

Színház- és Filmművészeti Egyetem

Doktori Iskola

Doktori Értekezés

Mayer Bernadette

2024

Színház-és Filmművészeti Egyetem

Doktori Iskola

Doktori Disszertáció

Mayer Bernadette

Időszobrászat a filmen

Az időkihagyás-ábrázolások sajátosságai

[10.62395/SZFE.2024.008](#)

Témavezető: Dr. Vecsernyés János DLA

2024

Tartalomjegyzék

1.	Bevezetés.....	5
1.1.	Motiváció.....	5
1.2.	Tézis.....	6
2.	Az elbeszélés igénye és formába öntése.....	8
2.1.	Alapozó gondolatok a nyelv evolúciójáról. Elvonatkoztatás, vélekedés, fikció.	8
2.2.	Az alkotói feltevés a befogadói sejtelemről - elméleti és intencionalitás.....	10
2.3.	Mi szükség van a történetekre?	15
2.4.	Narratív struktúrák.....	17
2.4.1.	Az elbeszélés szükségszerű töredezettsége: óhatatlan sűrítés	17
2.4.2.	A legősibb történetmondási alakzatok.....	20
2.4.3.	Időhézagok a filmen, filmes narratív stratégiák	21
3.	Nyomolvasás	23
3.1.	Időjelölés írott képeken	24
3.2.	Gyakorlati tapasztalataim az időugrás-ábrázolásról: road movie a színpadon.....	31
4.	Hogyan tipologizálhatóak a filmes kihagyás-ábrázolások?.....	42
4.1.	Az időkihagyások ábrázolását szervező erők a filmen.....	45
4.1.1.	Az filmidő megszerkesztése: parcellázás. Kinek az ideje?	46
4.1.2.	Konkrét és elvont ábrázolások, humán időélmény	50
5.	További időugrás-ábrázolás mintázatok.....	59
5.1.	Megvalósítási stratégiák. Alkotói oldal.	59
5.2.	A kimaradt idő megbecslése. Befogadói oldal.	75
5.2.1.	Jelek, referencia pontok.....	75
5.2.2.	Különbség az állandóságban	79
5.2.3.	Értelmezési hibák	87
6.	Elavult és innovatív időkihagyás-ábrázolások	91
6.1.	Nincs és mégis van	91
6.2.	Sémák, melyek esetlegesen elavultak (pergő naptárlapok, borosta, time-lapse, ...).....	93
6.3.	Újító megoldások: folyamatos beállításban létrehozott nem folyamatos gesztus ..	100
6.3.1.	Eltérés a sémától: mentális, pszichés folyamatok	111
6.3.2.	Küszöb és maximum az innovációban	115
7.	A „velejárási hatás”.....	118
	Összegzés.....	122
	Melléklet I.....	133
	Melléklet II	133
	Köszönetnyilvánítás.....	134
	Doktori Tézisek	135
	Theses of Dissertation	139

" A művészi filmkép nem egyéb, mint az időből megformálni valamit."

/Andrej Tarkovszkij/

1. Bevezetés

1.1. Motiváció

Kutatási vágyam a témában megelőzte a Doktori Iskolába való jelentkezésemet. Az egyetemi évek során rendszerint kisjátékfilmek készítésére volt lehetőségünk, amelyek ritkán ölelnek fel nagyobb történetidőt, lévén, hogy a műfaj adottságai jobban kedveznek az egy helyszínen, nagyjából „egy időben” játszódó történeteknek. Amikor először találtam magam szembe egy nagyobb időt felölelő történettel, szembesültem alkotói rutinalanságommal az időugrás ábrázolásokat illetően. Szerettem volna ügyesen megoldani az átugrott idő elbeszélését, de sorra “elsőkörös” megoldások jutottak eszembe. Úgy éreztem, elakadásomon azzal tudnék segíteni, ha közelebbről megvizsgálám ezt a filmnyelvi gesztust. Elővettem filmeket, és igyekeztem megfigyelni, miként oldották meg más alkotók az időugrásokat. Észrevettem, hogy némely ábrázolások sablonosak, mások korszerűek, de akadnak formabontóak is. Elemezni kezdtem működésüket és esztétikai minőségüket. Úgy találtam, hogy a két jelenet közötti résben a kimaradt idő egyfajta láthatatlan híd, mely a néző képzeletében képződik meg.

Az érdekelt, hogy mi a híd, ami a két jelenet között kimaradt időt beszéli el.

A Doktori Iskolában tanulmányozni kezdtem, hogyan vizsgálható a filmi időugrás-ábrázolás.

Nincs történetmesélés eltelt idő nélkül. Ez a filmkészítés egyik legelemibb mozzanata. Egyes esetekben ugyan tűnhet úgy, hogy az eltelt idő alatt a cselekmény tekintetében semmi sem történt, ilyenkor azonban éppen ez az eseménytelenség az állítás (ebben az esetben a „nem történt semmi” az eltelt idő cselekménye). A kimaradt események idejét (és tartalmát) az alkotó választott jelzésekkel teszi láthatóvá. Van egy sejtése arról, hogy ezek a jelek milyen „hidat” hoznak létre a néző fejében. Értekezésem tézise ennek megfelelően a filmi időugrások működési mechanizmusának alkotói, egyszersmind befogadói oldalára is vonatkozik.

1.2. Tézis

“A látás és megértés öröme a természet legnagyobb ajándéka.”

/Albert Einstein/

A néző a történet összeszerkesztésének műveletét végzi el.

Meg akarja érteni az alkotói szándékot, akarva-akaratlanul kiegészít. Így vagyunk huzalozva. *“Amikor valamilyen információ hiányzik, a befogadó következtetéssel pótolja, vagy találgatásba kezd.”*¹ Ez az „erőfeszítés-mentes tevékenység”² emlékeztet arra a folyamatra, amit az általános pszichológia *konstruktív emlékezés*ként aposztrofál. Eszerint az emlékezés során lezajló kognitív folyamatok nem csupán a tárolt elemek visszakeresését jelentik, hanem a rekonstrukciót is. *“Az emlékezés során a személyek a homályosan értett történetbe gyakran visznek be új értelmet, az értelmezési rések betöltése akár nem tudatos módon történik.”*³ Éppen így tesz a néző, amikor a film cselekményének befogadása során különböző kiegészítő folyamatok révén megképződik elméjében annak fabulája. Kitölti a hiányokat (például megszerkeszti képzeletében a teret, a szereplők háttértörténetét, motivációit stb.)

A nézői kiegészítő folyamatok közül ebben az értekezésben az időkihagyásokkal fogok foglalkozni.

Amikor a néző összeszerkeszti az időkihagyáskor keletkezett részt, két eshetőség van. Az egyik eset, amikor nem érzékeli, hogy megtört a folytonosság. Ez esetben a film úgy igyekszik összefércelni a beállításokat, hogy azt az illúziót keltse, hogy időben nem tört meg a folytonosság, annak ellenére, hogy a vágás során technikailag kiesett idő. Ez a filmi folytonosságot elősegítő eset egyfajta stiláris eljárás, mely, ha a „híd” időbeli távolságát nézzük,

¹ David Bordwell: *Elbeszélés a játékfilmben*, Magyar Filmintézet, Budapest, 1996. 47.

² Daniel C. Dennett: *Az intencionalitás filozófiája*. Ford.: Papp Mária - Pléh Csaba - Thuma Orsolya. Osiris-Gondolat, Budapest, 1998, 46.

³ Csépe Valéria, Győri Miklós: *Általános pszichológia 2. - Tanulás és emlékezés - Tanulás - emlékezés - tudás*, Osiris Kiadó, Budapest, 2007-2008. 194. <https://docplayer.hu/1158888-Altalanos-pszichologia-1-3-2-tanulas-emlekezés-tudas-csepe-valeria-gyori-miklos-rago-anett.html> utolsó letöltés dátuma: 2021.11.17.

jellemzően mikroszinten képződik meg. A mikroszintű kifejezés arra utal, hogy ebben az esetben többnyire rövid időszeltek esnek ki, de ez nem feltétlenül igaz minden esetre. A másik eset, amikor a néző felfigyel a hiányra, tudatosan benne a rés. Ebben az esetben az időkihagyás a narratíva dramaturgiájához kapcsolódva, közvetlenül, a néző előtt, nem rejtett gesztusként ábrázolódik. Dolgozatomban döntően ez utóbbi esetet, a makroszintű időkihagyásokat fogom vizsgálni.

Ami a múltban korszerű vagy innovatív időugrás ábrázolásnak számított, ma már nem biztos, hogy ugyanolyan hatással vagy relevanciával bír. Ha hipotetikusan leültetünk egy száz évvel ezelőtti mozinézőt (nevezzük „ősnézőnek”) napjaink filmjei elé, könnyen lehet, hogy nem fogja kellő sikerességgel értelmezni az időugrások ábrázolásait. Meglehet, hogy meghökkentő, kísérleti gesztusként értelmezné a legtöbb számunkra korszerű időugrás-ábrázolást. A nézők filmnyelvi tudása azóta gazdagodott, és ez lehetővé teszi számunkra, hogy a filmekben megjelenő időugrások újabb és újabb fajtáját értelmezzék. Ugyanakkor az egykor korszerűnek vagy innovatívnak tartott időugrás-ábrázolások a mai néző számára már nem ugyanolyan hatással vagy relevanciával bírnak. Disszertációmban a következő előfeltevés igazságát igyekszem vizsgálni:

Az időugrás-reprezentáció sikere attól függ, hogy az mennyire igazodik a néző kognitív képességeihez, ismereteihez és elvárásaihoz. Amennyiben túl gyakran találkozott a sémával, és annak értelmezése nem kíván meg tőle kellő mértékű kognitív munkavégzést, az időugrás-technika alkalmazása unalmat vált ki belőle. Vagyis az ábrázolás elcsépeltté vált. A fordított eset visszássága, hogy ha egy jelzés túl kevés ismert támpontot ad a néző számára, az ismeretlen megoldások szorongást válthatnak ki belőle, ami demotiválja a további kognitív munkavégzésben, így a néző erőfeszítései sikertelenek maradnak, és megint csak unatkozni fog. A filmnyelv fejlődése során az időugrás-ábrázolások differenciálódtak: más-más funkcióban más-más alakot öltenek. Elrugaszkodtak attól, hogy más, már létező - nem is mindig kimondottan filmnyelvi - jelölőket exponáljanak a filmben (pl. felirat, óra, naptár). Értekezésem célkitűzése, hogy megvizsgáljam, hogy mi alapján beszélhetünk sikeres ábrázolásról, és mikor tölti be optimálisan tervezett funkcióját egy időugrás ábrázolása. Ennek kifejtése során igyekszem közelebb kerülni az időugrás-ábrázolások hatásmechanizmusának mélyebb megértéséhez.

Értekezésemben feltárom, hogy min múlik, hogy egy időugrás-ábrázolás elavultként hat-e a mindenkori nézőre, továbbá megvizsgálom, miként befolyásolja kognitív erőfeszítését, ha egy időugrás újító. Ehhez konkrét példákon keresztül vizsgálom meg, milyen jelzések mentén zajlik a nézői rekonstrukció, és ezeket milyen megfontolások mentén szervezi össze a történet mesélője.

Felmerülő kérdéseimre filmes alkotói kíváncsiságom által vezérelve, interdiszciplináris megközelítésben kerestem a választ. Igyekszem elméleti vizsgálódással, de gyakorlati példákon keresztül közelebb kerülni a befogadó kognitív folyamatainak feltárásához. Az időugrás-konstrukciók működési mechanizmusát különféle elméletek fénytörésében, illetve saját (alkotói) nézőpontból igyekszem tanulmányozni.

2. Az elbeszélés igénye és formába öntése

„Csak a távolit jelölni képes szimbolikus nyelv hozhat létre mélyen a múltba vezető utakat.”⁴

2.1. Alapozó gondolatok a nyelv evolúciójáról. Elvonatkoztatás, vélekedés, fikció.

A kulturális evolúció ősmagja a nyelv. Eredete és kialakulása körül a mai napig viták folynak. Különböző teóriák keringenek arra nézve is, hogy mi generálta a létrejöttét, mi az ősfunkciója. A cercófmajmok kommunikációja bár funkcionális, mégsem differenciálódott nyelvvé, nincsenek nyelvtani szabályai, és legjobb tudomásunk szerint sem a tér-idő eltoltság kifejezésére nem képes, sem verbális manifesztálására valami nem-létezőnek. Az embergyermek kultúrától és civilizációs fejlettségtől függetlenül 2-4 éves korára képessé válik a jelen- és múltidő értelmezésére, párhuzamosan beszédképessége fejlődésével. Az bizonyos, hogy a közlés igénye hozza létre a mondanivalót, a jelek teszik lehetővé a kommunikációt. A megértés és megértetés szüksége szüli a formát, azaz a nyelvet, a szavakat és a nyelvtant.

⁴ Karl Eibl: *Animal Poeta. Építőkövek a biológiai kultúra- és irodalomtudományhoz. Tárgyasítás.* (ford.: Szilvássy Orsolya), in: Horváth Márta (szerk.): *A Művészet eredete, Kultúra, evolúció, kogníció*, Typotex, 2014. 57.

Emberi nyelvünk, elsődlegesen a hatékonyságot figyelembe véve, valamilyen szerkesztő elv mentén kompozícióba rendezett jelek sora.

