülötte senkinek a támogatására nem számíthat. Az *Éjszaka*-beli házaspár életében várhatóan éppen a film vége „után" fognak súlyos dolgok bekövetkezni, de annak a folyamatnak a cselekmény befejezésekor mégis a végére értek, hogy felismerjék, kapcsolatuk komoly válságba jutott.

A filmek többsége semmiféle feszültséget nem hagy a cselekmény

lezárásakor. A nézők szeretnek azzal a tudattal kijönni a moziból, hogy végül is minden rendben van. A bűnös elnyeri méltó büntetését, a hős megkapja méltó jutalmát, s ha valami mégsem sikerülne, a hősök ráébrednek, a dolgoknak éppen így, és nem másképp kellett történniük. A *Casablanca* végén Rick egy váratlan fordulattal mégis elküldi szerelmét magától, aki szóhoz sem tud jutni megdöbbenésében, és mi nézők is izgatottan várjuk, mi lesz így a történet megnyugtató lezárásával. Kertész itt egy huszárvágással áttereli a cselekmény megoldását a szerelmi szálról a politikai szálra. A cselekmény nem a szerelem beteljesülésével ér révbe, mint várnánk, hanem Rick és a rendőrfőnök közötti politikai szövetség megszületésével. Rick elfogadja, hogy szerelme beteljesülhetetlen, és ebből a hiányból kovácsol magának erényt. Megmenti a rivális férfit mint politikust és mint férjet, s életét új vágányra helyezi, melynek első lépése a rendőrfőnökkel kötött cinkos szövetség. Így a szerelmi beteljesülés hiánya ugyanolyan megnyugtatóvá válik, mintha az ellenkezője történt volna, mert a néző előtt világossá válik, hogy Rick számára az egész nem is volt annyira fontos, ezt a történetet már nem akarja tovább folytatni. A másik szál pedig azért ér véget, mert a rendőrfőnök cinkossá válásával kettejük kapcsolatában új szakasz kezdődik, amelynek kibontása már egy másik elbeszéléshez tartozna.

A cselekmény lezárása tehát nem azt jelenti, hogy a történet nem folytatható, hanem azt, hogy a film során megismert folyamatok eljutnak bizonyos következményekhez, amelyek – feltéve, hogy a hősök életben maradnak – sosem végérvényesek, de utánuk a megadott cselekménylogika alapján már csak ismétlés következhetne, vagy be kéne vezetni új szabályokat, ami viszont új történetet jelent. Ha Antoine-t visszaviszik az intézetbe, a film már semmi újat nem tudna elmondani arról, ami vele történik. Ha nem viszik vissza, más történetbe kellene kezdenie. Ha Travis a *Párizs, Texas* végén újra összekerül Jane-nel, új történet kezdődik, ha nem – mint ahogy el is válnak – csak az folytatódna, amit eddig is láttunk, tehát a filmet be kell fejezni. Az *Édes élet* végén ha Guido meghallaná, mit kiabál neki a kislány, talán új életet kezdhetne, és ez egy új film témája lehetne, de mert nem hallja, visszamegy züllött kompániájához, s így Fellini nyugodtan magára hagyhatja: ettől az embertől a továbbiakban már semmit nem várhatunk. Azoknak a filmeknek az esetében, ahol a cselekmény egy feladat megoldása körül bonyolódik, a befejezés sokkal egyszerűbb, mert az ismétlés lehetősége minden esetben kizárt. A hős vagy megoldja a feladatot vagy nem, de a kiinduló szituáció már nem állhat újra elő. Egy példával fogalmazva: a pisztolypárbajban valakinek el kell esnie, s a továbbiakban az életben maradt fél új ellenfelet kell, hogy keressen magának. A cselekmény itt nem azért ér véget, mert már esetleg ismételné magát, hanem azért,

mert mindenképpen új történetbe kell kezdeni. A sorozatfilmek elbeszélésmódja épp ezen alapul: egy-egy rész egy-egy feladat. Amíg a hős életben van, újabb és újabb történetek mondhatók el róla, újabb és újabb feladatokat oldhat meg. A történet „vége" ez esetben még inkább logikai és nem kronológiai véget jelent. A sorozathős mindig újabb kalandra indul, de története talán sosem ér véget.

Fordulat és epizód

Az expozíció és a befejezés között bonyolódik a cselekmény. Ennek során a hősök 1. felismerik a kiinduló helyzet megváltozását; 2. megpróbálnak alkalmazkodni az új helyzethez és terveket készítenek a felmerült problémák megoldására; 3. kísérlete(ke)t hajtanak végre tervük végrehajtására; 4. ez vagy sikerül nekik vagy nem; 5. nyugtázzák a sikert vagy a sikertelenséget. Ez minden elbeszélés legáltalánosabb szerkezete, amelyhez viszonyítva beszélhetünk teljes vagy csonka formákról. Ennek a szerkezetnek a csonkítása azonban csak bizonyos arányban lehetséges anélkül, hogy a cselekményben felismerhetetlenné válna a történet. A fenti általános cselekményelemek olyan **sematikus fordulatok,** amelyek biztosítják, hogy a cselekmény megfelelő irányban haladjon a befejezés felé. A cselekmény szerkezeti elemeit a fordulatok tagolják, valamint a fordulatok által tagolódik a cselekményben ábrázolt idő is. Az idő múlását egy elbeszélésben aszerint érzékeljük gyorsnak vagy lassúnak, hogy mennyire fordulatos a cselekmény, milyen gyakran és élesen vált irányt.

A **fordulat** alapvetően dramaturgiai kategória, a drámai feszültséggel, a cselekmény kibontakozásának érzelmi, indulati töltésével van kapcsolatban. Az epikus műfajokban a cselekmény felépítésének fő szerkezeti eleme nem annyira a drámai fordulat, mint inkább az **epizód.** Az epizód lényege a fordulattal szemben, hogy olyan eseményt ábrázol, amelynek nincs egyértelmű és közvetlen hatása a cselekmény kimenetelére, szerepe elsősorban a szereplők jellemzésében, illetve a cselekményvilág leírásában van. Ez azonban nem azt jelenti, hogy az epizódok kevésbé volnának fontosak a cselekmény szempontjából, mint a fordulatok. Az epizódok ugyanolyan fontos részét képezik a cselekménynek, mint az éles fordulatok, mert nélkülük ez utóbbiak kevésbé vagy egyáltalán nem volnának motiválva. Az epizódok motivációs sorokat alkotnak, amelyeket időről-időre fordulatok követnek. Ezek mintegy összefoglalják az őket megelőző epizódokat, s levonják belőlük azokat a konklúziókat, amelyek a cselekmény továbbviteléhez szükségesek. Emlékezzünk, hogyan határoztuk meg a cselekmények főbb elemeit a *Török és a tehenek* elbeszé-

lése kapcsán. Megkülönböztettük a **kronológiai** és a **motivációs** elemeket. Nos, a kronológiai elemek lényegében mind fordulatok, a motivációs elemek pedig többnyire epizódok. Fenti megállapításunkat a cselekmény ritmusára vonatkozóan most így módosíthatjuk: egy cselekményt az epizódok és a fordulatok aránya alapján érzünk lassúnak vagy gyorsnak. Az akciófilmekben túlsúlyban vannak a fordulatok az epizódokhoz képest, míg egy korai Antonioni-filmben például egyértelműen az epizódok dominálnak a fordulatok fölött.

Akár fordulatról, akár epizódról beszélünk, a filmelbeszélés ezeket **jelenetekbe** sűríti. A jelenet nem más, mint az elbeszélés dramaturgiai „alapegysége". A jelenetek tartalmazzák azokat az elemi szituációkat, amelyekben a szereplők megnyilatkoznak, kapcsolatba lépnek egymással, jellemző tevékenységeiket fejtik ki. A jelenet hasonló felépítésű, mint maga az elbeszélés: van expozíciója, kibontakozása és lezárása. A különbség annyi, hogy a jelenet lezárásának a funkciója – szemben az egész elbeszélés végével – a feszültség fenntartása vagy éppen növelése. Az egyes jelenetek, ha megoldanak is bizonyos korábban feltett kérdéseket, ezekből újabbakat kell, hogy generáljanak ahhoz, hogy a néző érdeklődése fennmaradjon. Az elbeszélés jelenetről jelenetre halad, amelyek lehetnek pusztán leíró passzázsok, és ábrázolhatnak különböző cselekményelemeket (epizódokat vagy fordulatokat) vagy azok egy-egy részletét. Egy cselekményelemet megjeleníthet egyetlen jelenet, de felbontható több jelenetre is, mint ahogy egy jelenet is állhat egy vagy több képi **beállításból.** A beállítás egy jelenetnek meghatározott kameraszemszögből vagy kameramozgással rögzített részlete. Tulajdonképpen a beállítás tekinthető úgy, mint a filmnarráció legkisebb olyan egysége, amelynek már van narratív szerepe, de még nincs feltétlenül dramaturgiai jelentősége.

Például, egy dialógust gyakran két beállításból vesznek föl. Az egyik mutatja az egyik beszélőt, a másik a másikat. A szituációt, hogy két ember egymással szemben állva beszélget bizonyos típusú beállítások váltakoztatásával érteti meg a nézővel a film. Ezeket szokták „beállítás - ellenbeállítás" párnak is nevezni. Ez egy narrációs technika, amely az ilyen helyzetek leírására alakult ki. Nincs feltétlenül dramaturgiai funkciója, hogy egy dialógushelyzetet beállítás-ellenbeállítás formában vesznek fel, de ez mégis az elbeszélőszerkezet egy apró motívuma. Az, hogy mi tekinthető egy beállításnak, azonban már elég bonyolult kérdés a beállítások eltérő hossza miatt. Különösen a korai Antonioni stílusa vetette fel élesen ezt a kérdést, de igazából a jancsói forma ébresztette rá a kutatókat arra, hogy minél kisebb elemekre akarják szétszedni a filmeket, annál nagyobb nehézségbe ütköznek. A film látszólag elemi részecskéi is annyira összetetté tudnak válni egy-egy rendező keze alatt, hogy szin-

te lehetetlen a stabil fogalmakat kialakítani az elemzéshez. Jancsó néha nemhogy egy egész jelenetet, de jelenetek sokaságát sűríti egyetlen beállításba, minek következtében filmjei szinte kezelhetetlenné válnak a hagyományos elkülönülő jeleneteken alapuló narratív elemzés számára. Természetesen ezekhez a filmekhez is meg lehet találni a kulcsot, csak a fogalmakat kell megfelelő rugalmassággal kezelni.

