

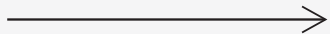






Az idő ábrázolása a filmben Jan Mukařovský értelmezésében

Számel Petra

Jan Mukařovský cseh irodalomtudós egyik tanulmányában¹ az eltérő időábrázolás összehasonlító vizsgálatát végezte el epikai és drámai szövegekben. Mivel mindkét műnem a cselekményes művészetek közé tartozik, ezért azonos tulajdonságaikból kifolyólag tudományos összevetésük is megalapozott – viszonylag megbízható végkövetkeztetéseket eredményezve. A film multidiszciplináris jellegénél fogva közel áll az irodalomhoz, ugyanakkor más szálakkal a drámához, zenéhez és festészethez kapcsolódik. Mukařovský ezért a filmet a dráma és az epika közé sorolta. Ennek magyarázatát példákon keresztül szemléltette. Bár a tanulmány keletkezésének éve 1933, számos tézise napjainkban is helytálló.

Mint már említettem, a filmet, illetve az epikus és dramatikus szövegeket a tények egyfajta sorba rendezése, időbeli egymásutánisága köti össze, ugyanakkor az idő fogalma mindhárom esetben más jelentőséggel, lehetőségekkel bír. Ahhoz, hogy jobban megértsük az idő filmre gyakorolt explicit, valamint implicit hatásait, jobban meg kell vizsgálnunk a film epikához, illetve drámához való viszonyát. Szükséges továbbá az epika drámához való kapcsolatának elemzése is. Közös pontként tartjuk számon, hogy mindegyikükben „*ket-tős időréteggel van dolgunk: az egyik a cselekmény időrendje a másik pedig a befogadó szubjektum (néző, olvasó) által megélt idő*” (Mukařovský, 2007, 294). A drámában ez a két jelenség egyszerre nyilvánul meg, azaz párhuzamosan pereg. A drámai időre jellemző egyfajta tranzitoritás². Vegyünk például színházi előadást, ahol az idősíkok variálási lehetőségei korlátozottak. A néző ugyanabban az időintervallumban érzékeli a cselekményt, mint amikor az a színpadon játszódik.³ Az epika a drámával szemben teljesen viszonyul az időhöz, a cselekmény egymás utáni sorrendben történik. Tehát az olvasó (befogadó) és olvasott mű semmilyen időbeli kapcsolatban nincs egymással.⁴ A cselekményidő elkülönül a reális időtől (a befogadó ideje). Amikor a filmes időkonstrukciókat vizsgáljuk, világossá válik a filmidő epika felé való közelítése.⁵ Mindkettőre jellemző a szinekdochikus ábrázolásmód (mely a rész-egész kapcsolatra épül: a befogadó részleteket érzékel, miközben a teljesség illúziója befolyásolja), valamint az időbeli visszacsatolás képessége. A drámához hasonlóan a filmben is párhuzamosan zajlik a filmidő a néző által megélt idővel, miközben a cselekmény más idősíkokban játszódik, mint a filmkép ideje.⁶ A filmes idősíkok elemzése során Mukařovský három típust különböztetett meg: a cselekmény idejét, a képek mozgásának idejét, valamint a reális, befogadó szubjektum által tapasztalt időt. A felsorolt hármas differenciálódás részletekben tetten érhető az epikában és drámában is. A filmkép ideje az, mely a két szélső réteg között közvetít. Ha a filmidőt mint „*a műalkotás mint jel időbeli kiteljesedését*” (Mukařovský, 2007, 301) értelmezzük, konstatálhatjuk, hogy a másik két tényező kívül esik magán a művön: a cselekményidő maga az eseménysor, a néző által megélt reális idő pedig „*kivetítés a mű szerkezetébe*” (Mukařovský, 2007, 301). A felvázoltak alapján megállapítható, hogy a filmben mindhárom réteg arányosan van jelen, ám a drámában a befogadó ideje, míg az epikában a cselekményidő dominál.