„Az érzékek számára nem jelen lévő dolgok közé tartoznak az absztrakciók is. A szimbolikus nyelv teszi lehetővé, hogy általános fogalmak nagyobb készlete alakuljon ki, és hogy ezekkel gondolatmenetek formájában műveleteket tudjanak végrehajtani. (...) Megadja nekünk a lehetőséget, hogy úgy építsünk fel gondolatmeneteket, hogy közben nem támaszkodunk a valóságtapasztalatainkra.”⁵

Tehát a nyelv lehetőséget ad arra, hogy bonyolult gondolatmeneteket is képesek legyünk kifejezni, melyekre fejben nem lennének képesek. Darwin a beszélt nyelv jelentőségét egy hasonlattal ábrázolja, miszerint bonyolult számításokat sem lennének képesek elvégezni számok vagy algebra nélkül. *Karl Bühler*, az evolúció-nyelvelmélet képviselője *háromfunkciós kommunikációt*⁶ határoz meg, miszerint a nyelv célja a *kifejezés*, a *felhívás* és az *ábrázolás*.⁷ *Karl Eibl* szerint már az állatoknál is fellelhető mindhárom kommunikációs funkció, ám csak az embernél fejlődött tovább az ábrázoló szerep egy speciális irányba: az emberi nyelv vált csupán képessé arra, hogy az érzékileg nem adott világról is kommunikáljon. Az ember a nyelv által képessé vált az érzelmek és gondolatok tárgyiasításának technikájára.

„A költők, a misztikusok és a szerelmesek panasza, hogy a nyelv túl szegényes ahhoz, hogy kifejezze, amit közölni szeretnének...”⁸ Vagyis az emberi nyelv kifejező ereje is véges az absztrakt ábrázolás tekintetében. Mégis a nyelv az első médium, amely által egyéni tapasztalataink formát kaptak úgy, hogy közölhetővé, átadhatóvá váljanak.

Miként az ember nyelvi jelekkel képessé vált kifejezni a nem jelenlévőt – az időbeli, illetve térbeli eltoltságot –, hasonló absztrakciós készséggel, az elképzelt események kifejezésének is birtokába jutott. A nyelv kialakulásának hatására az emberi gondolkodás egyre strukturáltabbá

⁵ U.o.

⁶ Pléh Csaba: *Karl Bühler nyelvelmélete és a mai pszicholingvisztika*, Eötvös Lóránd Tudomány Egyetem, Általános Pszichológia Tanszék, Budapest, 246. <http://plehcsaba.eu/images/pdf/buhlerrol.pdf> utolsó letöltés dátuma: 2021.11.19.

⁷ Pléh Csaba: *Karl Bühler nyelvelmélete és a mai pszicholingvisztika*, 248.

⁸ Pléh Csaba: *Karl Bühler nyelvelmélete és a mai pszicholingvisztika*, 76.

és bonyolultabbá vált, a fiktív események verbalizálása által egyre nagyobb térre tett szert a képzelet.

A kognitív nyelvtudomány megállapítja, hogy a beszélgető emberek közös cselekvést folytatnak: a beszélő szöveget alkot, tartalmat formál meg nyelvi eszközökkel, míg a hallgató ezeket a hallott szövegeket cselekvően feldolgozza. A beszélőnek célja van: hatni akar a hallgató mentális állapotára. A hallgatónak elvárásai vannak: valamilyen közlést vár a beszélőtől, például új információt, reflexiót egy korábbi közlésre. Az emberi kommunikáció egyik alapvető feltétele a közös figyelemirányítás.⁹

A nyelv fejlődésével az ember már nemcsak beszél, de elbeszél. A beszéd tartalma evolvál egy koherens egésszé, a köznapi társalgás logikailag koherens diskurzussá minősül át. Egymástól elkülönült vizsgálódások valamilyen szervező elv mentén összerendeződnek. Így foglalja össze az írásbeliségbe való átmenet lényegét Brian Stock Canterburyi Szent Anzelm Monologion¹⁰ című művének megszerkesztése közben szerzett tapasztalatai alapján.¹¹

2.2. Az alkotói feltevés a befogadói sejtelemről - elmeteória és intencionalitás¹²

*Natura non facit saltum*¹³ – mondja a természetfilozófia alaptétele -, az evolúció pedig minden előnyös változást foglyul ejt. Van három specifikus evolúciós változás, mely az embert megkülönbözteti a csimpánztól, a *nyelv*, az *elmeolvasás* és a *konformitás*.¹⁴ Ahogy a nyelv evolúciós fejlődése során képessé vált tárgyiasítani a nem jelenlévőt, úgy vált képessé az ember

⁹ Tolcsvai Nagy Gábor: *Kognitív szemantika*. Eötvös Kiadó, Budapest, 2021. 10.

¹⁰ Anzelm püspök szerzetes társai szerették volna addigi szóbeli meditációikat időtállóan rögzíteni oly módon, hogy válják az egy értekezéssé, így a püspök az addig csupán beszélt nyelvű meditációk témáit és eddig egymástól független vizsgálódásait egységes érveléssel kapcsolta össze.

¹¹ Kolin Péter: *Mémektől az írásbeliségig: a kulturális kód* (doktori disszertáció), Témavezető: Dr. Nyíri Kristóf, Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar Nyelvtudományi Doktori Iskola, Kommunikáció PhD Program, 2006. 125. <https://pea.lib.pte.hu/bitstream/handle/pea/15428/kolin-peter-phd-2008.pdf?sequence=1&isAllowed=y> utolsó letöltés dátuma: 2021.12.10.

¹² Az *intencionalitás* szó nem a hétköznapi szóhasználatban vett értelmében (*szándékosság*) értendő.

¹³ lat.: "A természet nem ismer ugrásokat." A természetfilozófia egyik gyakran emlegetett alapelve, a mondás Gottfried Leibniztől származik, Darwin is gyakran hivatkozik rá.

¹⁴ Kiss Dániel: *Az ember egy tanuló állat - de mitől ember?* Élet és Pszichológia, 2016. április 19.

<https://mindsetpszichologia.hu/az-ember-egy-tanulo-allat-de-mitol-ember> utolsó letöltés dátuma: 2022.12.17.

az elvonatkoztatásra is, vagy talán inkább fordítva. Az elmeolvasás (vagy *elmetaória*) saját valóságtapasztalatunktól rugaszkodik el, hasonlóan, mint a *konvencionizált ábrázolás*¹⁵ a nyelvben: az emberi elmében megfogani valami olyan létezésének a gondolata, ami nem az énből indul ki, és nem az itt és mostból. A nyelv által és mentálisan is képessé válik „hozzá képest fikatív” idők, terek, események artikulálására. Az emberi önkifejezés így eljut oda, ahonnan már csak a képzelet szab határt.

Ahhoz, hogy vélekedéseinket, érzéseinket sikeresen megosszuk egymással, a verbális ábrázolás csupán az egyik feltétel. Az önkifejezés önmagában egyoldalú lenne, ha az evolúció nem gondoskodott volna arról, hogy elménk képes legyen függetleníteni magát a saját egójától.

Daniel C. Dennett az *intencionalitást* az emberi világban kialakult magyarázó és előrejelző stratégiaként határozza meg, melynek lényege az a feltételezés, hogy a dolgok és jelenségek működése célirányos, és olyan, pusztán fizikai létezésükön túli jellemzőikkel függ össze, mint pl. a hiedelmek és a vágyak. A *vélekedés* alatt tudást, ismereteket, kultúrát stb. értünk, *vágy* alatt pedig reményeket, szándékokat, megérzéseket...¹⁶

Az intencionális stratégia speciális, az emberi világra alkalmazott része az elmetaória, ami fontos szerepet játszik egyebek mellett az önismeretben, mások megismerésében, és ezáltal szociális kapcsolataink kiépítésében és működtetésében. A kognitív pszichológia úgy definiálja az elmetaóriát, mint egy olyan feltételezést, mely magunk és mások viselkedését vagy állapotát a nekik, illetve önmagunknak tulajdonított gondolatok, érzések, hiedelmek, vágyak, szándékok alapján magyarázza.¹⁷ Ez teszi ugyanakkor azt is lehetővé, hogy egy mű megalkotása során elképzelje az alkotó, mi zajlik majd hozzávetőlegesen a befogadóban hogyan reagál majd. Az evolúcióra szakosodott kognitív pszichológusok szerint az akár már 1,8 millió évvel ezelőtt megjelent elmetaória-modul¹⁸ arra az őseinket érintő kihívásra adott megoldást, hogy képessé váljanak kiigazodni a gyakran több mint kétszáz fős csoportok egyes tagjainak viselkedésén.

¹⁵ Karl Eibl: *Animal Poeta. Építőkövek a biológiai kultúra- és irodalomtudományhoz. Tárgyasítás.* 75.

¹⁶ Vecsernyés János: *Az intencionális megközelítés a filmkészítésben*, doktori értekezés, témavezető: dr. Stóhr Lóránt egyetemi docens, Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola, 2016. 8. http://szfe.hu/wp-content/uploads/2016/09/vecsernyes_janos_dolgozat.pdf utolsó letöltés dátuma: 2023.01.10.

¹⁷ Alison Gopnik: *Theory of Mind*, in Robert A. Wilson and Frank C. Keil, eds. *The MIT Encyclopedia of the cognitive sciences* (MITECS). MIT press, 2001. 838.

¹⁸ Lisa Zunshine: *Miért olvasunk kitalált történeteket? Elmetaória és regény*, in.: Horváth Márta (szerk.): *A Művészet eredete*, Typotex, 2014. 142.

A tudósok egy része úgy véli, hogy az elmélet, és ezzel karöltve a kommunikáció képessége a figyelem képességén alapszik. Ahogy egy nyolchónapos gyermek elsajátítja azt a képességet, hogy érzékelje a rá vagy másra irányuló figyelmet (melynek nem elengedhetetlen, de nagyon is szerves része a vizualitás), megalapozza elméjében azt a készséget is, hogy később képes legyen más személy mentális állapotának bejósolására is. Heinz Wimmer és Josef Perner (1983) kísérletei alapján azt is tudjuk, hogy ez az emberi képesség - annak tudata, hogy más tőlünk független feltevéseket hoz létre a körülötte zajló világról – három-négyéves kor körül alakul ki.¹⁹ Andrew N. Meltzoff amerikai pszichológus szerint egy kétéves gyerek már képes megkülönböztetni a szándékosságot a véletlentől, illetve tizennyolc hónapos korú gyermekek be tudtak fejezni olyan feladatokat, melyeket a kísérletvezető megpróbált, de elhibázott (erre irányuló kísérleteket láthatunk a *Újszülöttek: Életünk első éve* (Babies, Annabel Gillings, 2020-) ²⁰ című tudományos kutatásokra épülő dokumentumsorozatban is). Mindezek azt jelentik, hogy a gyerekek értelmezésében a felnőtt viselkedésének volt célja és szándéka. A tudatelmélet adaptív előnye végeredményben a megértés és a bejósolás. Általa és a nyelv által az ember „*a vélekedés tudományának*” birtokosává vált.

Történetmeséléssel és történetmegértéssel kapcsolatos kísérletek révén még azt is sikerült meghatározni, hogy az ember hányadfokú intencionalitásra képes. Az eredmények alapján az emberek rendszerint negyedfokú intencionális képességgel rendelkeznek. Egy példa a negyedfokú intencionális rendszerre: Bence úgy tudja, hogy Ádám azt hiszi, hogy Sándor úgy emlékszik, hogy Marci szerint Dóra a színházba ment. Ötödfokú intencionalitásra csak nagyon kevesek, hatodfokúra pedig csupán olyan kivételes írók képesek, mint Shakespeare.²¹

A kognitív nyelvtudomány is intencionális megközelítésből értelmezi a közlő-befogadói konstrukciós folyamatot. „*A nyelvi szerkezetek a világ dolgait, viszonyait és folyamatait az emberi megismerésben fogalmi konstruálások révén, alapvetően szemantikai szerkezetekben képezik le és teszik mások számára hozzáférhetővé. (...) Minden emberi tevékenység szorosan összefügg a megismerés műveleteivel. Az ember nem számítógépként tevékenykedik: a külső ingerekre és a belső késztetésekre nem mindig azonos módon válaszol, a pszichológiai*

¹⁹ Vecsernyés János: *Az intencionális megközelítés a filmkészítésben*, 10.

²⁰ <https://www.imdb.com/title/tt11744632/>

²¹ Kiss Dániel: *Az ember egy tanuló állat - de mitől ember?* Élet és Pszichológia, 2016. április 19.

motiváció eltérő döntéseket és cselekvéseket is eredményezhet, az általánoshoz és a gyakorihoz képest.”²²

Adott a képesség, hogy tőlünk független lények motivációit, érzéseit, vágyait valószínűsítsük cselekedeteik nyomán, ezt megfogalmazzuk és reflektáljunk rá. Tesszük ezt ugyanolyan természetességgel valós személyekkel és fiktív történetek szereplőivel is. Az irodalomtudomány hírhedt filozófiai problémája, a *fikció paradoxona* azt próbálja megfejteni, hogy miért hatnak érzelmeinkre a kitalált történetek kitalált figurái, annak dacára, hogy nem hiszünk létezésükben. “...*Kétségbe vonhatjuk, hogy valaha is megtörténhetett ez az egész (ti.: a mítosz), de nem ez visz előbbre, hiszen ebben a pillanatban nem is a tényyszerűség a lényeg, hanem a történet szimbolikája. Konkrétan nem érdekel bennünket, Rip van Winkle, Qamar az-Zamán vagy Jézus Krisztus élt-e egyáltalán. A történetük érdekel minket.*”²³

Az elmélet révén egy történet alkotója képes azt is megbecsülni, hogy a befogadó milyen előfeltevések mentén fogja értelmezni az eseményeket. A befogadó nem-tudatos észlelésén múlik, hogyan érzékeli a fiktív történetek fiktív alakjainak valódiságát. Annak felismerése, hogy a történet fiktív, késleltetve jön létre. Első körben azonban ugyanazokat a fiziológiai tüneteket produkálja, mintha valósággal lenne dolga.²⁴

Vajon hogyan lehetséges, hogy az embereket megmozgatják nem létező dolgok? Egy evolúciós-kognitív megközelítés szerint a mediálisan közvetített tartalmak esetén (pl.: film, színház stb.) nem szükségszerű hinni egy dolog létezésében ahhoz, hogy érzelmeinket tápláljunk azzal kapcsolatban. *Katja Mellmann* ezen állítását nem logikai, hanem pszichológiai jelenségek összevetésére alapozza. Azt is megállapítja, hogy a valós vagy épp fiktív alakok jól azonosítható tulajdonságaik révén váltanak ki belőlünk érzelmeinket, ezek a tulajdonságok pedig – mint egyfajta inger – automatikus, reflexszerű érzelemkiváltást indítanak be.