Az elbeszélőszerkezet elemeinek viszonya a következőképp foglalható össze: a beállításokból állnak a jelenetek; egy jelenet ábrázolhat epizódot vagy fordulatot; egy fordulat lehet kisebb jelentőségű, de tartozhat az elbeszélőszerkezetek általános érvényű elemeihez, mint például az expozíció, a befejezés, a probléma felismerése, a tervkészítés stb. A jelenetek – fordulatok vagy epizódok – akár több is egymás után rögzülhetnek narratív sémákban egy műfaj, egy stílus bizonyos korszakában. Most, az elbeszélő szerkezet elemei után felépítésének általános elveit vegyük szemügyre.

Az időrend

Az események minden történetben vagy egymás után zajlanak vagy egyidejűek. A valóságban egy okozat nem előzheti meg az okát; a történetek egyenes vonalban haladnak elejüktől a végükig. Az is nyilvánvaló viszont, hogy amikor elmesélünk egy történetet, nagyon gyakran folyamodunk ahhoz az eszközhöz, hogy – az érdekesség, a feszültségkeltés, vagy egyszerűen az emlékezetkiesés okán – az időben előreugrunk, vagy éppen visszalépünk, bizonyos események sorrendjét megcseréljük, vagy ugyanazt többször ismételjük el. A lineáris, egyenes vonalú kronológiát az elbeszélés egyszerűen tudja érzékeltetni, az egyidejűséggel azonban némi probléma van. Az elbeszélés szóban egyáltalán nem, a filmben pedig csak nagyon speciális körülmények között (osztott képmező) teszi lehetővé az egyidejű események egyidejű bemutatását. A narrációnak tehát meg kell teremtenie azokat az eszközöket, amelyek segítségével érzékelteti a „helyes" időrendet.

Amikor filmet nézünk, a történet megértésének alapja az, hogy rekonstruálni tudjuk, mi mikor történt „a valóságban" (tehát, hogy megkonstruáljuk a fabula kronológiáját) ahhoz képest, amilyen sorrendben az eseményeket a filmen látjuk vagy információt szerzünk róluk. A filmen az események egy meghatározott sorrendben követik egymást, de ez nem jelenti azt, hogy erről a sorrendről eleve feltételeznünk kell, hogy ez a történet sorrendje is. A narrációnak nemcsak azt kell tudtunkra adnia, hogy amit egymás után látunk, az nem egymás után következik, hanem azt is, hogy amit egymás után látunk, az tényleg egymás után következik. Az ajtón kilépő alak példáján láttuk, hogy ezt az infor-

mációt a redundancia fokával lehet szabályozni. Minél több elem ismétlődik az első képből a másodikban, annál valószínűbb, hogy a néző egyszerű kronológiára fog következtetni. Minél kisebb a redundancia, annál nagyobb tere van az időbeli ugrás vagy a szimultaneitás – vagy mindkettő egyidejű – feltételezésére.

A filmben egymást követő két szekvencia hatféle időbeli kapcsolatban állhat egymással. Ábrázolhatnak: 1. folyamatosságot; 2. ellipszist; 3. egyidejűséget; 4. összecsúszást; 5. megfordítást; 6. torzítást.[1] A folyamatosság és az ellipszis a két leggyakoribb időbeli viszony két szekvencia között. A **folyamatosság** közvetlen időbeli kapcsolatot jelent, ez rendszerint egyes beállítások között valósul meg, hosszabb szekvenciák között már ritkább. Allworthy fölmegy a lépcsőn, a következő képben belép a szobájába. A két beállítás közvetlen időbeli folyamatot ábrázol. Az **ellipszis** – egymásutániság egy időintervallum kihagyásával – inkább szekvenciák közötti viszonyra jellemző. Allworthy megérkezik birtokára, a következő szekvenciában megcsókolja nővérét és fölmegy a szobájába. Az időrend itt is lineáris, de tudjuk, hogy a két esemény között bizonyos mennyiségű időt az elbeszélés átugrott. (Ezt itt egyébként az inzert is jelzi.) Ugyancsak gyakori a **szimultaneitás** jelzése: Mrs. Wilkins rohan föl a lépcsőn, a következő beállításban Allworthyt látjuk, ahogy nézi a csecsemőt. Azt azonban, hogy itt egyidejű eseményekről van szó már csak onnan tudjuk, hogy ez a beállítás Allworthyről ugyanaz, mint amit Mrs. Wilkins képe előtt láttunk, és hogy ezután megint Mrs. Wilkins következik. Ha nincsen más közvetlen utalás, az egyidejűséget leggyakrabban a két eseménysor közötti állandó váltogatással szokás érzékeltetni. Ezt hívják **párhuzamos montázsnak.** Az **összecsúszás** már ritkábban használt időbeli kapcsolat. Itt két egymást követő szekvenciának vagy beállításnak van egy közös időbeli tartománya, de nem teljesen fedik le egymást. Ezt a megoldást találjuk Orson Welles *Az aranypolgár*jában. A filmben többen mesélik el ugyanannak az embernek J. F. Kane-nek az életét. Mindegyik elbeszélés más-más epizódját adja elő a történetnek, de sok esetben egy következő elbeszélés visszaugrik az időben ahhoz képest, ahol az előző befejeződött, s egy olyan időszakról beszél, amelyet az előzőekből, persze teljesen más szempontból már megismertünk. A **megfordítás** olyan szerkesztésmód, melynek során két egymás után következő esemény sorrendje megfordul: korábban látjuk azt, ami később történt. Tipikus eljárása ez a visszaemlékezést ábrázoló szekvenciáknak. *Az aranypolgár* legnagyobb része erre a szerkesztésmódra épül. Végül, a **torzítás** az az időbeli kapcsolat, amelynek alapján nem lehet értelmezni két beállítás vagy szekvencia időbeli viszonyát, mert

[1]Az időbeli kapcsolatok teljes rendszerének leírásához lásd: Branigan: id. m. 39–43. old.

lassítással, gyorsítással vagy kimerevítéssel az elbeszélés elveszi egy beállítás valóságos idődimenzióját. A *Tom Jones* végén Tom akasztási jeleneténél látjuk, ahogy a szekeret kihúzzák Tom lába alól, a következő snitt Tom levegőben lógó lábait mutatja, ezután a kép pár másodpercre kimerevedik, miközben a narrátorhang közli velünk, hogy Tom mégis meg fog menekülni. A rákövetkező beállításban látjuk, ahogy Tom nyakán megfeszül a kötél, s ezután Mr. Western levágja őt a bitóról. Úgy tűnik, mintha a Tom lehanyatló fejét mutató kép visszaugrás volna az időben, hiszen előtte már hosszú másodpercekig láttuk, ahogy lába a levegőben lóg. Valójában az a kép, amelyben a szekeret kihúzzák a lába alól és az, amelyben megfeszül nyaka körül a kötél egyidejű, de az egyidejűség érzékelését megakadályozza a közbeékelt kimerevített képsor. Ez nem illeszkedik a történet időrendjébe, nem mondhatjuk, hogy az után „történt" volna, hogy a szekér elindult és azelőtt, hogy Tom feje lekonyult volna. Ez a kép egyszerűen nem „történést" ábrázol, nincs időbeli viszonya sem az előttevaló sem az utána következő képpel, megszakítja az elbeszélés időrendjét; pontosabban *felfüggeszti* a cselekményt abból a célból, hogy az elbeszélés más módon fejezhesse be a történetet, mint ahogy az a levegőben himbálódzó lábak látványából kikövetkeztethető volna. A rendező célja itt az volt, hogy hangsúlyozza, az elbeszélőnek minden hatalmában áll, ha akarja megállíthatja az eseményeket, és akár a legvalószínűtlenebb irányba is folytathatja az elbeszélést.

A cselekmény szálai

A cselekmény bonyolításának legáltalánosabb módja, ha az elbeszélés egy történetet nem csupán egyetlen szálon futtat végig. A többszálú cselekmény megvalósítható több párhuzamosan futó, de egyes pontokon összekapcsolódó történettel – legjellegzetesebb formája ennek a *Dallas-féle* „szappan opera"[2] – de úgy is, hogy egyetlen történetnek van több párhuzamos vagy elágazó mellékszála. A több cselekménynszálnak nagy előnye, hogy növelni lehet vele a feszültséget, hisz míg az egyik szálon fut a cselekmény, a néző bizonytalanságban van afelől, mi történik a másik szálon. További előnye a kombinációs lehetőségek megnövekedése. Három, vagy annál több szál esetén már nagyon bonyolult cselekményvezetésre nyílik alkalom, ami már próbára teheti a néző emlékezőtehetségét is.

[2] A „szappan opera", (angolul: soap opera) a folytatásos televíziós regények gúnyneve. Az ötvenes években nevezték el őket így Amerikában, mert mindig délelőtt mentek, amikor legfőképp csak háziasszonyok néztek tévét, ezért az ilyen műsorok közben főleg tisztítószereket reklámoztak.

Valamikor a kilencszázas évek második felében fedezték fel a filmesek, mennyi lehetőség rejlik abban, ha nem egyetlen történet cselekménypszálát követik, hanem két, esetleg több egymástól viszonylag független történetet fonnak egybe úgy, hogy ezek nem is feltétlenül állnak össze egyetlen történetté. Ez megoldható úgy, hogy egy történetet két független szálon kezdenek el bonyolítani, hogy később ezek a szálak néha találkozzanak, majd újra szétváljanak vagy együtt fussanak tovább. De megoldható úgy is, hogy ezek a szálak sohase találkozzanak.

A filmtörténet későbbi korszakaiban (elsősorban a hatvanas évektől) különösen kedveltté vált ez a forma, mert alkalmat ad egy szélesebb társadalmi körkép felrajzolására, párhuzamos sorsok összehasonlítására. George Stevens *Az óriás* című filmjében (1956) két élettörténetet követünk végig. Egy család és egy magányos szerencselovag sorsát állítja a párhuzamba a film: melyik hogyan boldogul a texasi olajmezőkön. A cselekmény itt egy szálon indul, később válik ketté, és két történet lesz belőle. Ebből a narrációs formából alakult ki később a sok folytatásos televíziós regény (a *soap opera)* műfaja, amilyen a *Dallas* vagy a *Szomszédok.*

Egy viszonylag korán (a tízes években) kidolgozott alesete a párhuzamos szerkesztésnek a **keretes elbeszélés,** ahol a főcselekmény egy külön elbeszélés keretébe illeszkedik. Ilyen keretes elbeszélés *Az aranypolgár* is. A filmben valójában két cselekménypszál fut párhuzamosan, amely két történet azonban a „valóságban" nem párhuzamos: egy újságíró nyomozást folytat annak érdekében, hogy kiderítse J. F. Kane utolsó rejtélyes szavának, a „rózsabimbónak" a jelentését. Eközben lejátszódnak előttünk a főhős életének fontosabb epizódjai. A film felváltva követi hol az egyik, hol a másik cselekménypszálat. A két szál természetesen szorosan összefügg egymással, mégis két történetet alkotnak.