zamosan pereg. A drámai időre jellemző egyfajta tranzitoritás². Vegyünk például színházi előadást, ahol az idősíkok variálási lehetőségei korlátozottak. A néző ugyanabban az időintervallumban érzékeli a cselekményt, mint amikor az a színpadon játszódik.³ Az epika a drámával szemben teljesen viszonyul az időhöz, a cselekmény egymás utáni sorrendben történik. Tehát az olvasó (befogadó) és olvasott mű semmilyen időbeli kapcsolatban nincs egymással.⁴ A cselekményidő elkülönül a reális időtől (a befogadó ideje). Amikor a filmes időkonstrukciókat vizsgáljuk, világossá válik a filmidő epika felé való közelítése.⁵ Mindkettőre jellemző a szinekdochikus ábrázolásmód (mely a rész-egész kapcsolatra épül: a befogadó részleteket érzékel, miközben a teljesség illúziója befolyásolja), valamint az időbeli visszacsatolás képessége. A drámához hasonlóan a filmben is párhuzamosan zajlik a filmidő a néző által megélt idővel, miközben a cselekmény más idősíkokban játszódik, mint a filmkép ideje.⁶ A filmes idősíkok elemzése során Mukařovský három típust különböztetett meg: a cselekmény idejét, a képek mozgásának idejét, valamint a reális, befogadó szubjektum által tapasztalt időt. A felsorolt hármas differenciálódás részletekben tetten érhető az epikában és drámában is. A filmkép ideje az, mely a két szélső réteg között közvetít. Ha a filmidőt mint „*a műalkotás mint jel időbeli kiteljesedését*” (Mukařovský, 2007, 301) értelmezzük, konstatálhatjuk, hogy a másik két tényező kívül esik magán a művön: a cselekményidő maga az eseménysor, a néző által megélt reális idő pedig „*kivetítés a mű szerkezetébe*” (Mukařovský, 2007, 301). A felvázoltak alapján megállapítható, hogy a filmben mindhárom réteg arányosan van jelen, ám a drámában a befogadó ideje, míg az epikában a cselekményidő dominál.

Műfaj		
Dráma	a) cselekmény ideje	a) dráma 
	b) befogadó időérzékelése	b) befogadó szubjektum  az idő párhuzamosan halad
Epika	a) cselekmény ideje	a) regény 
	b) az olvasó időérzékelése	b) olvasó  a cselekményidő független a reális időtől
Film	a) cselekmény folyó ideje	a) 
	b) képek mozgásának ideje	b) 
	c) néző által megélt reális idő	c)  a filmidő (a,) és a reális idő (c,) párhuzamosan halad

Epikai szövegek és filmes narratívák

A narráció egy történetet mutat be, pontosabban a bemutatás aktusát jelenti a fogalom, melyben a kijelentés és annak tárgya közötti kapcsolatot (működésmódját) vizsgálja. Az egyes narratív viszonyokat kétféle pozícióból szemléljük: mint produktumot (mit jelent a történet maga) és mint jelölési mechanizmust (a folyamat, mely során a narratívák létrejönnek). (Füzi-Török, 1.)

A befogadó szempontjából a narratíváknak roppant jelentős szerepük van, hiszen nagyban befolyásolják, mondhatni előrevetítik a befogadó reakcióit, mint ahogy erről majd a későbbiekben bővebben szólunk. „Az a mintaolvasót, akit a cselekmény alakulása tart izgalomban, aki mindenekelőtt azt szeretné tudni, hogyan végződik majd a történet, Umberto Eco szemantikus olvasónak nevezi, s azt pedig, akit ezen túl a szöveg nyelvi és poétikai megformáltsága is érdekel, tehát a mód, ahogy a történet elmesélődik, esztéta olvasónak.” (Benyovszky, 2010, 69) Hasonló módon oszthatjuk fel a befogadók típusait a narratív viszonyokkal szemben: feladó → címzett → befogadó. Az egész felvázolt kommunikációs folyamatban kiemelt szerepet játszik a címzetten kívül a szerző személye is. Amennyiben ez a sorrend átalakul vagy felcserélődik, megváltoznak a befogadás feltételei is.

Pragmatikai szempontból a narratívák vizsgálata éppen az ábrázolt modell köré összpontosul. A fenti vázlatos ábrázolás leegyszerűsíti, kiemeli azt a fajta folyamatot, melynek összefüggései alapján az adaptációk, illetve egyes narratív szintek, valamint azok ágensei összevethetővé válnak. A hétköznapi kommunikációban ezek a különbségek kevésbé dominánsak, elhanyagolhatóak.

Szerző és narrátor viszonya

A Füzi-Török szerzőpáros *Bevezetés az epikai és narratív film elemzésébe* című publikációjában a szerző és narrátor fogalmát a következőképpen határozták meg: „A szerző fogalma a

kijelentés forrására vonatkozik, a narrátor fogalma pedig az éppen aktuálisan beszélőre.“ (Füzi-Török, 2.). A szerzőség inkább az eredetre vonatkozik, szerepére inkább funkcióként kell tekintenünk⁷, míg a narrátor szerepe az aktuális közléshez köthető. Ez a kijelentés nyilvánvalóan bővebb magyarázatot igényel. A szerző saját fizikai valóságán kívül már eleve képvisel valamilyen értéket, és a szövegalkotási aktus után pedig kialakulnak bizonyos elvárások műveivel szemben.⁸ Ebből kifolyólag a funkció fontosságát szeretnénk hangsúlyozni (mivel az adott szöveg számos befogadói, besorolási, illetve kanonizációs folyamaton megy keresztül). Ami pedig a narrátor szerepét illeti, a közlés viszonylataiban fogalmazódik meg szerepköre.⁹