²² Tolcsvai Nagy Gábor: *Kognitív szemantika*, harmadik, átdolgozott és bővített kiadás, DiAGram Könyvek 4. Budapest, 2021, 16. https://www.eltereader.hu/media/2021/04/Tolcsvai-Nagy-Gabor_Kognitiv-szemantika_WEB.pdf utolsó letöltés dátuma: 2022.14.12.

²³ Joseph Campbell: *Az ezerarcú hős*, ford.: Varjasi Farkas Csaba, Édesvíz, Budapest, 2010.179.

²⁴ Katja Mellmann: Az irodalmi szöveg érzelmi hatása. A „fikció paradoxonának” evolúciós pszichológiai megoldása. (2006) in Horváth Márta (szerk.): *A művészet eredete*, Typotex, Budapest, 2014. 118-141.

Gyakorló anyaként van szerencsém egy gyermek fejlődését görcső alatt szemrevételezni. A másfél - két éves gyerekek módfelett fogékonyak a szimbolikus játékokra: mindenféle „ösztokélés” nélkül képesek megegetni egy építőkockát, megvigasztalni egy kisautót. Az elvonatkoztatás olyan mesteri szinten zajlik, hogy elég egyetlen apró „élő” (emberi?) gesztus hozzáadása, hogy létrejöjjön a megszemélyesítés: lépeget a fahasáb, dúdolgat a dobókocka, felfalja a golyókat a guriga stb. Tapasztalatom az, hogy a varázslat gyakorlati két alapeleme a mozgás és a hangadás (többek között ez képezi életünk első szakaszát: mozgás és beszédfejlődés). Érdekes a labda, mert gurul, érdekesek a gépek, állatok, amikor hangot adnak ki, és legfőképpen érdekes mindenféle kommunikáció, ami arról szól, hogy valami vagy valaki a szükségleteit fejezi ki és szerencsés esetben csillapítja is azokat. Ebben az életkorban ezzel a legkönnyebb az azonosulás, a gyermek ezzel kapcsolatban rendelkezik tapasztalatokkal. Testközelből szemlélve a gyermeki elmeolvasás kialakulását, nyilvánvalónak látszik, hogy Mellmann állítása evidens: egyáltalán nem szükséges, hogy gyerek valóban elhiggye, hogy a guriga él, mégis tökéletes terepasztala egy ismerős helyzet leképezésének. Ez a jelenség emlékeztet a filmnézés során zajló elvonatkoztatásra: a film befogadása során elének táruló jelenségek (vászonra vetülő fény, díszlet, színészi játék...) önmagukban pusztán kellékek, melyek életünkből ismert helyzeteket megidézve képesek hatással lenni ránk. Éppen azt az analógiát hasznosítva, amire Mellmann utal.

Ahhoz, hogy saját elmét tulajdonítsunk egy fiktív alaknak, elég bármilyen utalás arra, hogy önálló cselekvésre képes létezőről van szó, máris feltételezzük, hogy ez a lény rendelkezik hozzánk hasonlóan gondolatokkal, érzésekkel, vágyakkal, melyeknek legalábbis egy részét megsejthetjük, értelmezhetjük, félreérthetjük.²⁵

Ebben a folyamatban fontos szerepe van a beszélt nyelven túl a cselekvésnek és a vizualitásnak. Ezt bizonyítja Havelock elmélete is. Havelock²⁶ azt mondja, az elbeszélő forma azért válhatott az orális kultúrákban bevett kifejezési móddá, mert az elbeszélés során használt nyelv inkább a cselekvés, semmint a reflexió nyelve.²⁷

²⁵ Horváth Márta (szerk.): *A művészet eredete*, Typotex, Budapest, 2014, 161.

²⁶ https://en.wikipedia.org/wiki/Eric_A._Havelock utolsó letöltés dátuma: 2021.12.19.

²⁷ Szécsi Gábor: *Szóba zárt lélek. Gondolatok szó, kép, jelentés viszonyáról*, Forrás Folyóirat, [Archívum](#) 2015/ 47. évf./ 2015/ 6. 123.

Ernest Hemingwayre jellemző írói eszköz, hogy szereplői érzelmeit homályban hagyja, míg sokkal inkább szikár cselekvéseikkel reprezentálja őket. A filmírás során is gyakorta elhangzó alkotói nota bene, hogy igyekezzünk cselekvések által, szituációkon keresztül ábrázolni a karaktereket, belső érzelmi állapotokat. „*A mozi azt jelenti, hogy a szellemi dolgokat fizikaiivá tesszük.*”²⁸ Az érzelmi állapotok vizuálisan csak korlátozottan ábrázolhatóak. Ahogy McKee fogalmaz, „*a regényíró első vagy harmadik személyben is beronthat a főszereplő gondolati és érzelmi világába*”, azaz a történet zajlása akár teljes egészében a főszereplő elméjében is történhet, míg a filmes történetmesélés esetében - bár léteznek próbálkozások a hős gondolatainak ábrázolására – végtére is a néző a hős belső életéről vélt benyomásait annak külső megnyilvánulásaiból vonja le.²⁹

Hemingway bizonyította a technika sikerességét, a cselekvő ember érzései, gondolatai, szándékai stb. kellő mértékben bejósolhatók. Végtére is tetteinket motivációk mozgatják, motivációinkat pedig érzelmeink, szükségleteink. Így a folyamat ok-okozati, azaz két lépcsős, ami pedig időbeliséggel jár.

Mindezeket azért tartottam szükségesnek összefoglalni, hogy feltárjam, alkotói és befogadói oldalról a nyelvi ábrázolás és az elméleti képezik a legalapvetőbb gyökereit annak mentális módszernek, amire mindenfajta emberi kommunikáció épül, különös tekintettel az elbeszélésekre. A szóbeliség narratívájába betüremkedik a történetmesélés, és nem elégszik meg azzal, hogy csupán megtörtént eseményeket beszéljen el.

2.3. Mi szükség van a történetekre?

„*A történet alapeszköz az élethez.*” (Kenneth Burke)

„A történetek mesélése a köznapi kommunikáció és a művészi tevékenység egyik legbonyolultabb, mégis legalapvetőbb formája” – írja Kovács András Bálint.³⁰ A történetmondás és befogadás csak az embernél megfigyelhető magatartásforma. De mi szükség

²⁸ John Carpenter

²⁹ McKee Robert: *Story. A forgatókönyv anyaga, szerkezete és alapelvei*, Ford.: Jakab-Beke Nándor és Zágonyi Balázs, Filmtett Egyesület, Kolozsvár, 2019 34.

³⁰ Kovács András Bálint: *Film és elbeszélés*. Korona, Budapest, 1997. 7.

van fiktív történetekre? Robert McKee úgy fogalmaz, hogy a történetek iránti étvágyunk abból a mélyről jövő emberi vágyból fakad, hogy meg akarjuk ragadni az élet mintáit - nem csupán szellemi gyakorlatként, hanem egy nagyon személyes, érzelmi szinten.³¹ Bajza Mária mesepedagógus megállapítása ugyanezt a gondolatot ragadja meg, amikor azt mondja, hogy a gyerekek a mese által fedezik fel az összefüggéseket a világban, általuk válnak képessé történetekben gondolkodni, és ebben a rendszerben önmagukat elhelyezni és másokhoz kapcsolódni.³²

„...A történetmesélés összehozza az embereket egy közös perspektívában, és mindenkiben megnöveli a másokkal való együttérzés és a tapasztalatok megosztásának képességét... Az ilyen típusú narratívák előnyei áthatják kultúránkat, olyan társadalmi gyakorlatokat és emberi kapcsolatokat hozva létre, amelyek segítenek a valóság megteremtésében.”³³

Michelle Scalise Sugiyama tanulmányában kiemeli a kitalált történetek speciális struktúrájának jelentőségét, úgy véli, a narratíva funkciója megjelenése óta a humán viselkedés modellálása, nevezetesen: információközvetítés, viselkedési stratégiák kipróbálása és készségek finomítása annak érdekében, hogy jobb esélyekkel menjünk neki élet adta nehézségeinknek.³⁴ Vagyis elmeolvasási képességeink gyakorlatoztatása a társas élet kihívásaira való felkészülést hivatott szolgálni.³⁵ Lisa Zunshine ezt úgy fogalmazza meg, hogy a fikcionális szövegek elméleti-képességünk és empátiánk trenírozására, fejlesztésére szolgálnak.³⁶

„Összehasonlítani az embert a végtelen környezettel, majd egybevetni az emberek végtelen sokaságával, akik mellette és tőle távol elmennek, az embert az egész világgal kapcsolatba

³¹ Robert McKee: *Story, A forgatókönyv anyaga, szerkezete és alapelvei*, (ford.: Jakab-Beke Nándor és Zágony Balázs, Filmtett Egyesület, Kolozsvár, 2019. 10.

³² Bajzáth Mária: *A mese a nevelés táltosparipája*. Új Köznevelés 2015/Különszám.

<https://folyoiratok.oh.gov.hu/uj-kozneveles/a-mese-a-neveles-taltosparipaja> utolsó letöltés dátuma: 2021.08.25.

³³ David Huffaker: *Spinning yarns around the digital fire: Storytelling and dialogue among youth on the Internet*, First Monday, 9/1, 2004/01/05, <https://journals.uic.edu/ojs/index.php/fm/article/view/1110/1030> utolsó letöltés dátuma: 2021.08.25. DOI: <https://doi.org/10.5210/fm.v9i1.1110>

³⁴ Michelle Scalise Sugiyama: *Reverse-Engineering Narrative: Evidence of Special Design*. in Jonathan Gottshall, David Sloan Wilson (szerk): *The Literary Animal. Evolution and the Nature of Narrative*. Evanston, Northwestern University Press, 2005. 178. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctvw1d5h1.16>

³⁵ Michelle Scalise Sugiyama: *Reverse-Engineering Narrative: Evidence of Special Design*. 187-189.

³⁶ Lisa Zunshine: *Miért olvasunk kitalált történeteket? Elméleti és a regény*. 156.

hozni – ez a film értelme!” – ragadja meg a történetek evolúciós és kulturális hasznát Tarkovszkij a filmes történetmesélésre vonatkoztatva.³⁷

Donald E. Brown amerikai antropológiaprofesszor az emberi univerzálék közé sorolja a történetmesélést azzal indokolva, hogy a történetek lényegét elmondani képes nyelvi-logikai apparátus kialakulása előtt egy sor kulturális tartalom szóbeli átadásának egyetlen módja a történetmesélés volt.³⁸ Kicsit másképp, de ugyanezt fogalmazza meg Robert McKee: „*A történet nem egy, a valóság kifutójáról felszálló repülő, hanem egy olyan közlekedési eszköz, amelynek segítségével a valóságot kutathatjuk, amellyel mindent megtehetünk azért, hogy értelmet találjunk egy anarchikus világban.*”³⁹

Emberi kultúránk lenyomatai a történetek⁴⁰, általuk nem éles helyzetben próbálhatunk ki viselkedési stratégiákat. Növelik empátiára való készségünket⁴¹, az elmeolvasást. A történetekben való gondolkodás emberi viselkedéseink modellálása.⁴² A történetek befogadásának evolúciós hasznát megérteni azért idevonatkozó, mert úgy vélem, ez az emberi beállítottság húzódik meg amögött az elemi filmnézői hozzáállás mögött, melynek éppúgy része az azonosulás iránti hajlam, mint az alkotói szándék megértésére való reflexszerű törekvés.

2.4. Narratív struktúrák

2.4.1. Az elbeszélés szükségszerű töredezettsége: óhatatlan sűrítés

³⁷ Andrej Tarkovszkij: A megragadott idő (részlet), ford.: Könczöl Csaba, in: (Vincze Lajos (szerk.): *A megragadott idő (Szovjet filmtanulmányok)*, Magvető, Budapest, 1973. <https://mek.oszk.hu/00100/00125/html/02.htm>, utolsó letöltés dátuma: 2022.05.10., 117., <http://mek.niif.hu/00100/00125/00125.pdf>, utolsó letöltés dátuma: 2023.07.01.

³⁸ Kolin Péter: *Mémektől az írásbeliségig: A kulturális kód*, 126.

³⁹ McKee Robert: *Story, A forgatóköny anyaga, szerkezete és alapelvei*, 10.

⁴⁰ u.o.

⁴¹ Lisa Zunshine: *Miért olvasunk kitalált történeteket? Elméleti és a regény*. 158.

⁴² Michelle Scalise Sugiyama: *Reverse-Engineering Narrative: Evidence of Special Design*. 178.