Ritkább és izgalmasabb megoldás, amikor a cselekménypszálak nem, vagy csak jelentéktelen pontokon érintkeznek egymással. D. W. Griffith, akinek a nevéhez a filmtörténetírás a párhuzamos szerkesztés kidolgozását társítja, 1916-ban alkotta meg az első ilyen típusú művet. A *Türelmetlenség* négy egymástól tökéletesen független történetet mond el úgy, hogy a történetek különböző helyszíneken, sőt különböző történelmi korszakokban játszódnak. A film egységét e történetek erkölcsi tanulsága teremti meg. A történetek az intolerancia különféle történelmi példáit jelenítik meg, az erkölcs, a politika, a vallás és a társadalmi egyenlőtlenség terén. Ezt a filmet éppen azért tekinti a filmtörténet korszakalkotónak, mert először szakít merészen az elbeszélés folyamatos téridő konstrukciójával egy magasabb szintű szellemi egység nevében.

Egy másik radikális példája az ilyenfajta párhuzamos cselekményvezetésnek Buñuel *A szabadság fantomja* című műve, ahol az egyes epizódoknak csak annyi közük van egymáshoz, hogy mindegyiknek a hőse egyszer megjelenik mellékszereplőként egy másik epizódban is. Ebben a filmben a téridő valójában folyamatos felépítésű, a cselekmény azonban mégsem egységes, s így nincs egységes történet sem, hisz az egyes epizódok között semmiféle kauzális kapcsolat nincs. Még újabb példa erre a szerkezetre Kieslowski *Veronika kettős élete* című filmje (1992), amely két azonos nevű és egymásra nagyon hasonlító lány – egyikük lengyel, másikuk francia – életének egy-egy szakaszát meséli el, és a két történet kapcsolata mindössze annyi, hogy a két lány egyszer egy pillanatra találkozott egymással.

A kettős motiváció

Ugyancsak fontos szempont, hogy a cselekmény motivációs rendszerét könnyebb felépíteni és hihetővé tenni, ha egy cselekedetet több szálon motiválunk. Döntéseink nagy többségét a valóságban sem csupán egyetlen motívum határozza meg, valóságos életünk is „több szálon játszódik".

Az átlagfilmek túlnyomó többsége egyazon történeten belül két cselekménynszálra épül, amely a fordulatokhoz kétféle motivációt rendel: egy racionális és egy érzelmi motivációt. Legáltalánosabb tapasztalatunk a filmek nagy többségével kapcsolatban az, hogy bármiről szóljon is a cselekményük, majdnem mindig van bennük egy szerelmi szál is. (Ez persze nem szabály, de a filmek – elsősorban az amerikaiak – nagy többségére mégis igaz.) A „szerelmi szál" bevezetése a legegyszerűbb módja annak, hogy az elbeszélés a hőst „teljes emberként" mutassa be (akinek nemcsak érdekei, de érzelmei is vannak), valamint, hogy választásainak szilárdabb motivációt biztosítson. Nyilvánvaló, hogy az érzelmi motiváció sokkal tágabb teret kínál az választások sokszínűsége számára, mint a pusztán érdekelvű. Sőt, az érzelmi motiváció akármikor érvénytelenítheti a racionális motivációt, így a legváratlanabb fordulatok beiktatására ad alkalmat. *A máltai sólyom* című John Huston-filmben Spider magánnyomozó (Humphrey Bogart) elveszti üzlettársát, aki egy titokzatos nő ügyében kezdett nyomozást. Miután megtudjuk, hogy Spider nem nagyon bánkódik társa halála miatt, súlyosan meg kell indokolni, miért folytatja mégis a nyomozást, hisz nem hajtja a társáért érzett bosszúvágy. Az ügy veszélyessége már kiderült, és sok pénzt sem remélhet belőle. Az elbeszélés itt gyengíti a racionális motivációt, annak érdekében, hogy előtérbe tolhassa a másik, az érzelmi szálat. Spider ugyanis a nők bolondja, s a rendkívül csinos titokzatos ügyfél érzéki ki-

hívást jelent számára; ez s nem a szakmai érdek hajtja bele a nyomozásba. Godard a *Kifulladásig*ban még szélsőségesebben állítja szembe egymással az érdekelvű és az érzelmi motivációt. Michel, a rokonszenves rendőrgyilkos autótolvaj, aki mindig könnyedén siklik ki a rendőrök kezei közül, az utolsó pillanatban, amikor végre hozzájut az áhított pénzhez, amit végig a történetben üldözött, váratlanul megadja magát a rendőröknek, nem menekül tovább, mindezt azért, mert barátnője, akinek szerelmét (a pénz mellett) elnyerni igyekezett, elárulta.

Tudás, tudatosság, közlékenység

Amikor történeteket mesélünk, óhatatlanul szembesülünk azzal a problémával, hogy nem ismerjük pontosan a történet minden elemét. Különösen, ha csak hallomás alapján adjuk elő, korlátozva vagyunk annak az illetőnek az ismereteire, aki jelen volt a történteknél. De még ha szem- és fültanúi voltunk is az eseményeknek, akkor sem biztos, hogy mindent pontosan megfigyeltünk, vagy mindenre pontosan emlékszünk. Elbeszélésünk egy többé vagy kevésbé *szubjektív szempontot* fog tükrözni, annak az embernek az értelmezése alapján, aki tanúja volt az eseményeknek. Még ha törekszik is valaki az objektivitásra, akkor sem kerülheti el, hogy ne a maga értelmezését adja az eseményeknek, amit az fog diktálni, hogy ő hogyan látta, milyen szerepet játszott bennük.

Megtörtént események elbeszélése kapcsán mindez könnyen belátható. De mi a helyzet olyan történetek esetében, amelyek nem estek meg, amelyeket valaki teljes egészében kitalált? Itt elvileg semmi nem korlátozhatja az elbeszélő „tudását" a történtekről, hisz minden az ő fantáziájának szüleménye. Az elbeszélés stratégiájához mégis nagyban hozzátartozik, hogy az elbeszélő esetenként az elbeszélés bizonyos részleteit homályban hagyja. Ez az elbeszélői szerepjátszás egyik legfontosabb eleme.

Mindenekelőtt különbséget kell tennünk kétfajta tudás és nem tudás között. Az elbeszélés szerzője mindig dönthet arról, mennyit árul el abból, amit kitalált. Csakhogy egy történetnek nem minden eleme van kitalálva. Bizonyos momentumok – sokszor nagyon fontosak – homályban maradhatnak, a szerző egyszerűen nem törődik azzal, hogy tisztázza ezeket, mégha a néző igényelné is ezt. Mi történt Travisszel a *Párizs, Texas* főhősével négy évig, mielőtt belépett volna a film történetébe? Hová indul a film végén? Most mihez fog kezdeni? Nem tudjuk, mert nincs megírva. Mi történt Antonioni *A kalandj*ának eltűnt lányával? Életben van-e miközben barátai keresik, és előkerül-e valaha? Ez sincs benne a filmben. Vagy kicsoda Spielberg *Párbaj*ának titokzatos teherautósofőre,

és mit akar szerencsétlen hősünktől? Spielberg sem tudja, és azt akarta, hogy ez sose derüljön ki. A modern filmek nagyon sok esetben élnek azzal a fogással, hogy történetek fontos elemeit olyannyira homályban hagyják, hogy ki sem lehet őket következtetni. Emlékezzünk legnevezetesebb példánkra, a *Tavaly Marienbadban*ra. Nincs ember, aki meg tudná oldani a film fő rejtélyét: volt-e a főhősnő Marienbadban tavaly, vagy sem? Különösen a befejezések esetében jellemző a modern filmművészetre a szálak elvarratlansága, az egyértelmű megoldások elhagyása.

A nem-tudás másik fajtája az, amikor az elbeszélés egy adott momentuma valójában „ki van találva", tudható, az elbeszélő mégis úgy tesz, mintha nem tudna róla. Ezzel a megoldással találkozunk minden olyan esetben, amikor egy történetet valakinek a szemszögéből követjük végig. A néző és az elbeszélés tudása ilyenkor az adott szereplő tudására korlátozódik, mindig csak annyit látunk, hallunk, amennyit ő láthat, hallhat egy bizonyos helyzetben. A krimik tipikus eljárásmódja ez a fajta elbeszélés. Amikor a nyomozót követjük, mindig csak annyit tudunk, amennyit ő. A nyomozás logikájából kell nekünk is következtetnünk. A már említett *A Máltai Sólyom* jellegzetes példája az elbeszélői tudás egy szereplőre korlátozásának. A film egyetlen pontján sem tudunk többet, mint Spider, s amikor valamiről hamarabb értesülünk, mint ő – például, amikor társát lelövik – a következő jelenetben már ő is tudomást szerez az esetről. Sosem kell olyan helyzetben döntenie, hogy a néző azt mondhassa, jól vagy rosszul döntött annak alapján, amennyivel ő többet tud Spidernél.

Nagyon ritka az, hogy egy elbeszélés következetesen egyetlen szereplő tudására legyen korlátozva, és sohase lépjen ki ebből a szemszögből. A tudás korlátozásához azonban nem feltétlenül szükséges, hogy ezt valamely szereplő szemszöge indokolja. Az elbeszélés enélkül is visszatarthat információkat a meglepetés vagy a nagyobb hatás kedvéért. A *Török és a tehenek* című elbeszélésben láttuk, hogyan rejti el az elbeszélés a történet kulcsmozzanatát a csattanó kedvéért. Az elbeszéléseket ezért aszerint is vizsgálhatjuk, hogy mennyire **közlékenyek** a bennük foglalt információkat illetően. A bűnügyi filmekre általában az jellemző, hogy előbb utóbb minden fontos információ kiderül, de csak nagyon kis adagokban. Ezeknek a filmeknek az elbeszélése nagyon kevéssé közlékeny, de általában mindentudó. A *Tavaly Marienbedban*-típusú elbeszélések úgy korlátozzák tudásunkat, hogy az elbeszélő sincs birtokában a visszatartott információnak.