Szerző → kijelentés

Narrátor → közlés

A közlés módja is nagy jelentőséggel bír. Alapvetően megkülönböztetünk személyes, illetve személytelen közlést¹⁰ (a közlés pillanata és a kimondás, azaz a tartalom nem közömbös egymással szemben). Az egyes beszédpozíciók elkülönítése hierarchikus rendszerezést eredményez (alá- vagy fölérendelt). A homodiegetikus narratíva esetén az elbeszélőnél gyakran kifogásolják, hogy a megtévesztés nyelvi művelteivel él, illetve a rendelkezésre álló információkkal manipulálja a befogadót, téves következtetéseket eredményezve ezzel. Ez utóbbi jelenség főként akkor jelenthet problémát a befogadó számára, ha nem áll rendelkezésére semmilyen kontrollinstancia, mely lehetővé tenné a téves (befogadói) következtetések felülírását, korrigálását (Füzi-Török, 3-11). A korrekciót jelentheti egy fölérendelt narrátor elbeszélés¹¹, mely helyesbíti a már előzőleg elhangzott, megtévesztőnek ható narratívát.

Az általam felvázolt a film formanyelvére vonatkozó tézisek ismerete elengedhetetlen bármilyen behatóbb adaptációs megközelítésű filmes elemzés során.

Jegyzetek:

¹ Az idő a filmben. In: Szemiotológia és esztétika

² A cselekmény azon részét érzékeljük jelen időben, amely konkrétan a szemünk előtt játszódik, miközben a közvetlen előzmények már a múlt homályába merültek. A jelen állandó mozgásban tart a jövő felé. jelen → jövő (Mukařovský, 2007, 295)

³ Nem számít, hogy a cselekmény esetleg a múltban játszódik, pl. történelmi drámák esetében.

⁴ Egy regény olvasása közben nem meghatározó a kor, melyben a mű játszódik. Sőt, nem általános, hogy az egész művet egyszerre olvassa el a befogadó (bár nem kizárt), hanem különböző időintervallumokban, megszakításokkal teszi ezt.

⁵ Órák, napok, hetek történése percek leforgása alatt játszódik le (a cselekmény ideje nem azonos a reális idővel), pl. emlékezés, múltidézés, az évszakok múlásának ábrázolása, hosszabb vonatút érzékeltetése a pályaudvar bemutatásával, azt követi pár képkocka a vonatból, majd a célba érkezés.

⁶ A befogadó szubjektum tisztában van vele, hogy a cselekmény, melyet a filmkockák közvetítenek, a múltban játszódik – csupán a filmnézés maga zajlik a jelenben.

⁷ Egyfajta gyűjtőfogalom – tartalmazza a szerzőt ért környezeti és kulturális hatásokat, melyeket művein keresztül akaratlanul is közvetít a befogadó irányába.

⁸ Pl. egy adott filmrendezőről tudjuk, hogy mit várhatunk tőle (Woody Allen intellektuális humora, Alfred Hitchcock-nál a suspense stb.)

⁹ Bizonyos esetek sajátos időbeliséget és különféle narratori pozíciókat feltételeznek.

¹⁰ É. Benveniste különbséget tesz a „discourse”, valamint a „historie” között, míg G. Genette narratív instanciáról beszél, tágabb értelmezési teret biztosítva ezzel a narrátor beszédpozíciójának.

¹¹ Márai Sándor: *Eszter* hagyatéka művében ilyen esettel találkozunk, pl. ha a visszaemlékezés Lajos szempontjából történne, és ezt írná felül később Eszter narrációja.



■ Felhasznált irodalom

■ Benyovszky, Krisztián: Fordítsunk krimi! In: Margó – Írások és fordítások a kétnyelvűségről. Pécs: AB-ART, 2010. ISBN 978-80-8087-086-7

■ Füzi, I., Török, E.: Bevezetés az epikai szövegek és a narratív film elemzésébe. In: [http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszet/mediatar/vir/tankonyv/tartalom.html]

■ Mukařovský, Jan : Szemiotológia és esztétika - Válogatott tanulmányok. Pozsony: Kalligram, 2007. ISBN 80-7149-871-8

■ Mukařovský, Jan: Estetické přednášky I. Praha: Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2010. ISBN: 9788085778779