Amikor az elbeszélés alapvetéseit taglaljuk, olyan általános kognitív műveletekről beszélünk, amelyek minden elbeszélő műfajban azonosak, függetlenül attól, milyen kulturális közegben és milyen technikával hozták létre.⁴³ Elbeszélés, történet, cselekmény: röviden tisztáznám, hogy milyen jelentéstartalommal fogom használni ezeket a fogalmakat.

Elbeszélésnek azt a szemléletes módú közlést nevezzük, mely élményen vagy megfigyelésen, esetleg kitalált tényeken alapszik⁴⁴, és amely egy adott narratív stratégia mentén, időrendbe sorolva meghatározott diszkurzív kontextust kap, amelyet a befogadó, mint hipotetikus entitás⁴⁵ követ és értelmez. „Az elbeszélés állítások sorozata, ahol az állítások egy történetet írnak le. Ez úgy lehetséges, ha az állítás-sorozat nem pusztán felsorolás, az eseményeket időviszonylatú okozatiság kapcsolja össze.”⁴⁶ Tehát az elbeszélés során egy történet kerül ábrázolásra. A történet egy kronológiai és okozati vázlat. A cselekmény (szüzsé) pedig az ábrázolásnak a módja, vagyis a szerző döntése afelől, hogy a történetet milyen cselekvéssorokon keresztül ábrázolja.⁴⁷ Ez a kettéválasztás az orosz formalistáktól ered. Ők kompozíciónak definiálták az eseménysorokat, fordulatokat. Bordwell úgy határozza meg a szüzsé fogalmát, amely a szereplőkkel, helyszínekkel, fordulatokkal, plánokkal, ritmussal (stb.) “felöltözteti” a fabulát. A néző feladata, hogy a „szüzsé-eljárásokból” (elbeszélői fogásokból) és a stilisztikai elemekből konstruáljon magának egy mesét.⁴⁸

A történetmesélés alapvetően egy konstrukció, akár valós, akár fiktív történetről legyen szó. Óhatatlanul sűrítésre, kihagyásra kényszerül. Hipotetikusán helyezünk el egy kamerát a valóságban, jelen időben. Bár a kamera valós időben rögzíti az eseményeket, de egyszerre a térnek csupán egyetlen szeletét képes dokumentálni, csak egy adott nézőpontot tud megmutatni, egy adott időben. A valóság elemei térben és időben végtelenek, ám egy dokumentáció vagy konstrukció során szinte elképzelhetetlen, hogy egy az egyben visszaadhatóak legyenek. Világunk, emberi valóságunk oly mértékben összetett, hogy a dokumentáló vagy a történetmesélő szükségszerűen döntések sorára kényszerül, egészen attól a pillanattól fogva,

⁴³ Kovács András Bálint: *Film és elbeszélés*. 8.

⁴⁴ Magyar Katolikus Lexikon, Schütz 1993/68. <http://lexikon.katolikus.hu/E/elbesz%C3%A9s.html>
utolsó letöltés dátuma: 2021.08.26.

⁴⁵ “A befogadó egy olyan hipotetikus entitás, amely a filmi ábrázolás alapján a történet megszerkesztésének a műveletét végzi el.” (David Bordwell: *Elbeszélés a játékfilmben*, Budapest, 1996. 50.)

⁴⁶ Kovács András Bálint: *Film és elbeszélés*, 10-14.

⁴⁷ ui.

⁴⁸ Kovács András Bálint: *Film és elbeszélés*, 19.

amikor meghatározza, miről mesél. Ez a gesztus pedig determinálja, hogy a tér és idő mely pontjait ragadja ki a teljességből. A történetmesélő narratív stratégiája alapján a történetek bizonyos események felett átugranak, míg más mozzanatoknál elidőznek. Az emberi észlelés a verbális vagy írott történeteket a képzelet segítségével projektálja és egészíti ki. Akárcsak a filmnézés során.

Az ezernyolcszázados évek végén a film újszerű technikai jelensége szinte azonnal elbeszélő művészetté avanszálta azt. A kor esztétái el is kezdték tanulmányozni, hogy a filmes elbeszélés hogyan és miben tér el az irodalmi vagy más formáktól. A filmes narratíva valódi feltárása csak a hetvenes években bontakozott ki, és lássuk be, hálásabb rálátásból dolgozhattak a kutatók hetven évnyi filmtörténeti produktum ismeretében. A „történetmesélő film” onnan datálható, amikor a térhasználat kilép a színpadi térből⁴⁹. A korai mozifilmekben, akár a színházban, a színészek a kamerának meghajlanak. A több beállítós filmkészítés megjelenésével a filmi ábrázolás elszakad a kötött tér-idő pozíciótól. A beállítások változtatása, a nézőpont folyamatos kimozdítása felszabadítja a kamerát a tér és az idő fizikai határai alól, ⁵⁰ a kamera kilép „valós idejűségéből”. Susan Sontag új nézői pozícióként definiálja azt az elbeszélői nézőpontot, mely a tér és az idő váltakoztatásait sem nélkülözi.⁵¹

Az előző fejezetekben a beszélt nyelv és a narratíva fejlődését taglaltam nagy vonalakban, hogy láthatóvá váljon, a nyelv fejlődése hogyan adott teret összefüggő diskurzusoknak. Az elbeszélések kulturális szerepe és kognitív metodikája arra világított rá, hogy a történetmesélés természetes hajlama, hogy az időt sűrítse egy értelmes, koherens egész elbeszélése érdekében.

További aspektust behozva megfigyeltem, hogy a nézők hogyan kapcsolódnak a fiktív történetekhez, és ez a kapcsolódás miként befolyásolja kognitív folyamataikat. A „hitetlenség felfüggesztése” ⁵² kulcsfontosságú tényezőnek bizonyult a befogadó elköteleződése

⁴⁹ A korai mozik (1895-1905) jelenetei a szcenikus térben játszódnak, gyakorlatilag a színpadon, színpadi kellékekkel, a keretet a két oldalt található függöny képez, a színészi játék frontális.

⁵⁰ Török Ervin: Elbeszélés a tömegkultúra korában, in: Füzi Izabella, Török Ervin: *Elbeszélés a tömegkultúra korában*, „Mentor(h)áló 2.0 Program”, TÁMOP-4.1.2.B.2-13/1-2013-0008 projekt, Szegedi Tudományegyetem 2013.

http://www.jgypk.hu/mentorhalo/tananyag/Elbeszeles_kesz/kitr_a_korai_mozis_klasszikus_narratva.html
utolsó letöltés dátuma: 2023.01.02.

⁵¹ u.i.

⁵² Hites Sándor: *Az irodalom és a gazdaság valóságáról és fiktivitásáról*, 2015, 144.

http://real.mtak.hu/30605/1/Hites.tanulmany_u.pdf, utolsó letöltés dátuma: 2023.08.20.

szempontjából. A filmes időkihagyás-ábrázolásokat tekintve annak megértése, hogy a nézők miért képesek felfüggeszteni az időbeli hiányosságok vagy ugrások tudatos észlelését fontos aspektus, hiszen ennek ismeretében válhat képessé a filmkészítő sikeres filmnyelvi ábrázolás létrehozására. A nem valós események befogadóra tett érzelmi hatása összefüggést mutathat azzal, hogy kognitív folyamatai hogyan alakítják az időbeli hiányokra adott affektív reakcióit. Tehát az időkihagyások ábrázolásaira adott befogadói reakciók megértését segíti, ha figyelembe vesszük olyan tényezőket, mint a narratív koherencia iránti igény, az érzelmi elkötelezettség és a hitelenség felfüggesztésének képessége.

2.4.2. A legősibb történetmondási alakzatok

„Az idő bennünk van, nyomot hagy bennünk, az idő tapasztalat.”⁵³

A narratív struktúra az elbeszélés szükségszerű velejárója, az óhatatlan sűrítés tördeléseket hoz létre. A cselekményfolyam meghatározott struktúrája az elbeszélésnek formát kölcsönöz, különböző történetmondási alakzatokat hozva létre. A történetmesélés különböző szerkezeti formáit a cselekmény felépítése és a szükséges időbeli sűrítés különböző módon befolyásolja.

A mese, mint történetmesélői műfaj, még az írásbeliség előtti időkből ered, így azt gyanítom, hogy a mesék archetípusainak narratív sémáiban tetten érhető az elbeszélői aktus összerkezete. A mesék ősfunkciója, hogy közvetítse társadalmi és emberi működésünket. Jelenünk és múltunk lenyomata, emberi félelmeink, vágyaink manifesztuma. Ennek formába öntéséhez narratív formát használ, tartalmat és formai hagyományt hozva létre. 2399 mesetípust tartanak számon⁵⁴; ezekre az archetípusokra kapcsolható minden általunk ismert mese. Joseph Campbell⁵⁵ különböző meséket és mítoszokat vett górcső alá, melyek korban, térben és kultúrában eltérnek, mégis talált bennük ismétlődő mintázatokat. Ez abból fakad, hogy a mesékben egy sajátos logikán belül maradva az egyik eseményből következik a másik, az ok-okozatiság határozza meg a cselekményszervezést.⁵⁶

⁵³ Bíró Yvette: *A hetedik művészet*, Osiris, 2003. 9.

⁵⁴ lásd: Aarne–Thompson mesekatalógusa

⁵⁵ Joseph Campbell: *Az ezerarcú hős*, Édesvíz Kiadó, Budapest, 2010.

⁵⁶ [https://hu.wikipedia.org/wiki/Mese_\(epika\)](https://hu.wikipedia.org/wiki/Mese_(epika)) utolsó letöltés dátuma: 2021.08.28.

Akár a legősibb mesék esetében is, a kauzalitás kulcsfontosságú szervező erő a történetmesélésben. Az események kiválasztása és sűrítése időbeli szelekciót is jelent, ahol a mesélő a kevésbé lényeges vagy ismétlődő eseményeket kihagyja vagy sűríti, hogy ezáltal kiemelje a lényeges pillanatokot. Az időugrások során az elbeszélés átugorja vagy tömöríti az időt, vagy bizonyos események kihagyásával, vagy az idő egy másik időpontjába való előre ugrással. Az időbeli sűrítés nemcsak az elbeszélés tempóját alakítja, de lehetővé teszi a mesélő számára, hogy a lényeges elemekre összpontosítson és hatékonyan haladjon előre a történetben. A narratív struktúra meghatározza az információk sorrendjét és bemutatását, lehetővé teszi, hogy a történet koherens módon bontakozzon ki. Az időugrások elhelyezése és gyakorisága az elbeszélés szerkezetén belül meghatározó a befogadó élményének és a történet megértésének alakításában hiszen befolyásolhatja az elbeszélés tempóját, ritmusát, a cselekmény feszültségét, a bevonódás mértékét, az események értelmezését. A nyelviség kialakulásának idejéből eredő említett ősmesék (ahogy voltaképpen az emberi gondolkodásmód maga) arra programozták a nézőket, hogy alapvetően elvárják, hogy az események ok-okozati módon bontakozzanak ki, a cselekedeteknek legyenek motivációi és következményei. Az emberi gondolkodásmód kardinális szerepet játszik ezeknek az elvárásoknak a kialakításában, melyek mélyen beivódtak kulturális és pszichológiai felépítésünkbe, ennek korai lenyomatai az archetipikus mesék.

2.4.3. Időhézagok a filmen, filmes narratív stratégiák

Robert McKee úgy írja le a cselekmény fogalmát, mint ami az író történésbeli választásaiból és azok időbeli szerkesztéséből felálló struktúra.⁵⁷ Az ok-okozatiság alapvető szervezőelem a filmes történetmesélésben is, de jelentősége a film narratív koncepciója és stílusa szerint változhat.

Tehát az emberi elme természetesen ok-okozati összefüggéseket keres, nézőként elvárjuk, hogy az elbeszélések biztosítsák a koherencia és a logikus fejlődés érzetét. Ugyanakkor nem minden film tartja magát szigorúan a lineáris kauzalitáshoz. Egy történet nagyon sokféleképpen elbeszélhető, elemei, illetve elemeinek sorrendje felcserélhető. A nem-lineáris elbeszélések rendhagyó narratív struktúrákat alkalmazhatnak, amelyek gyakran megkérdőjelezik vagy felrúgják a hagyományos értelemben vett kauzalitást. Az ilyen narratívájú filmek nem teljesítik

⁵⁷ Robert McKee: *Story, A forgatókönyv anyaga, szerkezete és alapelvei*, 46.

a nézőnek a cselekmény lineáris kibontakozására vonatkozó elvárásait, a kihagyások zavart vagy kíváncsiságot kelthetnek benne.

Az idő-hézagok mindig egy adott narratív struktúra következményei. Az elbeszélést szervező elv motiválja a filmalkotót abban, hogyan alakítson ki időbeli hézagokat. A néző számára látható időkihagyások lehetővé teszik, hogy saját következtetéseket vonjanak le az események közötti kapcsolatokról, és aktívan részt vegyenek a történet értelmezésében. Egy linearitásában megtört narratívájú film befogadása során a nézőknek rendszerint jóval aktívabban kell részt vennie a történet megkonstruálásában, a megadott jelzések és töredékes információk mentén több kognitív munka hárul rá.

Az időkihagyások ugyanakkor mikroszinten főként a dinamikát határozzák meg anélkül, hogy a folyamatosság illúziója sérülne. Lehetővé teszik az idő tömörítését vagy nyújtását, ritmizálva ezzel az eseményeket. Ugyanakkor ez az időkihagyásokat alkalmazó stilisztikai eljárás is hatással lehet a nézőre (pl. feszültségkeltés, bevonódás stb.). Erre az esetre szemléletes példa *A How They Get There* (How They Get There, Spike Jonze, 1997)⁵⁸, című fekete humorú rövidfilm. A történetben egy férfi és egy nő bohókás egymásra találását torpedózza meg váratlanul egy tragikus baleset. Habár a gázoló autó közeledése a nő perspektívájából rövidülő snittek egymásutánjában történik, ugyanakkor meg is van nyújtva. Ha figyelmesen nézzük, kiderül, hogy a férfi mögött közeledő autó irreálisan „elnyújtott tempóban” érkezik. Valójában a kontinuitás csak látszat, mely hatásosan működik: a néző számára nem vehető észre a csalás. Ugyanakkor a suspense effektus rabjává válik.