A mindenttudó és közlékeny narráció esetében, a néző mindig többet tud a történetről, mint a szereplők. Az elbeszélés szolgálatkészen tálalja a történések minden lényeges mozzanatát függetlenül attól, hogy magában a történetben van-e olyan szereplő, akinek tudomása van ezek-

ről. Az ilyenfajta elbeszélés nemcsak a külső eseményeket, hanem még a szereplők legbensőbb gondolatait, vágyait, sőt álmait is közzé teheti, és ezt bármelyik szereplővel bármikor megteheti. Ha egy szereplőre korlátozott elbeszélésben meg tudjuk is, mit gondol, érez vagy álmodik az illető, ez már nem lehetséges egy másik szereplő esetében, mert akkor az elbeszélő kiesne szerepéből. A mindenttudó, közlékeny narrációban az elbeszélő abszolút ura a történetnek: minden fontos elem „ki van találva" és a megfelelő időben rendelkezésre is áll. Itt a néző csak arról az eseményről nem tud, ami a kronológia rendje szerint még nem történt meg. A korlátozott narrációban a már „megtörtént" eseményekről sem mindig szerzünk tudomást.

Érdekes játékot űz Hitchcock *A tévedés* című filmje a nézői tudás korlátozásával. A történet egy emberről szól, akit összetévesztenek egy betörővel, letartóztatják, és kishíján el is ítélik, mígnem előkerül az igazi bűnös. A film nagy része megmarad Manny, a főhős szemszögében, két apró kivétellel: mi kissé hamarabb tudjuk meg, hogy összetévesztették egy rablóval, és azt is, hogy kiderült az igazság. Mindkét információ azonban kisvártatva eljut hozzá is, és visszatérünk az ő szemszögéhez. A történetet végig úgy szerkeszti a rendező, hogy Manny az egyetlen ember a szereplők közül, aki tudja az igazságot, körülötte mindenki azt hiszi, vagy hihetné, hogy valóban ő a bűnös. Nem tudjuk, ki volt az elkövető, nem tudjuk, mit csinált Manny azidő alatt, az alibije bizonytalan, kinézete, kézírása, sőt íráshibája is hasonlít a bűnöséhez. Az elbeszélő nem helyezkedik bele Manny gondolataiba, nem ismerjük igazi érzéseit, csak feltételezhetjük. Honnan tudja akkor a néző az első pillanattól fogva, hogy Manny ártatlan? Onnan, hogy a film címe egyértelműen elárulja. A cím az egyetlen, amitől a film elbeszélése minden információvisszatartás ellenére mégis közlékeny. Mannyról, ahogy megjelenik, tudjuk, hogy össze fogják téveszteni valakivel, és ez végzetes lesz ránézve, a film eleji narratív szöveg ezt is elárulja. De ha ezt az információt nem közölné szóban a film, csak a végén derülne ki a néző számára is – éppúgy, ahogy az összes filmbeli szereplő számára –, hogy Manny ártatlan, egy erősen korlátozott narrációval volna dolgunk. Egyetlen szó, a film címe változtat ebben az esetben egy korlátozott narrációt közlékennyé (azzal a megszorítással, hogy az igazi tettes kilétét csak a végén fedi fel).

A narrációban foglalt tudást még egy újabb szempontból is vizsgálhatjuk. Mennyiben leplezi vagy fedi fel saját magát az elbeszélő, illetve eszközeit a narráció? Másképp fogalmazva: mennyire adja tudtunkra a film, hogy amit mutat, elbeszélés, netán egy meghatározott elbeszélő elbeszélése? Mennyi önreflexív vagy „öntudatos" mozzanatot tartalmaz az elbeszélés? Ebben a tekintetben válik fontossá a narrátor jelenlétének kérdése. Míg az irodalmi szövegekben az elbeszélő személy kihagyha-

tatlan, a filmben beiktatása döntés kérdése. A rendező dönthet úgy – az esetek túlnyomó többségében úgy is dönt – hogy nem használ narrátort, „elrejti" az elbeszélést, úgy tesz, mintha az, amit látunk maga a „valóság" volna, nem pedig elbeszélés. De dönthet úgy is, hogy beiktat egy narrátort, aki kommentálja az eseményeket, vagy elmeséli azt, amit a film nem mutat meg. Ezt teszi Hitchcock *A tévedés* elején. Ő maga jelenik meg a képen, bemutatkozik, és bevezeti saját filmjét. A végén pedig egy feliratban elmeséli a történet végét. Az ilyen direkt narrációs eljárás főleg a némafilm korszakában volt szokásos, de nem ritka a modern film történetében sem.

A néző felé történő kiszólásnak – a narratív önreflexivitásnak – más módjai is vannak, mint a közvetlen narráció. A *Tom Jones* gazdag tárházát nyújtja az ilyen fogásoknak. Azon túl, hogy végig kommentálja egy narrátorhang, a szereplők időnként a szó szoros értelmében kikacsintanak a filmből, vagy a nézőhöz intézik szavaikat. Ilyen továbbá a korábban említett gag is a film végéről, amikor hirtelen „megáll az idő", és az akasztásból megmenekülés lesz. És ha már szóba hoztuk, a *Megáll az idő* elbeszélését is végigkísérik önreflexív elbeszélői elemek: időnként megjelenik egy fotós, aki nem része a cselekménynek, és vakujával belevillant a jelenetbe. A modern filmművészet egyik fő narrációs újítása épp a filmes önreflexió legváltozatosabb formáinak kidolgozása volt.

A narrátor

Minden elbeszélés kapcsán fölvetődik a kérdés: ki az elbeszélő? Persze, ha a kérdést így tesszük fel, már eleve feltételezzük, hogy valami személyről van szó, ami nem csoda, hiszen elbeszélni csak emberek tudnak. Meg kell tehát vizsgálnunk, hogy egyáltalán föltehetjük-e így a kérdést a film kapcsán, és ha igen, meg kell keresnünk azt a személyt, aki a filmbeli történetet előadja.

Az irodalomelmélet régóta foglalkozik azzal, hogyan fogja fel a narrátort. Annyi bizonyos, hogy az *elbeszélő mint személy* nem azonos minden további nélkül az *íróval mint személlyel.* Az is biztosnak látszik, hogy a narrátor különféle intenzitással jelenhet meg egy irodalmi szövegben, azaz kihangsúlyozhatja magát, vagy a háttérbe vonulhat. Egy dologban viszont minden teoretikus egyetért: az irodalmi szövegben a narrátor – bárki legyen is az, bárhogyan jelenjen is meg – teljesen el nem tüntethető. A narrátort az irodalomban legjobb úgy felfogni, mint egy nyelvi szerepet, amelyet betölthet maga a szerző, vagy valamelyik szereplő, vagy ezek együtt, de az irodalmi elbeszélést mindig valaki – egy többé-kevésbé fiktív alany – beszéli el. A színház és a film esetében

bonyolultabb a helyzet. Már Arisztotelész is megteszi az elbeszélés és a színház között azt a különbséget, hogy míg az eposzban a szerző maga (is) beszél, a színházban csak a szereplők beszélnek, illetve cselekszenek.[3] Egy darabban nem leírnak, hanem *előadnak* egy cselekményt, vagy ha nem, akkor a szereplők mondják el. Az írott színdarabban a cselekményre irányuló megjegyzések – mint például: „a férfi lassan odamegy a nőhöz és lágyan megsimogatja az arcát" – nem leírások, hanem utasítások. Nem azt beszélik el, hogy egyszer valamikor mi történt, hanem előírások arra nézve, hogy minek kell történnie bármikor, amikor a darabot előadják. Persze a színházban is elképzelhető narrátor, aki végig vagy részben kommentálja a darabot, de akkor ennek ugyancsak egy konkrét szereplőnek (vagy legalább a hangjának) kell lennie. Az irodalmi elbeszélésnek tehát szükségszerű része a narrátor, de ez lényegében egy elvont nyelvi szerep, a színházban viszont ritka a narrátor, de ha megjelenik, akkor szükségképp egy konkrét személy.

A film esetében a helyzet már egészen bonyolult. Abban nyilvánvalóan hasonlít a színházhoz, hogy a cselekedeteket itt is előadják, nem pedig elmesélik (kivéve azokat a direkt narrációs helyzeteket, amelyek a színházban is előfordulnak). De vajon az események „előadása" a filmben hasonló-e a színházéhoz narrációs szempontból? Miért érezzük, hogy egy történet filmes előadása „elbeszélőbb" jellegű, mint ugyanannak színházi változata. Azért, mert **a film – szemben a színielőadással – képes nézőpontot változtatni.** A színpad egy rögzített tér, amelyet a nézők változatlan nézőpontból szemlélnek (ki honnan), és ennek a térnek minden szegletét belátják, még ha az irányított fényekkel a rendező időnként erőteljesen vezeti is a figyelmüket. A film viszont állandóan szemszöget vált, s a szemszögváltás minden nézőre egyaránt kötelező (ha a kép totálból közelire vált, senki nem nézheti tovább a látványt totálból, vagy ha az egyik beszélő alakról a másikra vált, senki nem nézheti tovább az elsőt, míg a színházban bármikor figyelhetjük az éppen nem cselekvő vagy háttérbevonult alakokat). A szemszögváltás, a szereplők kiemelése és háttérbeszorítása vagy eltüntetése részben elveszi a cselekményalakítás hatalmát a szereplőktől, amely a színházban teljes – ha egy darabban a szerző egy alakot el akar tüntetni, akkor a szereplőnek magának kell kimennie, a filmben viszont a rendező egyszerűen átvág egy másik képre – és felszínre hoz egy a cselekmény mögött rejtőző mindenható tudatot, amelynek ereje hasonló az elbeszélő irodalom narrátoráéhoz. A másik fontos tényező a színházi és a filmi elbeszélés különbségében, hogy a színházban csak szereplőkön keresztül juthat el információ a nézőhöz. A film, akárcsak az irodalmi elbeszélés, bármikor

[3]Arisztotelész: id. mű. 9. old.