A makroszintű időkihagyásokat és a mikroszintű, stilisztikai eljárást a következő szempontok alapján különböztetem meg. A makroszintű időkihagyások olvasatomban olyan esetekre vonatkoznak, amelyek a filmnézés során a nézőkben tudatosulnak: az idő folyamata megtörik, az elmesélt történet két időben jellemzően távolabb eső pontja kapcsolódik össze kihagyva mindazokat az eseményeket, amelyek a kettő közé esnek. Egy makroszintű időkihagyás potenciálisan befolyásolhatja a történet kibontakozását, a „hangsúlyozást”, a nézői bevonódást, az érdeklődést és feszültséget, a karakterhez és az eseményekhez való nézői viszonyulást vagy magát a karakterfejlődést azáltal, hogy bizonyos dramaturgiailag számottevő események felett

⁵⁸ <https://www.imdb.com/title/tt0351080/> <https://www.youtube.com/watch?v=MnCEiOvzob4>

átugrik. A mikroszintű kihagyás ezzel szemben az időbeli folyamatosság érzését akarja a nézőben fenntartani, annak dacára, hogy technikailag a két beállítás között rés van.

3. Nyomolvasás

Az elbeszélés tehát szükségszerűen strukturált közlés, a történetmesélés óhatatlan sűrítéssel jár. Azonban figyeljük meg, hogy a beszélt és írott nyelv eszköztára az események szelektálásán túl időjelölőket is tartalmaz. Ezek segítenek abban, hogy a történet befogadója képes legyen elhelyezni az időben, hogy egy adott időszakból melyik másik időszakba történik „ugrás”. Jellemzően ilyen eszközök az időhatározó szavak: tegnap, nemsokára, évek múlva, kisvártatva, gyakorta, mindeközben stb, továbbá az igeidők. Mindezekre a filmnyelv ebben a formában nem képes.

„A filmi jelölőnek nincsenek olyan formai jegyei, amelyek az időbeliségét jellemezhetnék, s nincsenek a filmben megfelelői az autonóm monémáknak, a nyelv különleges lexikai egységeinek (tegnap, ma, holnap stb.) sem.” – idézi Jean-Paul Simon-t Bordwell.⁵⁹

Amikor egy filmben az alkotó a linearitást megtöri, képi, hangyi vagy egyéb jelölőkkel hívja fel a néző figyelmét arra, hogy az eddigi tér-idő vezetéshez képest valamit átugrott a történet. A korai filmekben, hang híján, megszokott jelölő volt a tájékoztató jellegű felirattábla, lehetőséget biztosítva így az írott nyelvi jelölők használatára. Ez idő tájt az idői viszonyokat ábrázolandó vagy feliratokat használtak, vagy azokat a tárgyakat exponálták be leíró kellék gyanánt, melyek segítségével a való életben is mérni szokás az időt. Ezek a filmnyelvi gesztusok egy darabig kielégítőnek bizonyultak, hiszen sikeresen ellátták funkciójukat. Választékosabb megoldásokra ekkor még nem törekedtek, mivel ekkor még nem volt tisztázott ennek a művészeti ágának a funkciója, szerepe, helye, további sorsa. Az időbeliség filmnyelvi megjelenítése azóta sokkal komplexebbé vált.

Tarkovszkij számára „az ideális film” olyan, akár egy dokumentumfilm, melyben ő nem a felvétel sajátos módját, hanem az élet újjáalakításának, újratereztésének módját látja. A film - véli - sokkal inkább „valóságot” gyárt, mintsem esztétizál. Úgy fogalmaz, hogy „ki kell

⁵⁹ Bordwell: *Elbeszélés a játékfilmben*, 90.

választani és össze kell illeszteni az egymást követő tények darabjait, pontosan tudva, látva és hallva, mi az, ami köztük van, milyen folytonosság köti össze őket. Ez pedig nem más, mint a film. Ellenkező esetben könnyen az előre megadott jellemekből kiinduló, szokványos színházi dramaturgia, a meseszövegre épülő szerkesztés létrehozásának útjára lépünk. Pedig a filmnek szabadnak kell lennie a tetszőleges 'időtömbből' vett tények kiválasztásában és összeillesztésében.”⁶⁰

Tarkovszkij úgy véli, más elbeszélő művészetek, például a színház vagy az irodalom, gyakran a szokványos lineáris történetmesélésre támaszkodnak, míg a filmnek lehetősége van megtörni a linearitást és más időkezelési stratégiákat alkalmazni. A film jellemzően nem rendelkezik ugyanazokkal a formai jellemzőkkel, mint a beszélt vagy írott nyelv, helyette vizuális és auditív jelölőkkel dolgozik, technikailag ezek révén ábrázolja az időbeli változásokat, időkimaradásokat. Érdekes észrevenni, hogy míg a filmnyelv evolúciója során elhagyni igyekezett/igyekszik a verbális időjelöléseket, addig a verbalításra támaszkodó elbeszélő művészetek (irodalom, színház) előszeretettel próbálják adaptálni a filmnyelv által kidolgozott új technikákat, mint például a „vágás-hatás” és az ezzel járó jelölők használatát (amilyen a hangkulissza változása, fénykonstrukciók változása, karakterváltozás stb.).

3.1. Időjelölés írott képeken

A film jelen idejű műfaj. “Meg lehet rajzolni a képen a jövőt, de nem lehet megrajzolni a képet jövő időben.”⁶¹ Egyetlen beszélt nyelvről van ismeretünk, amely hasonlóan működik, a hopi indiánok nyelve. A hopik igeidők helyett a narrátor személyéhez, annak térbeli helyzetéhez képest definiálják az időt, tulajdonképpen a mesélő és a tér viszonyával váltják ki az idő múltbéli vagy jövő idejű mivoltát. Nádas Péter szövegrészlete⁶² kiváló példa arra, hogy írott képekkel is létrehozhatóak időábrázolások, nélkülözve az időhatározókat és igeidőket. Olyan eszköztárral dolgozik, amely közelebb áll a filmes elbeszélés eszköztárához. Felvetődik a kérdés, hogy olvasóként e stratégia megértéséhez szükséges-e rendelkezni azzal a filmnyelvi ismerettel, amellyel napjaink olvasója nyilvánvalóan rendelkezik.

⁶⁰ Andrej Tarkovszkij: *A megragadott idő (részlet)*, 116.,

⁶¹ Jurij M. Lotman: *Szöveg, modell, típus*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1973.

⁶² Nádas Péter: *Világoló részletek - Emléklapok egy elbeszélő életéből. 1-2.*; Jelenkor, Budapest, 2017.

Egy festmény értelmezése kapcsán a szemlélőnek szükséges ismernie a médium természetéből fakadó hagyományokat, ugyanakkor meg kell értenie a festmény célját, hogy képes kell legyen kipótolni a hiányzó részeket.⁶³ David Bordwell intencionális megközelítése azon alapszik, hogy a nézők aktívan részt vesznek a történetben, hipotéziseket állítanak fel, és előzetes tudásuk és vágyaik alapján értelmezik az eseményeket. Úgy véli, a néző narratívával való elköteleződésében meghatározó szereppel bír az előzetes tudás és a tapasztalat. Ez a tudás különböző forrásokból származhat, beleértve a személyes tapasztalatokat, a kulturális háttérrel és a különböző művészeti formák ismeretét. Ezeket a tényezőket különböző csoportokba sorolja, mint például a vágyak (remények, félelmek, szándékok, intuíciók) és a meggyőződések (tudás, információ, kultúra), továbbá megkülönbözteti az előzetes tudás típusait. A reális tudás (realisztikus vélekedés halmaza) olyan információkat foglal magában, amelyeket a nézők a narratíván kívülről hoznak magukkal. A kompozicionális tudás (kompozíciós vélekedés halmaza) az elbeszélésen belül kibontakozó eseményekből származik, lehetővé téve a nézők számára, hogy értelmet adjanak a történet szerkezetének és előrehaladásának. A transztextuális tudás műfaji sajátosságokra vagy intertextuális utalásokra vonatkozik, ez esetben a nézők egy adott műfajjal való ismeretségükre támaszkodnak, vagy felismerik a más szövegekkel való kapcsolatokat. Végül a művészi motiváció a nézőnek a műalkotás formájával és anyagi aspektusaival kapcsolatos elkötelezettségére utal, mint például a filmművészet, a vágási technikák vagy a narratív struktúra értékelése.⁶⁴ Mindezek mentén a nézők hipotéziseket állítanak fel a történet alakulásáról, amelyek a narratíva kibontakozása során megerősítést nyernek vagy megcáfolódnak.

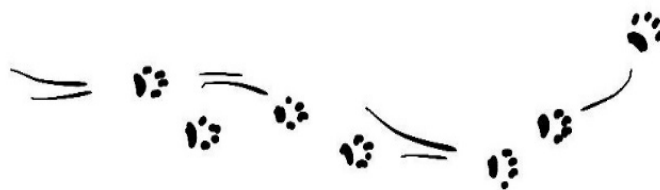
Nádas Péter Világító részletek című memoárját szokatlan jelenetkötések jellemzik, ami az olvasótól koncentrációt, éles odafigyelést kíván meg. A cselekmény, a tér és az idő értelmezése a befogadó aktív kognitív munkavégzésén is múlik. Nádas egyetlen gondolatfolyamba szerkeszt más-más időben és térben játszódó szekvenciákat.

„A szél forgatta az utcán, szemembe verte a havat, a nagy hideg miatt éles szemcsékkal havazott. A következő esztendőben azt is megtanultam, milyen légköri viszonyokhoz milyen minőségű hóesés tartozik. Ezen az utcán a havat sem takarították, kocsinyomok sem vezettek, emberi lépésnyomok sem, talán egy kutyáé vagy szarvasé. A nyomolvasást szintén az apámtól

⁶³ David Bordwell: *Elbeszélés a játékfilmben*, 46.

⁶⁴ David Bordwell: *Elbeszélés a játékfilmben*, 49.

tanultam, nem csak a betűket, tûrákon tanította. A róka nyomát a hóban könnyen felismered, mert amint belemélyed a lába, a farka is nyomot húz. Nem róka volt. A sildes sapkám a szemembe kellett húznom, a sálamat a szám elé emelnem.”⁶⁵



A szöveg első mondataiból kiderül, hogy a főszereplő egyes szám első személyben narrálja az útját a téli nagy hóban. Múlt időt használ. Egyszerű időhatározóval („a következő esztendőkből”) előre ugunk az időben egy mondat erejéig. Ezután érdekes dolog történik: a következő mondat semmilyen konkrét módon nem igazít útba az időben, mégis megérti az olvasó, hogy újra „akkor” vagyunk a havas úton, és haladunk tovább. A beékelte jövő idejű mondat tartalmilag egy általános élményről, egy tanulási folyamatról szól. A bordwelli intencionális modellt alkalmazva úgy sejttem, a befogadó realiztikus tapasztalataira (hétköznapi életből hozott tudása) támaszkodva elhelyezi ezt az információt azon tapasztalat mentén, hogy a tanulás egy rendszerességen alapuló folyamat. Ez azért fontos, mert a következő mondatok olyan képeket elevenítenek meg az olvasó képzeletében, mintha a szereplő szubjektív szemszögéből látnánk (nyomok a hóban), ezért a jelen „eseti” helyzetté válik, leválasztva a jövő idejű rendszeres tanulási élményről és visszacsatolva az első mondatokhoz. A vizuálisan megidézett kép olyan motívumokat hordoz, amelyek segítik ezt az összekapcsolást. (Ebben az esetben a „havas út”). A szövegrészletben van még egy szokatlan időkezelés. Izgalmas benne megfigyelni, mitől áll össze a befogadó fejében, hogy melyik mondat cselekménye mikor és hol történik.

„A róka nyomát a hóban könnyen felismered, mert amint belemélyed a lába, a farka is nyomot húz. Nem róka volt. A sildes sapkám a szemembe kellett húznom, a sálamat a szám elé emelnem.”

Kompozíciós vélekedésünk, vagyis a történet eddigi tartalmából szerzett tapasztalataink és tudásunk alapján könnyen megértjük, hogy mivel az első tagmondatban az apa magyaráz a fiúnak, ez nem ugyanabban az időben történik, mint amikor a fiú egyedül megy a hóban. Gyakorlatilag a szövegfolyamban egyfajta fősodorrá válik, jelen idejű origóvá (pedig múlt idejű

⁶⁵ Nadas Péter: *Világoló részletek - Emléklapok egy elbeszélő életéből /részlet/*, Élet és Irodalom, LX. évfolyam, 51-52. szám, 2016. december 21.

az elbeszélés) a fiú magányos útja a havas úton, mivel újra és újra visszatérünk erre a szálra. Ez is egy fontos kompozíciós vélekedés, gyakorlatilag az író erre tanítja meg az olvasót, és erre az olvasói tudásra támaszkodva ugorhat ide-oda térben és időben, mert bízhat abban, hogy olvasója kis jelzések mentén vissza fog kapcsolni a megfelelő helyre. Beékelődik hát egy emlék: az apa nyomot olvasni tanítja a fiút. „Nem róka volt.” írja Nádas, és mi értjük, hogy ez nem az apával történő nyomolvasáskor született megállapítás. Pedig nyelvtanilag, tartalmilag lehetne. Akkor hát mi mond ellent ennek a hipotézisnek? Az a kompozíciós vélekedéshalmaz, amit az olvasó az apa „felbukkanása” előtt rakott össze: nevezetesen, hogy a fiú megállapítja egyedül poroszkálva a havas úton, hogy nincs itt se kocsi, se emberi lábnyom, csak egy kutyáé vagy szarvasé. Ez a találgatás olyan közeli emlék az olvasónak, hogy még éppen nem felejt el, és össze fogja kötni azzal a megállapítással, hogy „Nem róka volt.” Hozzáteszem, fontos megfigyelni, milyen figyelemfelkeltő jelleggel bír ez a mondat. A narrátor nem csupán elejti a tényt, érezni lehet, hogy ez egy markáns állítás. És ez a markáns jelleg az, amitől az olvasó fejében „kigyullad egy lámpa”, és arra készíti, hogy fokozott figyelemmel olvassa ki a jelzéseket.⁶⁶

Nádas Péter művét filmszerű jelenetkötések jellemzik, az olvasónak aktív szerepet kell vállalnia az idő és tér értelmezésében. Láthattuk, hogy a szövegben nyelvtani időjelölők (igeidők és időhatározók) nélkül is megvalósul az időábrázolás. Az olvasó különböző kontextuális tapasztalatokra és tudásra támaszkodik, hogy a megfelelő időben helyezze el az információkat.

Darvasi László Virág című novellájában⁶⁷ az időmúlást a szereplők viselkedésének megváltozásából érti meg az olvasó. Nagyapa és fia egymásra utalt életébe látunk bele, elszigetelt, vidéki környezetben. Az öreg és a fiú kora és viszonya másfél oldal után felrajzolódik, s az olvasó kompozíciós vélekedéshalmazába kerül. Természetesen ehhez realiztikus vélekedésünkre is támaszkodunk, például arra, mi a sejtésünk, hogyan kommunikál egy nagyapa egy kisgyerekekkel, adott esetben az esőről és hóról.

„ - Látod, ez az eső - mondta.

⁶⁶ Érdekes eljátszani a gondolattal, hogy milyen lehetőségeket rejthet magában egy angol nyelvű fordítás, hiszen az angol nyelv többféle múlt-idejű alakot is használ, melyek egymáshoz képest kijelölhetik az időviszonyokat. Ez nyilván teljesen más kognitív munkát kívánna meg az olvasótól, mint a magyar nyelvű szöveg. A magyar nyelvtan adottságai, a jelen idejű múltidejűséggel való játék szinte stiláris jegyvé válik Nádasnak.

⁶⁷ Darvasi László: *Isten. Haza. Csal.* Magvető, Budapest, 2015

- Látom - mondta a fiú. - Hideg.
- Az esőnél is hidegebb a hó - magyarázta a férfi.
- A hó télen esik. A hó helyett jött most az eső.
- Emlékszel a hóra? A fiú ingatta a fejét.
- Nem emlékszem a hóra. A télre sem emlékszem.
- A hó fehér, és olyan, mint a pihe. Az égből jön az is.
- A fiú nézett maga elé. Az álla fénylett.”

Erre a tudásbázisra építve Darvasi a novella végéhez közeledve egyetlen mondaton belül ugrik időt időhatározó segítségével nélkül, finom jelzésekkel (realisztikus vélekedéshalmaz) érzékeltetve az olvasó számára, hogy az a kisfiú, aki este lefeküdt aludni, reggelre kelve már kamaszfiú. A kompozíciós vélekedéseinket felülírják az új hipotézisek, melyeket realisztikus tapasztalataink hitelesítenek.

- „
- Kesztyűcsömőce?
 - Az - mondta a fiú. - Virág, látod?
 - Látom - mondta a férfi.
 - Szedünk majd anyának, ha visszajön.
 - Szedünk - mondta a férfi.

A fiú bement a házba. Falt még valamit, aztán lefeküdt, egy ideig ütemesen nyikorogtak az ágyrugók. Éjjel fölkel enni, a férfit hallotta, hogy motoz. Volt néhány sör, azokat megitta. Biztosan elszívta az összes cigarettát.

Reggel a férfi kiment az árokpartra, és vizelés után kereste a virágot. Többször végighajlongott a területen. Megfájdult a dereka, mint a favágásnál. A virágot nem találta.

- Kesztyűcsömőce - mondta a fiúnak, amikor az délután fölkel, mert megéhezett.
- Mi? - kérdezte a férfi.
- Kesztyűcsömőce - ismételte a férfi.

A fiú hunyorgott, a homlokát dörzsölte.

- Nem emlékszem - vont a vállát, és belekanalazott a lábasba. Evett. Nem zavarta, hogy hideg a paprikáskrumpli.”

Ebben a plasztikus utalásokban gazdag novellarészletben nincs élesen meghatározva, hogy melyik pillanatban válik férfivé a fiú. Az érzékletes jelzések mentén az olvasóban az a feltevés támad, hogy a fiú egyszer csak már nem kisgyermekre jellemző akciókat hajt végre odabent a

házban. A finomság abban rejlik, hogy sejtelmesek az írói megfogalmazások, így a befogadói sejtés is inkább sejtetem. Nem konkrét tényeket ír le Darvasi, hanem cselekvés alapú utalásokat. Például: „falt még valamit” – mit falt? A fal szó csupán egy tájszóval elbeszélte evést jelöl? Vagy a habzsolva evést jelenti? Falt, mint egy nagyobb gyerek, aki már kiszolgálja magát, ha éhes? Efféle kérdések kezdik megbolygatni az olvasó hipotéziseit, míg a végső gellert az eddigi rendben – vagyis, hogy egy kisfiú és apja a szereplők –, az „ütemesen nyikorgó ágyrugók” adják meg. Noha ez sem konkrét információ, hanem egy sejtetés, ebben a minőségében egy kamaszfiú jelenlétét sugallja az eddig volt gyermek helyett. De még mindig konformizálható is az eddig lefektetett cselekmény rendjével: ugrálhat is az ágyon az a gyerek. Végül a gyanakvást újabb jelzések lökik a bizonyosság irányába: sör és cigaretta, ezek bizonyosan nem gyerek „kellékek”. Ugyanakkor a megfogalmazásban lappang egyfajta kétértelműség a tekintetben, hogy ki éppen az alany, aki a cselekvést végzi: ez az olvasót megint kissé elbizonytalanítja. Ezt követően újra kint. Az apa ismét megszólítja a fiát. Hogy öregebb férfit képzel-e az olvasó, mint pár sorral korábban, az minden olvasó képzeletében egyéni, szubjektív. A bizonyosságot az pont hozza meg, amikor a fiút is férfiként aposztrofálja az író, illetve hozzáad a tartalmi esemény, a virág hiánya, továbbá a tinédzserkorra jellemző viselkedés újabb jegyei. Azonban az, hogy az ajtón átlépve érkezik-e a fiú a kamaszkorba, vagy később, esetleg több életkor pillanatai követik egymást, szubjektív minden egyes olvasónál.

A film ezt a képlékenységet, játékos sejtetést, ha akarná sem tudná reprodukálni. Hasonló időugrást ábrázol, mégis egészen konkrét Az élet szép (La vita è bella, Roberto Benigni, 1997)⁶⁸ című filmben, amikor a szerelmesek eltűnnek a növényekkel zsúfolt télikertben. A kamera lassú előre kocszítás után, megáll: pár másodperc mozdulatlanság. A képsor alatt lírai zene szól, a kamera hátra kocszik, és ekkor egy hároméves forma kisfiú bukkan fel. Kint az udvaron a szülők (imént még friss szerelmesek) tárt karjaiba szalad. Érzékelhetően nem történt vágás, egy időtlennek tűnő pillanat telt el, mely éveket ölelt fel.

Az előbbi irodalmi példákban a szerzők mindkét esetben megtehették volna, hogy egyértelműbb jelölőkkel határozzák meg az időt és helyszíneket, időhatározók, igeidők segítségével, hogy tisztán lássuk, a tér és idő mely szeletében „vagyunk” éppen. Az explicit meghatározás helyett a filmnyelv metodikájára jobban hajazó megoldást alkalmaztak: nyomolvasásra sarkalják az olvasót.

⁶⁸ <https://www.imdb.com/title/tt0118799/>

Darvasi és Nádas irodalmi idő-ábrázolása kapcsán felmerül a kérdés: milyen alkotói szándék hozta létre ezt az „nyomolvasó” ábrázoló módot? A memoár mint műfaj stilisztikai sajátossága lehet ugyan a töredezettség, ugyanakkor az a sejtelmem, hogy tudatos dramaturgiai szándék is meghúzódott az információk adagolása és esetleges összecsúsztatása között. Mindezek mellett a szöveg formális jellegéből is felad ezzel az kihagyásos ábrázoló móddal, és az érzékibb képeket és ingereket előhívó jelzések révén mintha erősebb azonosulást tenne lehetővé a főhőssel, azt az élményt felszabadítva az olvasóban, hogy mindezek a szertelenül (valójában nagyon is tudatosan felépített szertelenségben) feltörő emlékek akár a sajátjai is lehetnének. Ez a szinte interaktív hozzáállás azt segíti elő, hogy az olvasó mélyebben elmerüljön az elbeszélésben, és személyes kötődést érezzen az olvasott emlékekhez. A folyton egyértelműsített idő vélhetően ezt a kognitív élményt (az emlékezés esetleges jelensége) rántja le a földre. Darvasi Virág-jában egy picit más minőségű hatás jön létre: egyfajta elvont sík tárul fel: a ciklikusság, az áthagyományozódás jelensége sejlik fel az időugrás ábrázolásának fluid jellegéből fakadóan. Nevezetesen, a történések mintha ismétlődnének apáról fiúra.

Mindkét szövegrészlet vizuális képeket hív elő a befogadó képzetében, mely képeken rejlő motívumok referenciapontokként szolgálnak az olvasó számára, hogy egy mentális "időhidat" építsen fel, amely a filmnézés élményéhez hasonló. Darvasi novellája azt bizonyítja, hogy a film vizuális gazdagsága, ahogy azonnal a néző elé tár egy-egy képet, nem minden esetben bizonyul erősségnek. Ugyanakkor elgondolkodtatóak Bazin sorai is az irodalmi és a filmi ábrázolás lehetőségeiről.

„...az irodalom leírhat egy barnahajú, középmagas férfit anyajeggyel az arcán - ahány olvasó, annyiféle férfi 'kel életre', ám a filmben ott áll majd a 'hús-vér' Robert de Niro 'előttünk' a vásznon (ami persze nem okoz csalódást) – mégis lehatárol. A filmen megmutathatjuk a puputevét, az elefántot és a majmot a fagyizó kislány szemszögéből, de nem képes olyan tág jelentéstartalmakat adni, mint az 'állatkert' fogalma. Ugyanakkor Bazin példája a film elbeszélő készségének nagyobb határfokát bizonyítja: az eszkimónak annyit mondani, hogy 'csinos nő', nem feltétlenül elragadtató, míg Lollobrigida nőisége képen kétséget kizáróan egyértelmű lesz.”⁶⁹

⁶⁹ Robert McKee: *Story, A forgatókönyv anyaga, szerkezete és alapelvei*, 12.

A filmi ábrázolásra oly jellemző konkrétság egyszerre lehet erőteljes és korlátozó. Egyrészt lehetővé teszi a nézők számára, hogy részesüljenek egy színész egyedi és magával ragadó jelenlétéből, vagy épp egy erős atmoszférából, másrészt viszont előfordulhat, hogy nem képes olyan mértékű és minőségű fantáziaműködést kiváltani a befogadóból, mint amire az irodalom képes. Ez persze rendkívül szubjektív.

A film konkrétsága hasonlít a színházi elbeszélésmódhoz, ahol az ábrázolás a színpadon „kézzelfogható” és látható. Éppen a kutatásommal egy időben adódott egy lehetőség, hogy színpadra rendezzek át egy filmet. A felkérésnek azért is örültem, mert ez különösen alkalmas gyakorlati vizsgálódásnak adott teret az időkihagyás ábrázolásokat illetően. Az adaptált mű egy road movie, így a színpad statikus jellegét figyelembe véve igazi kihívást jelentett az új dinamikájának, és az események időbeli előrehaladásának ábrázolása. Mivel eddig csak filmes gyakorlati munkáim voltak, abban is biztos voltam, hogy az ábrázolásokat illetően a filmnyelvi ismereteimből fogok kiindulni, vagy azokhoz képest fogok elrugaszkodni. A megfelelő gesztusok, jelzések kiválasztása alkotói oldalról kulcsfontosságúnak bizonyult az időugrások és a különböző tereken való áthaladás ábrázolásának tekintetében. Mivel a szereplők időben és térben száguldanak, ez a road movie ideális kísérletnek bizonyult ahhoz, hogy a filmes eszköztár specifikációja kirajzolódjon a kamera jelenlétének hiányában is. A következőkben gyakorlati példákon keresztül számolok be arról, milyen alkotói hipotéziseim voltak a nézői reakciókat illetően, s ezek mennyiben igazolódtak.

3.2. Gyakorlati tapasztalataim az időugrás-ábrázolásról: road movie a színpadon

„(...) A színház akkor jó, ha minden pillanatában úgy érezzük, mintha a belsőkben homokóra engedné a homokszemeket egyenként leperegni – és mi érzékelnénk minden egyes szem lehulltát.”⁷⁰

A színház hasonlóan jelen idejű műfaj, mint a film. Filmes alkotóként a színházi ábrázolás sajátágaiba és módszereibe belekóstolva egy lényegi különbséggel találtam magam szembe.