közölhet információt a cselekményről a szereplők tudta nélkül is. Míg a színházban legalább egy szereplőnek mindig van annyi információja az eseményekről, mint a nézőnek, addig az irodalomban és a filmben előfordulhat, hogy a néző (olvasó) többet tud a cselekményről, mint bármelyik szereplő. Ez csakis úgy lehetséges, ha van egy információadagoló és elosztó központ, amely (aki) nincs alávetve a cselekmény menetének, és amely (aki) rendelkezik az összes lehetséges információval, és eldönti, mikor kinek mennyit nyújt ezekből. Ezt az információelosztó központot nevezhetnénk narrátornak. Ebből kiindulva a narrációt Edward Branigan ekképp definiálja: „A narráció a tudás szabályozása és elosztása, amely meghatározza, hogy a néző *hogyan* és mikor szerez tudomást valamiről, vagyis hogyan jut hozzá ahhoz a tudáshoz, ami egy elbeszélésből származik. Ahhoz, hogy le tudjuk írni a nézői tudás *pozícióját,* ki kell találnunk (néha implicit) beszélőket, előadókat, hallgatókat és figyelőket, akik a tudás pozíciójában vannak és a tudás egyenlőtlenségét használják ki. Az ilyen „személyek" megfelelő fikciók annak jelzésére, hogy a tudásmező egy adott időpontban miként van felosztva."[4] A filmi elbeszélés narrátora ezek szerint nem feltétlenül egy személy, hanem több, az eseményeket érzékelő személy *fikciója* vagy inkább segédfogalma, amely lehetővé teszi számunkra, hogy megfogalmazzuk azt, hogy amit tudunk, honnan tudjuk. Ha meglátunk egy képet, mindig meg tudjuk mondani, hogy van-e olyan szereplő, akinek a szemszögéből ábrázolják a látványt, és ha nincs, feltételezünk egy implicit nézőt: „ezt látná valaki, ha ezen a ponton állna", „ezt hallaná valaki, ha belépne ebbe a helyiségbe" stb. Ez a fikció azonban csak a tudásunk forrását fogalmazza meg, de nyitva hagyja azt a kérdést, tulajdoníthatunk-e ezeknek a látó, halló, beszélő fikcióknak minden esetben aktív elbeszélői szerepet, és egyesíthetők-e a narrátor fogalma alatt.

Van olyan teória, amely szerint a filmben mindenképpen föl kell tételezni egy egységes fiktív megszemélyesített elbeszélőt, akitől az elbeszélés információi származnak. Az elmélet szerint ezt nem hívhatjuk minden további nélkül narrátornak, mert tevékenysége sok esetben nem nyelvi természetű, hisz a képek nem fordíthatók le egyszerű nyelvi kijelentésekre. Ezért az elnevezésben benne kell foglalni a valódi tevékenységét, azt hogy *képeket mutat.* Így született a filmi elbeszélés alanyára a *mutatványos (monstrateur)* fogalma.[5] Ez az elképzelés az irodalomelméletben az *implicit szerző* fogalmán alapul, amelynek lénye-

---

[4]Edward Branigan: id. m. 76. old.

[5]A fogalom eredetileg színházi eredetű, André Gaudreault vette át és dolgozta át a filmre. v. ö.: André Gaudreault: *Du littéraire au filmique.* Meridiens Klincksieck, 1988. A kifejezést Betty Rojtman használta először in: *Désengagement du Je dans le discours indirect.* Poétique 41. Paris, 1981.

ge, hogy minden kijelentés mögött kénytelenek vagyunk feltételezni egy kijelentőt, aki egy adott tényállást valamilyen szempontból megfogalmaz, még ha szubjektivitása tökéletesen háttérbeszorított is, ugyanakkor még a legkonkrétabb memoáríró-elbeszélő sem feleltethető meg egyszerűen a szöveget író valóságos személynek. Ezért kreáltak egy pusztán elméletben létező személyt, akinek a kijelentés tulajdonítható. Kérdés, hogy a filmben van-e értelme minden esetben feltételezni egy ilyen absztrakt személyt a narráció mögött?

Nyilvánvaló, hogy egy olyan filmben, ahol az elbeszélő azonos az elbeszélés egyik szereplőjével – ilyen például Szabó István *Apa* című filmje – a narrátor személyének megléte nem kérdéses. Lehetséges az is, hogy a narrátor nem része az elbeszélésnek, hanem egy személytelen hang formájában jelenjék meg. Ezzel az esettel találkozunk Truffaut *Jules és Jim*jében. De hogyan lehet megfogni azt a narrátort (vagy „mutatványost"), aki nem része a cselekményvilágnak, és nincs fizikai nyoma a cselekményvilágon kívül sem? Valóban szükségünk van egy olyan fikcióra, amely minden kép mögé egy „mutatványost" rendel még akkor is, ha a képnek egész világosan semmiféle szubjektív karaktere nincs? Miért nem elég azt mondanunk, hogy a képet a film vagy az elbeszélés „mutatja"? A kérdést Bordwell teszi fel élesen, és határozott választ is ad rá. Szerinte nincs szükség arra, hogy mindenáron feltételezzünk valamilyen narrátort a filmben. A narráció folyamatát ugyanis nem szabad a **kommunikáció** mintájára felfognunk. A kommunikáció folyamatában minden üzenethez tartozik feladó és vevő. A narráció olyan folyamat, amelynek mindig van vevője, de nem mindig van pontosan meghatározható feladója. Mennyivel értjük meg jobban az elbeszélést – kérdezi Bordwell – ha mindig odaképzelünk mögé egy mindenható szellemet? Ehelyett azt javasolja, hogy a narrációt tekintsük jelzések rendszerének, amely alapján a néző fölépítheti magának az elbeszélt történetet. Ez a jelzésrendszer tartalmazhat egy vagy több narrátorra utaló kulcsot is, de ez csak a narráció egyik alesete. „...nem a narrátor hozza létre a narrációt, a narráció ... hozza létre a narrátort."[6]

Bordwell és Branigan felfogása a narrációról, ha nem is teljesen azonos egymással, elég közel állnak. Branigan szerint az elbeszélés egy adott cselekményvilágról szóló információk elosztása, Bordwell szerint egy történet felépítéséhez szükséges jelzések rendszere. Mindkettő a néző konstruktív szerepét hangsúlyozza az elbeszélésben, és egyik sem tulajdonít ebben különös jelentőséget annak, hogy az elbeszélés alanyával foglalkozzék (Bordwell merevebben elutasító, Branigan megengedőbb). Úgy vélem, érveik elég erősek ahhoz, hogy tanulságul elfogad-

[6]Bordwell: id. m. 62. old.

juk: ahhoz, hogy megértsük, hogyan épül föl egy film elbeszélése nincs szükségünk arra, hogy állandóan elképzeljünk egy fiktív személyt, aki a képeket mutogatja és a történetet elbeszéli. Bőven elég, ha akkor, amikor erre tényleg szükség van, megtaláljuk azt a szubjektumot, akinek a szemszögéből és tudása alapján az elbeszélés épül. Az elbeszélés dinamikus folyamat, állandóan szemszöget vált, megszakad, újraindul, ugrál a cselekménynszálak között. Nem megengedhetetlen antropomorfizálás, ha ezt az állandóan változó folyamatot írjuk le úgy, mint amelyik „elvezet", „tud", „felismer", „elfelejt", „megmutat", „elrejt", „becsap" stb.

A film végső „narrátora" természetesen a film szerzője vagy szerzői. Ők alakítanak mindent úgy, ahogy a filmben van. Ők adagolják, rejtik el vagy fedik fel az információkat, ők gyorsítják vagy lassítják az elbeszélés ütemét, ők kacskaringóznak a szálak és az epizódok között. Mégsem egyszerűsíthetjük le a kérdést arra, hogy az elbeszélő film narrátora a szerző volna. Egyrészt az, hogy ki a film szerzője, nem olyan egyszerű kérdés. Ha nem csupaszítjuk le a problémát jogi megfogalmazássá, akkor arra kéne felelnünk, hogy kinek az akaratából olyan a film, amilyen. Erre viszont ilyen válaszokat is kaphatunk: „A producer így akarta...", „A Cenzúra megtiltotta...", „Elfogyott a pénz...", „A színész nem akarta másképp eljátszani...", „A díszlet leégett..." ; hogy ilyenféle válaszokról ne is beszéljünk: „Nem tudom... valahogy így alakult..." Felejtsük el tehát gyorsan ezt a problémát, és állapodjunk meg, hogy **a narráció egy cselekményvilágra vonatkozó tudás felépülésének meghatározott rendje,** amely vagy tartalmaz elbeszélő szubjektumot, vagy nem. A narráció megértéséhez nem szükséges az a hipotézis, hogy a történetet valaki elbeszéli, mert a filmi elbeszélés csak kis részben nyelvi jellegű, sem pedig az, hogy a képeket valaki „mutatja", mert azon túl, hogy a gyártó, a forgalmazó, vagy a szerző kétségtelenül *bemutatja* a filmet, semmiféle logikai kényszer nincs erre (nem mindenről, amit képnek nevezünk kell feltételeznünk, hogy valaki mutatja).

A „problémamegoldó" és a „leíró" elbeszélésmód

Az elbeszélést úgy határoztuk meg, mint egy olyan folyamat ábrázolását, amelyben egy kezdeti egyensúlyi helyzet megbomlik, majd egy kauzális eseménylánc hatására visszaáll. Természetesen nem a kiinduló helyzet jön létre újra eredeti állapotában, hanem egy új egyensúlyi helyzet keletkezik egy megváltozott szituációban. Az egyensúly visszaállásának feltétele, hogy az a konfliktus, amely a kiinduló szituációt kibillentette harmóniájából, valamiképp megoldódjék. A szerelmesek vagy egymásra találnak a film végén, vagy nem, de annyi bizonyos, hogy a szerelmük

nem fog több konfliktust okozni a történet szereplőinek. A konfliktus megoldása tehát nem feltétlenül jelent „pozitív" kimenetelt, hanem csupán azt jelenti, hogy a *konfliktus eltűnik* a cselekményvilágból. Egy történetet akkor tekinthetünk lezártnak, ha sikerül eliminálni a cselekmény kiindulópontját jelentő konfliktust, ami nem jelenti azt, hogy a konfliktus alapját képező probléma is feltétlenül megoldódik. A konfliktus megoldásának egyik módja, hogy az ember megtanul együtt élni egy problémával. Woody Allen *Férjek és feleségek* című filmjében két házaspár életében bekövetkező válságos periódusnak vagyunk tanúi. Az egyik pár a történet elején szétválik, mert szexuális életük megoldatlansága megrontotta kapcsolatukat. A történet végén újra összeköltöznek, és megtudjuk, az eredeti problémát továbbra sem sikerült megoldani, de ennek ellenére mégis együtt akarnak élni. A probléma tehát továbbél, de már nem okoz konfliktust, ezért lezáródhat a történet.