⁷⁰ Az idézet Peter Brooktól származik. In: Upor László: A csupasz tér és a megélt idő. Peter Brook mesél, Színház Folyóirat, 2016. június-július, legutóbbi letöltés dátuma: 2023.02.10.

Tarkovszkij a filmet a „legközvetlenebb hatásra törekvő” műfajként említi, amely számomra arra a konkrétságra utal, ami a leginkább elválasztja a színházi műfajtól. Míg jellemzően a film a realiztikusságra törekszik, a színházban jellemzően már a díszlet sem vesződik azzal, hogy megteremtse a valóság abszolút illúzióját. A színházi elbeszélés gyakran csak stilizáltan jelez, nem jelenít meg (pl. festett, sík díszletelemek). Mivel a színpadi tér lehatárolt, a színpadon kívüli világot is csak jelezni képes.⁷¹ A színházi néző tudja és elfogadja, hogy ezen jelzések sora emblematikusan fogja lejelezni a kort, helyszínt, körülményeket, hangulatot stb. A nagy színházi terekben a néző elvárása a színészi játékkal szemben is más. A film a „valóság lenyomata”, minden megjelenő tárgy vagy szereplő a maga egyedi valóságában jelenik meg, és még akkor is valóságos, ha maga a film (a maga módján) stilizált.

„A film paradoxona az, hogy elvont eszmét csupán a realitás egészében és konkrét ábrázolásának eszközével tud kifejezni. De ez az ereje, s egyszersmind a veszte is. Mindaz, ami a vásznon történik, a realitás értékével hat, olyan mértékben, amilyen fokot semmilyen más ábrázolási technika nem ér el. Úgy érzékeljük, mint a valóság egy szeletét; a film úgy egzisztál, mintha a valóság verődne vissza egy tükörből. A film tehát ábrázolás és nyelvezet is, de az emberek az egész világon mindenekelőtt ábrázolásként érzékelik.”⁷²

A filmképen a nem lényeges elemek is jelentést hordoznak, a vágás révén pedig lehetővé válik a térben és időben való korlátlan mozgás.

„Emlékszem, milyen óriási jelentősége volt számomra Az anya forgatásakor mindennek, ami a film hőseit körülvette. Sűrű, sötét, nyomorúságos lámpásoktól alig-alig megvilágított éjszakával kezdődik; tavasz, tükörfényes sár, (...) mindez nem statikus „háttér” a színészi dialógus mögött, hanem a filmhősök életének reálisan mozgó és fejlődő része. Nem túl szerencsés szóval „atmoszférának” szoktuk nevezni. A színpadon ez benne foglaltatik a színészek játékában, a szavak felhasználásában, némi segítséget kap a díszlettől és a világítástól. A filmben ez óriási költői erő. (...) Az anya forgatásakor fedeztem fel a színészi munka legkisebb részletekbe menő

⁷¹http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/indexc274.html?option=com_tanelem&task=all&id_tananyag=38 (utolsó letöltés dátuma: 2023.07.11.)

⁷² André Bazin: Korunk nyelve, ford.: Brencsán János, in.: Gelencsér Gábor (szerk.): *Mozgóképkultúra és médiásmeret* – szöveggyűjtemény – összeállította: Tólos András, Magyar Elektronikus Könyvtár és Országos Közoktatási Intézet, 2006, 72.

őszinteségének fontosságát. Ahol csak lehetséges volt, felcseréltem a „játékot” természetes kirobbanásokkal.”⁷³ - így foglalja össze tapasztalatait Pudovkin a film realizztikusságáról.

Realizztikussága ellenére a filmművészet nyelve is rendelkezik az elvont fogalmával, de sokkal inkább a nagy egész viszonylatában. *„A kép valóban teljesen objektív és konkrét, de az eszközök egész fegyvertára éppen arra szolgál, hogy e konkrét valóságrészleteket nagyobb összefüggések szolgálatába és szintézisébe állítsák.*”⁷⁴

Egy eredetileg filmre írt és vitt történetet készültem tehát színpadra áttemelni. Mivel a színházi elbeszélés befogadás során is aktívan vesz részt a néző a jelentés kialakításában, úgy véltem, hogy ez a gyakorlati munka hasznos tanulságokkal fog szolgálni azzal kapcsolatban, hogy miben különül egy a filmes időkihagyás-ábrázolás, miben specifikus, mennyiben támaszkodik a vászonra komponált vizuális jelzésekre. Úgy vélem, hogy a színházművészetre is sikeresen alkalmazható az intencionális modell, így különösen izgalmas vizsgálati körülménynek ígérkezett egy eredetileg filmre írt történet vizsgálata. A munkának úgy indultam neki, hogy megpróbáltam megkeresni a filmnyelvi gesztusok és a színházi ábrázolás közös aspektusait az színházi elvontság és filmi konkrétság fénytörésében. Abból indultam ki, hogy a filmes szintaxis – technikai értelemben a plánok felparcellázásával – lehetővé teszi a vágás általi sűrítést, az idő és tér integrálását, felkínálva a montázsolás lehetőségét. Ugyanakkor arra gondoltam, hogy a színház sem csak egy helyszínen és egy időben játszódó kamaradrámákat vonultat fel. A színdarabok jelenetei gyakran ugranak időt és teret, a felvonások akár éveken, évtizedeken is átívelhetnek.

Elsőként megvizsgáltam, milyen módon vesz részt, vagy nem vesz részt a színházi narratívában a kép mint formanyelvi elem. A színpadi dráma (jellemzően) nem képekből építkezik, hanem a „valós” színpadi térből, illetve a színész valós idejű jelenlétéből. Úgy tűnik ugyanis, hogy a színházművészet másképp teremt jelentést, máshogyan kreál szimbólumokat, mint a film. A filmen az expresszív montázs⁷⁵ asszociációkra épülő együttthatás. De vajon feltétlenül

⁷³ Vszevolod Pudovkin: Az orosz és szovjet némafilm: 4.14., in: Dr. Buglya Sándor (szerk.): *Fejezetek a filmtörténetből*, Magyar Független Film és Videó Szövetség, NKA, https://www.mafsz.hu/wp-content/uploads/Fejezetek_a_filmtortenetbol_-_drBuglya_Sandor.pdf, utolsó letöltés dátuma: 2022.12.10.

⁷⁴ Bíró Yvette: *A hetedik művészet*, Osiris, 2003. 19.

⁷⁵ „A Kulesov-hatást Lev Kulesov orosz filmrendező, az orosz filmművészeti iskola létrehozója 1929-ben megjelent „Filmművészet” című elméleti művében publikálta. Lényege, hogy egy film vágása során két egymás

szükséges a szó-szoros értelemben vett kép+kép⁷⁶ meghatározáshoz ragaszkodnunk? Az asszociáció elvégre nem a képből indul ki, hanem a motívumból, ami a képen látható. Ennélfogva lehet pusztán egy látványeleme is annak, ami az adott képen van (pl. csirkecomb a képen, tekintet a képen, a képet szervező erők hatása stb.) A vágás vagy kompozíció pedig egymás mellé szerkesztetté teszi a motívumokat. A néző ugyanakkor a színpadon is beállításokat, kompozíciókat lát. Nem érdemes megfélekedni az auditív motívumokról sem. Ha például Mozart *Lacrimosa*-ja csendül fel egy képsor alatt, amelyen egy férfi magányosan ácsorog a zuhogó esőben, a néző alighanem egy gyászos esemény bekövetkeztére fog gyanakodni, nem pedig arra, hogy az illető a randipartnerét várja, belső zsebében bonbonnal. A színháznak is van audiovizuális eszköztára, mely alkalmas arra, hogy összeszervezve az egyes motívumokat új jelentést hozzon létre, hasonlóan a filmbéli montázshoz.

Nézzünk egy példát. Pass Andrea *A jelentéktelen*⁷⁷ című Köpönyeg-adaptációját 2020 szeptemberében mutattak be a Jurányi Házban. Hegymegi Máté fehér bundában és fehér túsarkú csizmában némán ólálkodik a jelentéktelen Akakij Akakijevics Basmacskin körül. A szövegbeli kontextus, az öltözet, a színész néma, nem evilági játéka, vagyis egy motívum-kombináció meghozza a jelentést a néző számára: a Hegymegi által megszemélyesített karakter nem más, mint maga a Pétervári Fagy. Egy másik példa: ugyanennek a darabnak a legelső „képe”. Egy férfit látunk, profilosan előre dőlve, magas léptekkel tapos egyhelyben, nehéz léptekkel. Kabátja több helyen csipeszekkel van megfogtatva, melyeket huzalokkal mozgatnak. A hangkulissza: szélfúvás. A huzalok és csipeszek, melyek a kabátot emelgetik vállaltan láthatóak. A világítás elemeli a látottakat. A motívumokból egyfajta absztrakt esztétikumobjektum lesz: mintha fagyos ellenszélben próbálna valaki előre haladni. Ami mindezt kiadja: a csipeszek-huzalok játéka, a hanghatás, a színészi testjáték.

Mindezekből számomra világosan látszik, hogy amennyiben pontosítjuk a montázs-jelenség építőelemeit, és nem csupán a képet tekintjük összerendezhető egységnek (képi kompozíció), a színház is rendelkezik a montázstechnika alkalmazásának lehetőségével. Ha tehát a motívumokat tekintjük a montázs-geztus morfémainak (pl. világítási geztust, tárgyakat, színészi geztust, hangkulissza stb), az azt jelenti, hogy a montázs fogalma közelebb esik a

után következő jelenet esetén a második jelenettel lényegesen módosítható az elsődleges jelenet értelmezése.” (forrás: <https://www.schulmann.hu/istvan/kulesov-hatas/> utolsó letöltés dátuma: 2023.08.15.)

⁷⁶ Id.: Kulesov 1+1=3

⁷⁷ <https://juranyihaz.hu/hu/eloadas/a-jelentektelen>

hatás/összhatás fogalmakhoz, mint pusztán szuverén képek vágás általi egymásmellé helyezéséhez. Ezek alapján úgy vélem, hogy a színházi ábrázolás hasonlóságot mutat a filmnyelvi metódussal, ezt bizonyítják az előzőekben taglaltak. Kérdés azonban, hogy vajon mindez elmondható-e az elbeszélő montázsról is? A jelenetek közti kihagyás-geztusok is nélkülözhetik a folyamatosság megszakítását a színpadon vagy filmen?

Ugyancsak Kulesovtól származik az a mérnöki vízió, miszerint a filmkép egy olyan perspektivikus projekció, ahol az előadás tere egy oldalára fordított piramis, amelynek csúcsa a kamera lencséje.⁷⁸ Ez az elrendezés emlékeztet a színpadtér és a nézőtérben ülő néző térbeli viszonyára. Kulesov a piramist meghatározott távolságonként egységekre osztotta, mint egyfajta „térbeli metrikus háló”, amelyben szélében, hosszában és mélységében történhet a színészi akció. A színrevitel-központú filmkészítők előszeretettel alkalmazzák vágások helyett többek közt a mélységi kompozíció adta lehetőségeket, kiemeléseket.⁷⁹ A térbeli mélység szelekcióra ad lehetőséget, tehát a színészek elhelyezése és aktivizálása a különböző képmélységekben különválasztható, ezáltal kiemelhetőek, egyszersmind egymással relációba hozhatóak. A színrevitelen alapuló filmi elbeszélés stilisztikai hagyományait vizsgálva Bordwell számos példát sorakoztat fel *Színrevitel és stílus* című munkájában, amelyekből megmutatkozik, hogy az egyes színészi geztusok, motívumok kiemelése vagy azok összhatása vágás nélkül is megvalósítható, vagyis „parcellázás”⁸⁰ nélkül is lehetőség adódik motívumok elkülönített vagy együtthető elhelyezésére. Akár egyfajta belső-vágás. Ez azért hasznos megfigyelés számomra a vizsgálatom tárgyát képező időkihagyások szempontjából, mert a későbbiekben tárgyalt folyamatos beállításokban létrehozott kihagyásos geztus működési elvére is rávilágít.

A következőkben megvizsgáltam, milyen képek, illetve beállítások alkalmazására adhat lehetőséget a színházi tér. Színpadi rendezésemben a térkezelést illetően a kamaraterem adottságait igyekeztem kihasználni. A cél az volt, hogy elrugaszkodjunk a megszokott kukucska-színpad korlátaitól. A nézőtér elhelyezését úgy terveztem meg, hogy az hol a klasszikus negyedik falként működjön, hol pedig a nézőtér adott pontjain játszódhassanak egyes jelenetek. A nézőtéri székek egy részét éppen ezért úgy választottuk ki, hogy körbe tudjon

⁷⁸ David Bordwell: *Színrevitel és stílus*, ford.: Csöke Katalin és Pólya Tamás, Apertúra, 2007. nyár, <https://www.apertura.hu/2007/nyar/bordwell-szinrevitel-es-stilus/> (utolsó letöltés: 2023.10.01.)

⁷⁹ u.o.