Azokat az elbeszéléseket, amelyek a kiinduló konfliktus eliminálásával érnek véget „problémamegoldó" vagy **célirányos** elbeszélésnek nevezzük. A célirányosság semmilyen összefüggésben nincs az elbeszélés időrendjével, a kronológiával, sőt még a kifejtés logikájával sem. Pusztán egy logikai szerkezetre utal, amelyben egy szituációból keletkező konfliktus a belőle kiinduló cselekmény hatására megszűnik. Dormaert *Toto, a hős* című filmjében az elbeszélés kronológiája semmiképp nem nevezhető egyenes vonalúnak. Még az sem teljesen egyértelmű a filmben, melyik az elbeszélés jelenideje, amihez képest egyes részek a múltban játszódnak. Az elbeszélés logikája mégis célirányos, hiszen a film elején intonált személyiségválság, amely a történet tudatfolyamszerű cselekményét elindította, a végén a gyilkosság (vagy öngyilkosság) eredményeképp feloldódik. Bármilyen nehezen követhető is, a film egyszerű melodrámai szerkezetre épül, és a főhős radikális kiiktatásával megoldja a konfliktust.

A filmtörténet alkotásainak túlnyomó többsége célirányos elbeszélésű. Az ilyen cselekmény központjában egy probléma áll, amely a főhősnek konfliktust okoz, és ezért meg kell oldania: kinyomozni egy bűntényt, megnyerni egy háborút, legyőzni a szerelem útjában álló nehézséget, megtanulni egy baleset után visszailleszkedni az életbe stb. A probléma menet közben megváltozhat, újabb feladatokat szülhet, de a cselekmény addig nem zárulhat le, amíg így vagy úgy, mindegyiken túl nem jutottunk. Az úgynevezett tömegfilmek kivétel nélkül ilyen szerkezetűek, rajtuk figyelhető meg a legjobban ennek az elbeszélőmódnak a működése. Itt a cselekmény magját képező probléma többnyire egy jól meghatározott feladat, amellyel a hőst a film elején valaki megbízza. A „megbízás" persze nem mindig szó szerinti értelemben veendő, de az fontos, hogy a feladat természete előbb vagy utóbb világossá váljék.

Léteznek azonban olyan filmek is, amelyek cselekménye nem egyetlen meghatározott konfliktus és az ebből fakadó megoldandó „feladat" köré van felépítve. Ezekben a filmekben nem világos, hová „kell eljutniuk" a hősöknek. Antonioni *Éjszakájában* nagyítóval sem találhatnánk megoldható „feladatokat". A hősök jönnek-mennek, beszélgetnek, találkoznak evvel-avval, majd a film véget ér. Ha a célirányos cselekményfelfogás alapján akarnánk elmesélni a filmet, ilyesfajta zagyvaság jönne ki belőle. De mégsem mondhatjuk, hogy a filmnek nincs cselekménye. A történet térideje világosan meghatározott, az események időrendben következnek egymás után, és logikusan kapcsolódnak egymáshoz. Íme a film cselekménye: egy jól menő írónak rákban meghal a legjobb barátja. Ez sokkolja őt, de még inkább feleségét, aki, most egyszerre szembesül egész életük végtelen érzelmi sivárságával. Cél nélkül cselleng a városban, majd együtt elmennek egy mulatóba, onnan egy milliomos partijára. Ott különféle emberekkel ismerkednek meg, mindketten belemennek egy-egy könnyű flörtbe is, mígnem saját kapcsolatukról kezdenek el beszélgetni. A film azt a folyamatot meséli el, melynek során a nő eljut addig a pontig, hogy kimondja, nem szereti már a férjét. Amint ez megtörténik, vége a történetnek. Egy „problémamegoldó" elbeszélés ezen a ponton, vagy kicsit korábban kezdődne, és a történet arról szólna, mit kezd a két ember ezzel az érzelmi válsággal. Antonioni filmje csupán *leír* egy szituációt, és a cselekményt addig viszi el, ahol a konfliktus felszínre bukkan. A klasszikus cselekményszerkezethez képest itt egy hiányos formával van dolgunk, amennyiben a történet nem jut el konfliktusmentes egyensúlyi helyzetbe, hanem a konfliktus megoldása előtt – jelen esetben épp a konfliktus megjelenésénél – megszakad. Az ilyen szerkezetű elbeszélések egy szituációt írnak le részletesen, amelyből bizonyos konfliktusok származhatnak; nem azzal foglalkoznak, hogyan lehet ezeket a konfliktusokat megoldani, hanem avval, hogyan lehet őket felismerni. Az ilyen elbeszélésmódot **leíró** vagy – a célirányossal szembeállítva – **körkörösnek** nevezzük. A „körkörösséggel" azt fejezzük ki, hogy az ilyen szerkezetű cselekmény nem jut el egyik szituációból egy másikba, hanem ugyanazt a helyzetet járja körbe kibontva a benne rejtőző konfliktuslehetőségeket, miközben egy konfliktust sem visz végig.

A problémamegoldó és a leíró elbeszélőszerkezet között átmenetet képeznek azok a történetek, amelyek a lineáris narrációnak megfelelően egy problémából indulnak ki, de az ebből származó konfliktust a cselekmény végére nem oldják föl. A hősök többszöri nekifutásra sem bírnak el a problémával, a cselekmény néhány kísérlet után magukra hagyja őket. Az ilyen elbeszélés valójában tarthatna feleannyi vagy kétszer annyi ideig is, mint ameddig tart, hiszen sosem fog megoldáshoz vezetni. Az elbe-

szélés idejét itt pusztán a dramaturgiai logika, a dráma kifejtésének és fokozásának logikája diktálja, nem pedig az, mennyi idő és erőfeszítés szükséges egy probléma leküzdéséhez vagy egy szituáció kimerítő leírásához. Az ilyen elbeszélés a nézőt mindig azzal a lehetőséggel kecsegteti, hogy a következő jelenet továbblépés lesz a megoldás felé, de ez sosem következik be. Egy végtelen spirálhoz hasonló ez a szerkezet, ahol ugyanaz a probléma megoldás helyett más-más szinten mindig újratermelődik. Az elbeszélés néhány szinten követi ezt a folyamatot, majd egyszerűen egy váratlan gesztussal elvágja a szálat, anélkül, hogy megnyugtató módon lezárná. Nevezzük ezt a szerkezetet **spirális** narrációnak.

Ez a szerkezet annyiban hasonló a lineárishoz, hogy kiindulópontja egy meghatározott alapkonfliktus, és hogy a cselekmény egy némiképp megváltozott szituációban ér véget. Logikájában viszont leíró jellegű, mert egy megoldhatatlan konfliktust jár körbe ahelyett, hogy elvezetne a megoldás kulcsához. Az ilyen történetek befejezése nagyon gyakran épül a meglepetésre, vagy a *deus ex machinára*. A korai expresszionista filmek elbeszélésében jól megfigyelhető a spirális szerkezet, amennyiben az emberi hatalommal megállíthatatlan szörnyek a világon való eluralkodását szinte minden esetben egy előre ki nem számítható erő – többnyire a szörnyek saját maguk – akadályozzák meg. A francia új hullám filmjeinek elbeszélőszerkezete nagyrészt ugyancsak spirális szerkezetű, a befejezést mindig egy váratlan, sokszor véletlen gyilkosság jelenti, amely nélkül a történetek végtelen módon folytatódhatnának a filmekben elbeszélt módon. Truffaut *Jules es Jim*jében az alapkonfliktust az jelenti, hogy egy lány nem tud választani két barát szerelme között. Telnek-múlnak az évek, a helyzet lényegileg nem változik: az egyikkel él, de a másikat is szereti. Egyszer aztán, egy váratlan fordulattal öngyilkosságot követ el, amelybe magával rántja egyik szerelmét is. Tarr Béla *Sátántangó*ja látványos példa arra, hogyan tudja egy spirális szerkezetű elbeszélés hét és fél órán keresztül fenntartani a néző figyelmét annak ígéretével, hogy a kiinduló konfliktust valamiképp megoldja, miközben ennek a konfliktusnak a végtelen megoldhatatlanságát ábrázolja. A történet végén a telep lakói ugyan elkerültek a telepről, de helyzetük nem javult, hanem rosszabbodott, függésük Irimiástól még nagyobb lett, az újrakezdés lehetősége még távolabb került. Jancsó *Szegénylegények*je ugyancsak spirális elbeszélőszerkezetű. A Sáncba terelt betyárok előtt több fordulón keresztül csillantja meg a hatalom a szabadulás lehetőségét, de közben egyre szorul körülöttük a hurok. A végén, mikor besorozzák őket a császár seregébe, és újra szabadcsapatot alakíthatnak, mármár úgy tűnik, eljött a szabadság pillanata, valójában innen zuhannak rabságuk legmélyebb bugyrába: mindez csalétek volt, leleplezték magukat, rosszabb helyzetbe kerültek, mint amilyenben valaha voltak.

IV.
EGY KIS DRAMATURGIA

A magyar filmes szaknyelv a történet előadásának egy bizonyos aspektusára használja a *dramaturgia* kifejezést is. Ezt azonban világosan meg kell különböztetnünk attól, amit „elbeszélőszerkezetnek", „elbeszélőmódnak" vagy egyszerűen „elbeszélésnek" hívunk. A dramaturgia fogalma a színházból került át a filmbe, és az angol filmes terminológia nem is nagyon használja. Amikor mi egy film dramaturgiájáról beszélünk, elsősorban arra gondolunk, milyen módon dolgozza ki az elbeszélés a történet drámai hatásait. A dráma s így a dramaturgia központi kategóriája a **konfliktus.** Dráma nem létezhet konfliktus nélkül, elbeszélés azonban igen. Igaz, a filmek cselekményei szinte mind drámai szerkezetűek, tehát egy vagy több konfliktusra épülnek, ezért a hagyományos dramaturgiai megközelítés feltétlenül jogosult a filmcselekmény elemzése kapcsán is. Azt azonban látni kell, hogy a konfliktus felépítése csupán egy része a cselekmény felépítésének. Másfelől viszont a film dramaturgiai szerkezete olyan elemeket is érint, amelyek nem részei az elbeszélésnek. A filmdramaturgia fő kérdései ezek: mit mikor és hogyan mutatunk meg, mit hogyan indokolunk annak érdekében, hogy a drámai feszültség hol magasabb, hol alacsonyabb szinten legyen. A dramaturgiai szemlélet a film legapróbb, nem elbeszélő motívumait is a dráma kibontakozásának funkciójában értelmezi. Bíró Yvette így fogalmazza ezt meg: „A főkérdés: hogyan tud a film drámai funkciót adni alapjában nem drámai, epikus vagy lírai mozzanatoknak? ... Ha sikerül megtalálni és fenntartani azt a nem is cselekménybeli, hanem érzelmi, gondolati folyamatosságot, mely valósággal átfűti az anyagot, egyetlen keringés áramkörébe kapcsolva minden mozzanatot. Csak ebből kiindulva juthat el az alkotás a drámai telítettség kellő feszültségszintjéhez."[1] A dramaturgia ebben a felfogásban részben meghaladja az elbeszélés kérdéseit, és általában a drámai feszültség mindenre kiterjedő eszközeit keresi. A hagyományos, szűkebben értelmezett dramaturgiánál viszont az elbeszélés kategóriája tágabb, hisz, mint említettük, a konfliktus csupán egyik alkotóeleme a cselekménynek. A dramaturgia fogalma tehát szűkebb is, tágabb is, mint az elbeszélésé.

[1]Bíró Yvette: *A film drámaisága*. Gondolat, 1967. 194. old.

A filmdramaturgia kimerítő tárgyalása tehát meghaladja ennek a kötetnek a kereteit, de mivel az elbeszélés és a dramaturgia kérdései nagyon sok ponton érintkeznek egymással, néhány főbb problémát itt is megemlítünk.

Az előző fejezet végén már olyan témákat érintettünk, amelyek valójában az elbeszélés és a dramaturgia határterületén helyezkednek el. A *célirányos*, a *körkörös* és a *spirális* forma nemcsak azt határozza meg, hogy a kiinduló szituációból milyen utat jár be az elbeszélés az új egyensúlyi állapotig, hanem azt is, milyen módon bontja ki és oldja meg (vagy hagyja megoldatlanul) a történet drámai magját, a konfliktust. Emlékezzünk meghatározásunkra: az elbeszélés a cselekményvilágról szóló információk egymásra épülésének rendje, a dramaturgián pedig **a konfliktus felépülésének és megoldásának rendjét** értjük.

Ha az elbeszéléssel kapcsolatban azt a kérdést tehetjük föl, hogy hogyan értjük meg a cselekményt, mit tudunk meg a filmből, a dramaturgia kérdése ez: mi a cselekmény ránk gyakorolt hatása, másképp fogalmazva: mikor és hogyan tudjuk meg, amit megtudunk. Ha unatkozunk, ha feszülten várakozunk, ha nevetünk vagy sírunk ez mind az elbeszélés dramaturgiai rendjéből következik. A dramaturgiai komponálás célja, hogy a nézőt érzelmileg is bevonja a konfliktus kibontásába és megoldásába, azaz, hogy segítsen a nézőnek átélni a konfliktus által hordozott érzelmi tartalmakat. A dramaturgia nem más, mint a **feszültség** adagolása az elbeszélésben.

A feszültséget elsősorban a konfliktus hordozza. A konfliktus a film szereplői által képviselt érdekek és értékek összeütközése, tehát a történet szereplőin keresztül fogalmazódik meg. A konfliktushoz való viszonyuk szerint megkülönböztetünk főszereplőket és mellékszereplőket. A főszereplő – vagy főhős – az, aki olyan szituációba kerül, hogy választania kell két vagy több érdek vagy érték között, s a cselekményben foglalt konfliktust ez a választás fogja megoldani. A mellékszereplők azok, aki vagy az egyik vagy a másik oldalon helyezkednek el, többnyire egyértelműen képviselnek valamilyen érdeket vagy értéket, s megpróbálják befolyásolni, vagy egyszerűen a maguk oldalára állítani a főhőst. A főszereplő egy ideig nem tud dönteni, majd elérkezik egy pillanat, amikor már nem halogathatja tovább a döntést: cselekednie kell, ami természetesen mindig kockázattal jár. A cselekménynek ezen a pontján megnő a feszültség, összesűrűsödik a dráma, és rövidesen kirobban a konfliktus. A főszereplő ekkor válik „főhőssé", azaz olyan személlyé, aki vállalja a kockázatot, kezébe veszi a dolgok irányítását, ami esetleg sikert hoz, azonban sokszor tragikus bukással végződik.

Ez a legáltalánosabb dramaturgiai séma természetesen a konkrét esetekben sokféle variációban jelenhet meg függően attól, hogy a cse-

lekményben milyen szerepet játszik a konfliktus. Ez határozza meg a film időtagolását is. A rendezőnek meghatározott idő alatt be kell mutatnia a szereplőket, fel kell vázolnia egy szituációt, abból létre kell hoznia egy bonyodalmat, megfelelőképpen motiválnia kell azt, el kell juttatnia a konfliktushoz, majd meg kell oldania, és megnyugtatóan le kell zárnia a cselekményt. Mindez egyszerűnek tűnik, de ha meggondoljuk, hogy mindezt úgy kell elvégeznie, hogy beleférjen egy másfél óra körüli időtartamba, már nem is olyan könnyű a feladat. A filmtörténetben a harmincas évekre alakult ki a filmek máig érvényes átlagos hosszúsága, vagyis a kilencven és száztíz perc közötti időtartam. Korábban rövidebbek voltak a filmek, de a hang megjelenésével megnőtt a hosszuk, hiszen a bonyolult dialógusok sokkal több időt vesznek igénybe, mint a néhány mondatos feliratok, amelyekkel korábban jelezték a dialógusokat. A cselekménybonyolítás a hang segítségével sokkal árnyaltabb és részletgazdagabb lehetett, ez is megnyújtotta a filmeket. A filmipar addigi tapasztalata végül is azt mutatta, hogy kilencven perc körül van az az idő, amelyet az átlagnéző figyelme nagyobb erőfeszítés nélkül követni tud. A cselekménybonyolításnak tehát ehhez az időtartamhoz kellett alkalmazkodnia. A film dramaturgiai felépítése elsősorban attól függ, milyen szerepet szán a rendező a konfliktus kibontásának az elbeszélésben. A korábban említett háromfajta elbeszélésmód – célirányos, körkörös, spirális – alapvetően abban különbözik egymástól, hogy erre milyen hangsúlyt fektetnek, illetve az elbeszélésben hová helyezik a konfliktus megjelenítését. A célirányos elbeszélésben a bonyodalom fokozatosan jön létre, és nagyjából a cselekmény kétharmad része után éri el a csúcspontot, a konfliktust. A körkörös elbeszélésben sokszor egyáltalán nincs jelen a konfliktus, ha megjelenik, akkor vagy a cselekmény legelején vagy a legvégén helyezkedik el. A spirális elbeszélésben végig jelen van a konfliktus, és periodikusan, újra meg újra kisül.

Ha van a filmben dramaturgiai csúcspont – ahol valamilyen konfliktus nyílttá válik – annak mindenképpen kiemelt helyen kell lennie. Három ilyen kiemelt helyet találunk a filmekben. A cselekmény eleje, a vége, illetve a filmidő aranymetszés pontja, azaz nagyjából a kétharmad része. Nagyon ritka az a film, amelynek az elején van a dramaturgiai csúcspontja. Ez érthető, hiszen ha a cselekmény nagyon erős feszültséggel indít, nehéz fönntartani a hátralevő több, mint egy órában a néző figyelmét. Mégis, Antonioni korai filmjeinek egy részére épp ez az eljárás jellemző. Ilyen a *Kaland* (1960) és a *Napfogyatkozás* (1962). Ez a megoldás különösen az utóbbiban szembeötlő. A több, mint két órás film egy olyan jelenettel indul, melyben egy férfi és egy nő némán kerülgetik egymást egy lakásban. Szinte pattanásig feszül a helyzet, érezzük, hogy mindjárt kitört a vihar. Ez nem is várat sokat magára. Ezután azonban a

film drámai feszültsége – hullámzásokkal ugyan –, de fokozatosan csökken, mígnem a végén oly mértékben elfogy, hogy már a szereplők is eltűnnek belőle. A *Kalandban* nagyjából a film első negyed részénél következik be a dramaturgiai tetőpont, onnan egy sokkal alacsonyabb feszültségszinten fut tovább a film. Ugyancsak Antonionál találunk példát az ellenkező eljárásra, tudniillik, hogy a legnagyobb dramaturgiai feszültséget a rendező a film végére tegye. *Az éjszaka* (1958) című filmjében a főszereplő házaspár közötti konfliktus a film utolsó percében robban ki, s így megoldás természetesen nem is várható. A körkörös elbeszélésű filmeknél ezzel a megoldással viszonylag gyakran találkozunk. Ennek oka, hogy ezeknek a filmeknek a célja, hogy egy helyzetet írjanak le, amely elvezethet egy összeütközéshez. Számukra nem a konfliktus megoldása, hanem a hozzá vezető út leírása a fontos.

A konfliktus kiélezésének leggyakoribb helye a cselekményben azonban a harmadik eset: a film aranymetszéspontján, azaz körülbelül a kétharmad résznél. A dramaturgiai idő a filmek túlnyomó többségében két részre tagolódik, mégpedig nagyjából kétharmad-egyharmad arányban. Az első kétharmad – vagyis nagyjából egy óra – a szituáció leírásával, a szereplők bemutatásával és a konfliktushoz vezető szálak felépítésével telik el. Egy kilencven perces film esetében az első ötvenöt és hatvanöt perc között következik be az a fordulat, amely közvetlenül a konfliktus gyors kibontásához vezet, ezután következik a tetőpont, és az utolsó öttíz percre a szálak gyors elvarrása marad. Ez a séma természetesen csak megközelítő értékű, és elsősorban a hollywoodi filmek követik. A modern európai művészfilm dramaturgiai szerkezete jelentős eltéréseket mutathat ettől, de a hagyományos terjedelmű cselekményes művészfilmekben többnyire ugyancsak megtalálunk egy ehhez hasonló sémát. A hollywoodi filmek szilárdabb dramaturgiai szerkezetében ez az „egy órai csúcspont"[2] ugyanazzal a fordulattípussal következik be: a hős ezen a ponton elhatározza, hogy annyi zsákutca, tévelygés, vívódás után most már kezébe veszi a dolgokat. Lényegében a cselekmény újraindításáról, az igazi megoldáshoz szükséges energia felszabadításáról van szó. A főszereplő ezen a ponton kezd hőssé válni. Itt jön rá, hogy csak magára számíthat, ő oldja meg a konfliktust, vagy senki.

Howard Hawks *A nagy álom* című filmjében Marlowe magándetektív egy nagyon bonyolult ügyben nyomoz. A film átlag öt percenként hoz olyan fordulatot, amely előreviszi a nyomozás menetét. De a 101 perces cselekményben éppen 68 perc után következik be az a fordulat, amely

[2]Howard Suber kifejezése. Magára erre az összefüggésre is ő hívta föl a figyelmemet. Az elképzelést Suber előkészületben levő „The Power of Movies" című művében fejti ki részletesen.

Marlowe kezébe adja az ügy kulcsát. Rögtön ezután behívják a rendőrségre, és közlik vele, hogy az ügyész elvette tőle a megbízást. Marlowe a film hetvenedik percében, azaz pont a kétharmad résznél elhatározza, hogy ennek ellenére folytatja az ügyet, most már a saját szakállára.

Az európai művészfilmek esetében elsősorban a „célirányos" cselekményvezetésű filmeknél találunk hasonló dramaturgiai képletet. Ezekben a filmekben a „hős magáratalálása" természetesen nem annyira explicit, mint a hollywoodi filmek esetében, de itt is valami hasonlóról van szó. Bergman *A hetedik pecsét* című kilencvenegy perces filmjében például kicsivel a kétharmad rész után, a hatvannyolcadik percben a lovag találkozik egy boszorkánnyal, akit katonák kísérnek a vesztőhelyre, hogy megégessék. A vele való beszélgetés során kell végképp szembesülnie azzal, hogy a Halál titkát sosem fedheti fel, hisz a boszorkány, aki pedig az Ördöggel traffikált, sem mond neki semmit. Ennek ellenére mégis azt válaszolja a Halál kérdésére, hogy sosem fogja abbahagyni a kérdezősködést. Röviddel ezután a fiatal házaspár elhatározza, hogy mégsem folytatják útjukat együtt a többiekkel, s titokban megszöknek. Ennek az elhatározásnak köszönhetik az életüket: a többieket a Lovag a Halál karjaiba vezette.

A cselekmény vezetésében számtalan trükkje és fogása van annak, hogyan lehet figyelmet felcsigázni, érzelmeket kiváltani, együttérzést vagy ellenszenvet kelteni egy szereplővel kapcsolatban stb. Az elbeszélőszerkezet minden egyes részének megvan a maga dramaturgiai funkciója is. Ezek azonban sokkal változatosabbak, mint az elbeszélő funkciók. Az expozíciónak például elbeszéléstanilag mindig leíró, bevezető szerepe van. Dramaturgiailag azonban a legkülönfélébb módokon láthatja el ezt a funkciót. Kelthet feszültséget, de lehet lassú, epikus hangvételű is. Sokkolhatja a nézőt, de az is lehet a célja, hogy elandalítsa, mint például Tarr Béla *Sátántangó* című filmjében. Általánosságban annyit mondhatunk, hogy az expozíció dramaturgiailag a legtöbb esetben felkészíti a nézőt a filmben várható dráma jellegére. Valószínűtlen, hogy egy lassú, epikus film erős drámai feszültséggel induljon (épp ezért kivételes Antonioni idézett két filmje), és ritka, hogy egy gyors tempójú akciófilm lassú expozícióval kezdődjék. A két szélső eset között számtalan átmenet képzelhető el, s minden árnyalat más-más dramaturgiai megoldást igényel. Mindez a dramaturgia mesterségéhez tartozik, s e fogásokat tankönyvek tucatjai tanítják. Az igazán jó dramaturg azonban tudja, hogy a színházi eredetű dramaturgia, amely figyelmét kilencven százalékban a cselekménykszövésre és a szereplők viszonyaira koncentrálja, a filmben kevés. A filmben sokkal tágabb lehetőség nyílik a drámai komponálásra, mint a színházban, mivel a beszéden és a mozgáson kívül más feszültségkeltő eszköz is a rendelkezésére áll. A plánok, a ka-

meramozgások, a helyszínek és a tárgyak, a világítás és a zajok mind hozzájárulhatnak a film dramaturgiai világának kialakításához, ahogy ezt Bíró Yvette *A film drámaisága* című könyvében kifejti.[3] Egyetlen tárgy, egyetlen közelkép, vagy akár egy tájkép is hordozhatja ugyanazt a drámai feszültséget, amelyet a színházban csak hosszú dialógusok segítségével lehet érzékeltetni. Ezzel azonban végképp elhagytuk az elbeszélés területét. A tárgyak, a hangok és a látvány dramaturgiája a film kompozíciójának már nem ahhoz a részéhez tartozik, amelyből a cselekményvilágra vonatkozó információkat szerezzük, hanem ahhoz, amely ezeket az információkat érzelmi, indulati tartalommal tölti meg.

[3] id. m.

V.
ÖSSZEFOGLALÁS

Rövid áttekintésünkben igyekeztünk érinteni a filmelbeszélés legfontosabb kérdéseit. A filmelbeszélés kutatása legáltalánosabb szinten beilleszkedik az irodalomból kiinduló elbeszéléstanba. A történetelmondás logikája ezen az általános szinten nem nagyon különbözik az egyes művészetekben, hiszen benne az emberi gondolkodás bizonyos alapvető folyamatai nyilvánulnak meg. Minél közelebb kerülünk azonban a konkrét formához, annál nagyobb különbségeket találunk az irodalmi és a filmes elbeszélés között. A különbség alapja az, hogy a film nem nyelvi tevékenység, és bár metaforikusan szoktuk használni a „filmnyelv" fogalmát, ennek az analógiának valójában semmi komoly alapja nincs, mint ahogy ezt már a hatvanas évek szemiotikai kutatásai is megmutatták.[1] A filmnarráció nem egy fiktív vagy valóságos mesélő el*beszélése*, noha adott esetben megjeleníthet narrátort is. Míg egy regényben lehetőség van az előre- és visszalapozásra, vagy egy-egy rész többszöri elolvasására, a filmben egymás után látunk képeket, és ennek az egyszer lefutó, megváltoztathatatlan sorrendnek kell létrehoznia a fejünkben egy logikai és kronológiai rendet. A film nem elképzelni segít konkrét helyszíneket és szereplőket, hanem egyszerűen megmutatja azokat. Másfelől azonban a szereplők cselekedeteinek indítékait és következményeit csupán sejttetni tudja, szemben az irodalommal, ahol az ilyenfajta következtetéseknek megvannak az egyértelmű nyelvi kifejezései. A film a színházhoz hasonlóan a cselekményt nem elbeszéli, hanem bemutatja, ezért narrációs technikája alapvetően drámai szerkezetű, de nem annyira mint a színházé, mert a cselekményt leírással kombinálja. Elbeszéléstanilag tehát a filmnarráció az epika és a dráma között helyezkedik el, vegyítve e két forma sajátosságait, kialakítva egy harmadik formát, amit **audiovizuális** elbeszélésnek nevezhetünk. Az audiovizuális elbeszélés konkrét formáit már nagyban meghatározzák azok a technikák, amelyekben megvalósul a némafilmtől kezdve a hangosfilmen, a színes-szé-

[1] Christian Metz megjegyzi, hogy a „filmnyelv" fogalma valójában egy sajátosan a filmre érvényes közeg megnyilvánulási formáját jelenti abban az értelemben, ahogy ugyancsak képletesen „zenei nyelvről" vagy a „festészet nyelvéről" is szoktunk beszélni. v. ö.: Christian Metz: *Válogatott tanulmányok*. Magyar Filmtudományi Intézet, 1978. 70–72. old.

lesvásznú filmen és a televízión át a videón, a holográfon keresztül a digitális multimédiáig. Még nem tudjuk, merre vezet ez az út, milyen új technikák fogják továbbformálni az audiovizuális elbeszélésmód formáit, kialakul-e új elbeszélésmód, vagy alapvetően a némafilmben létrejött formák módosulásainak leszünk-e tanúi. Annyi azonban biztos, hogy a film modernizálta az ember egyik legősibb szellemi tevékenységét: a történetek mesélését.

Kiadja a Korona Kiadó Kft.
(1111 Budapest, Bartók Béla út 30. Tel./fax: (06-1) 185-8089, 165-4387)
A kiadásért felel Vilhelm József,
a Korona Kiadó Kft. ügyvezető igazgatója.
Szedés, tördelés: Alinea Kft.
Nyomás, kötészet: KING-PRINT Budapest, 1997
Felelős vezető Konkoly György
Terjedelem: 6,44 (A/5) ív

KOVÁCS ANDRÁS BÁLINT

FILM ÉS ELBESZÉLÉS

A film- és kommunikáció oktatásával foglalkozó szakirodalom a legutóbbi időkig alig-alig volt hozzáférhető magyar nyelven, pedig a köz- és felsőoktatásban egyre nagyobb az érdeklődés a média szakok iránt. A film- és kommunikáció kutatására, oktatására és tanulására szakosodók nagy száma jelzi, hogy megjelent az a „kritikus tömeg", amely magyar nyelvű tankönyvet és szakirodalmat igényel.
A tömör és közérthető nyelvezetű tankönyv sokoldalúan világítja meg a narratológia alapgondolatát, jól megválogatott példákon mutatja be állításai helyességét.
Elemzései feltárják, hogy mennyire eltérnek egymástól a szövegszerűen megformált elbeszélt változatok a képi elbeszélésben. A tanulságos filmelemzések a nem szakértő olvasónak is elégséges szakmai betekintést nyújtanak.

KORONA KIADÓ
1111 Budapest, Bartók Béla út 30.
Postacím: 1519 Budapest, Pf.: 446.
Telefon/fax: 06-1/185-8089 vagy 06-1/165-4387

KÖNYV- ÉS TANKÖNYVCENTRUM
1111 Budapest, Bartók Béla út 50.
Telefon/fax: (06-1) 186-0201 vagy 166-5169

ISBN 963 903 651 x
9 789639 036512