⁸⁰ a két beállítás között időbeli rés nyílt

rajta fordulni a néző. Mivel azonban ez nem volt kényelmes hosszú távon, így a terv szerint az egy órás játszási időt nem kívántuk meghaladni. Ez a „szigetes” játéktér-elrendezés a cselekmény sűrítése tekintetében jó döntésnek bizonyult, mert megsegítette a gyors, szinte „vágás-szerű” átállásokat. Szinte csupasz, díszlet nélküli szegletekben helyeztem el a jeleneteket. A jelzés értékű fényhangulatokkal megsegített térmetszetekben a színészi játék szuggesztív ereje nagy hangsúlyt kapott, emellett a szövegben elrejtett jelzések adnak a nézők számára támpontokat a különböző helyszínek megidőzésében. Ezek a kísérletek a játéktér képzeletbeli kitágítását célozták meg, illetve azt, hogy a néző „optikailag” belekerüljön ebbe a játéktérbe, ne kívülálló legyen. Ez a közelség a színészekhez megengedte helyenként az egészen intim hangvétellű színészi játékot. Az említett darabot Ridley Scott *Thelma és Louise* (Thelma & Louise, Ridley Scott, 1991)⁸¹ filmje nyomán közösen írtuk színpadra két negyedéves színésznövendékkal (Ballér Bianka, László Lili) és egy író-dramaturggal (Németh Nikolett). Ezen munkafolyamaton keresztül alkalmam nyílt megfigyelni, hogyan „viselkednek” a jelenetek között kihagyott időegységek és elhagyott események, pontosabban ezeket hogyan értelmezi a befogadó. Gyakorlati tapasztalataim ismertetésére ismét a bordwelli modellt fogom alkalmazni.

A *Thelma and Louise* két nő menekülését követi nyomon. A folyamatos haladás érzetét megteremtő erők a filmen érzékszervekre ható gesztusok: pl. a porzó földutak, a Geena Davis és Susan Sarandon haját állandóan lobogtató szembeszél. A színpad ehhez képest egy falakkal körülvevett statikus tér, így más formanyelvi ötletekre volt szükség. A haladás érzetét megteremtő erőt a ritmizálásban találtam meg. Ennek érdekében a történetet és az időt is sűríteni kezdtem, míg végül áthatotta az események folyását egy olyan lendület, ami egyre gyorsabban löki tovább a szereplőket a tragikus végzet felé. Filmes alkotói tapasztalataim alapján tudtam, hogy az egyes jelenetek tempójának és hosszának változásából alakul ki a ritmus. Ezt a tudást alkalmaztam a színházban is. Hamar szembesültem vele, nem mindegy, hogy milyen típusú és milyen hosszúságú az átállás/váltás két jelenet között. A színház műfaja korlátozott lehetőségeket kínál arra, hogy egy filmes „vágásnyi idő” alatt történjen meg egy átállás. Ez ugyan nem lehetetlen egyes helyzetekben (pl.: másik szereplő indítja a jelenetet, mint aki az előzőben végez), de nem elvárható, nem garantálható ábrázolási lehetőség. A Centrál Színház színpadán 2022 januárjában mutatták be a *Network*⁸² című film adaptációját Puskás Tamás

⁸¹ <https://www.imdb.com/title/tt0103074/>

⁸² <https://www.centralszinhaz.hu/eloadasok/network>

rendezésében. A történet sebes folyású, az átállások filmszerűen vágott hatást keltenek. Ezt sokszor az segíti meg, hogy a színpad egyik felén zajló jelenet végszavára szinte azonnal belép a másik oldalon a következő jelenetet indító színész. Arra is van precedens, hogy a két egymás melletti jelenet szereplői és helyszíne nem változik. Ilyen eset, amikor a Fehér Tibor alakította céges főnök, Hacket hangulatának hirtelen és váratlan állapotkülönbsége, illetve egy kisebb fényváltás hozza létre az időugrás érzését.

Az volt a sejtelmem, hogy a színház minden egyes összetevője képes módosítani a ritmikai összhatást (például a fény, a zene, a színészi játék stb. megváltoztatása). Ha egy jelenetben több összetevő változik, a néző dinamikusabbnak érzékeli az eseménysort. A haladásérzet megteremtésének formai megoldása után a következő rendezői feladat a cselekmény legfontosabb jeleneteinek, sarokköveinek számbavétele volt. Ehhez folyamatosan szem előtt kellett tartanom azt is, hogy az egyes jelenetekben mi az a következmény, amelynek lenyomataiból meghatározott információkhoz jut a néző. A munkafolyamat alatt folyamatos prekonceptióim voltak arról, hogy a néző miként fogja értelmezni, érteni, nem-érteni, túl-érteni az adott eseményláncot. Egyes esetekben az időűrités volt az alkotói szempont, máskor dramaturgiai ok vezetett a kihagyáshoz, de olyan is előfordult, hogy a technikai korlátokba való ütközés sarkalt az ugrásra.

A rendezési folyamat közben megállapítottam, hogy az időmúlások megvalósítása itt is nyomon követhető konkrét eszköztár mentén. Vagyis minden egyes jelenetben vannak olyan jegyek (ezek lehetnek szcenikai elemek, mint pl. díszlet, fény, ruha, smink, haj stb., de lehet a színész állapota), melyek megváltozása időmúlást jelezhet, amelyek alapján a néző észleli az eltelt időt. Például egy alkalommal a Lujzát alakító színésznő a jelenet végén belép egy szekrényajtón azzal a szándékkal, hogy csomagoljon az elkövetkező utazásra, a rákövetkező pillanatban kilép ugyanazon az ajtón, színes fények villognak és hangos zene szól: egy buli helyszínére ugrottunk. Azt is megtapasztaltam, hogy a színházban a helyszín és az idő jelzését illetően bátrabban lehet támaszkodni a párbeszédben elhangzó információkra.



1. Telma és Lujza száguld az autóval

A legizgalmasabb időkezelési kísérlet számomra az a jelenet volt, amikor a két lány felfokozott állapotban száguld egy autóban (valójában egy beépített szekrényben ülnek), miközben egy nosztalgikus közös élményt idéznek fel. Ebben az emelkedett hangulatban az egyik lány (Telma) kap egy üzenetet, egy tragikus hírt a telefonjára, míg a másik lány (Lujza) épp egy komikus anekdota felidézésének kellős közepén jár. Ebben a pillanatban kimerevedik a pillanat: a sztori félbeszakad. A fények megváltoznak („hidegebb” színhőmérsékletre váltanak), a lobogó szelet generáló ventilátor megáll, Lujza vihogó arca „kimerevedik”, akár egy megállított mozgókép. A hirtelen beállt csendben az egyetlen, aki mozgásban van, Telma. Lassan kilép az „autóból” (valójában a szekrényből, még inkább a jelenetből) és Nádás Péter megrázó soraival eloltja a közönség soraiban elhelyezett égő mécsesek.

„Hallom, ahogy a csend a nagymama testéből kijön. De nem jöhetett az egész csend, már állandóan jött a testéből a csend...”⁸³

⁸³ Nádás Péter: *Egy családragény vége*, Jelenkor, 2012



2. Telma gyásza

Ez után a drámai két perc után visszaül Lujza mellé az autóba. Ekkor az előbbi meleg fények újra felizzanak, Lujza éppen onnan folytatja a történetet, ahol abbahagyta, mit sem sejtve a barátnője lelkében lejátszódott eseményekről. Nem merül fel a kérdés, mi ez a helyszín, ahova Telma kilépett, mik ezek a mécsesek, vagy mikor játszódik ez egyáltalán. Egyetlen pillanat alatt átfutó belső lelkiállapot vetül ki. Alkotói feltevésem a nézői értelmezésről igazolódtak: a közönség minden alkalommal értette, hogy a lány valójában sosem szállt ki az autóból, ahogy azt is, hogy minden valós időben történt meg. A nézőnek azt az esetleges értelmezését, hogy az autó megállt, és kiszállt belőle a lány, több tényező írja felül. Egyrészt a volánnál maradt szereplő (Lujza) megmerevedett állapota. Realisztikus vélekedéseink alapján a leparkolást végző sofőr nem válik szoborrá hatalmas vigyorral a fején egy mondat közepén. Másrészt a mécsesek szimbolikus ereje ötvözve Nádas Péter vendégszövegével végképp elemeli a helyzetet és egyértelműsíti, hogy Telma kilépett az addigi jelenet „valóságából”, és a dráma ezen a ponton egyfajta lelkiállapot-ábrázolássá minősül át.



3. Telma és Lujza a motelben

Egy másik időugrás az után a jelenet után történik, amikor a két nő ráébred, hogy ellopták a pénzüket, ezzel minden reményük elveszett. A lepusztult kis motelszobát a beépített szekrény egyik felnyíló rekesze, „kazettája” jeleníti meg jelzésértékű elemekkel: tapéta, párnák, felrajzolt ventilátor, illetve egy semmitmondó repró a falon. Itt kap pánikrohamot Lujza az eltűnt pénz hallatán. Telma ekkor úgy dönt, egyszer az életben a sarkára áll, és most ő fogja ezt a problémát megoldani. Elrángatja barátját a motelből, lekapcsolják a villanyokat. Egy pillanattal később felkapcsolódnak a lámpák (de ezúttal nem a színházi lámpák, hanem az ún. munkafény, azaz a terem saját neon-világítása) és Telma megszólítja fegyverrel a kezében a nézőket. Mondataiból hamar megértjük, hogy bolti rabló szerepében tűnik most fel. Mi lehetett a hipotézis a nézőben abban a pillanatban, amikor felkapcsolták a „nézőtéri” fényeket? Az előző jelenet egyfajta várakozással zárul a néző fejében: láthatta, ahogy Telma kapucnis pulóverbe bújik (ráaggatva Lujzára is egyet), majd önmagához mérten meglepő elszántsággal fegyvert ragad. Valószínűsíthető, hogy valahova indulnak, valamire készülnek. Talán a recepcióst fogják kirabolni? Vagy a tolvaj után mennek és megfenyegetik?

Telma első mondatát a munkafényben a nézőkhöz intézi: „Akkor most szeretnék egy kis figyelmet kérni!” – Ez a mondat tudatos döntéssel íródott meg. Az volt a szándékom, hogy a néző azt higgye, hogy a színész kilépett a színpadi darabból és „civilből” szólítja meg a nézőket. Ezt a nézőtéri teremfényvel gondoltam megvalósítani (amit akkor láthat a néző, amikor a

teremben éppen nincsen előadás), továbbá a jelenet első elhangzó mondatával és a hozzárendelt rendezői instrukcióval. Azt kértem a Telmát alakító Ballér Biankától, hogy olyan tárgyilagossággal mondja ezt a mondatot, mintha azt akarná közölni a nézőkkel, hogy most technikai okok miatt megszakítjuk az előadást. Az volt a feltételezésem, hogy ezen a ponton a nézők egy pillanatra elhiszik, hogy kilépett a színész a játékból (a nézők megszólítása is ezt szolgáló gesztus), de legalábbis azt biztosan érezni fogják, hogy más hangot üt meg a fellépése, mint előtte bármikor. A következőkben persze a szöveg és a játék tovább lendíti ezt a szokatlan helyzetet, a jelenet megy tovább. A nézők drogériában vásárló vagy dolgozó személyekként vannak megszólítva. Ennek a rendezői döntésnek az volt az oka, hogy ezt a hebrencs, gyerekes lányt (Telma), aki még az életében nem vett semmit komolyan, aki mindenben a barátnője irányítására szorul, most olyan helyzetben lássuk, amelyben tette kész, és olyasmit visz véghez, amihez hidegvér és elszántság kell, olyan határozottság, amelyet eddig nem láttunk tőle a darab során.



4. Telma kirabol egy drogériát

Egy filmről színpadra átemelt történeten keresztül alkalmam nyílt a filmes idősűrítési technikákat a színházi műfajba átültetve megfigyelni, lecsupaszítva az ábrázolást a kamera médiumáról. Kísérletet tettem arra, hogy megfigyeljem, a színház hogyan tudja megidézni a tér és idő sűrítését, hasonlóan a film vágástechnikájához. Az időkihagyások tekintetében általánosságban a következő megfigyeléseket tettem: a film gyakrabban használ vizuális és auditív jelzéseket az idő jelölésére, a színpadi történetmesélés ehhez képest érzékelhetően

gyakrabban támaszkodik a dráma szövegére, összességében hangsúlyosabbak a verbális információk. Ugyanakkor a scenikai elemek bármilyen egyértelmű megváltozása (például a szereplő markáns állapotváltozása) is jelölhet időugrást, amit a néző a színházi ábrázolás keretei közt tett elvárásaival könnyen megért és elfogad, akár csak a filmes ábrázolás esetében. Megfigyelhető, hogy a színházi néző a filmnyelvi időugrás ábrázolások sémáit mint egyfajta nyelvismereti tudást birtokolja, és ennek a tudásnak a segítségével sikeresen és zökkenőmentesen értelmezi az időkihagyás jelzéseket akkor is, ha azok a filmnyelvi eszköztárból kölcsönvett ábrázolások. Konstatáltam továbbá, hogy a színház is - hasonlóan a filmhez - a saját eszköztárán keresztül összeszerkeszthet motívumokat, adott esetben új jelentéseket hozva létre.

4. Hogyan tipologizálhatóak a filmes kihagyás-ábrázolások?

A filmkészítő feladata abban áll, hogy az adott elbeszélést leginkább szolgáló, ugyanakkor a saját szándékát is tükröző ábrázolási megoldást hozzon létre. A filmes kihagyás-technikák analízise révén láthatóvá válik, hogy azok hogyan befolyásolják a néző észlelését és a narratíva értelmezését. A különféle megoldások tanulmányozása rámutathat, mi mentén dől el, hogy a filmkészítő milyen eszköztárat, ábrázolási megoldást választ a kimaradt idő „elbeszélésére”. Továbbá a különböző ábrázolások kategorizálása során láthatóvá válik, hogy egyes reprezentációs megoldások hogyan ösztönzik a nézői kognitív folyamatokat, mikor beszélhetünk egy rögzült sémáról, és mikor mondhatjuk, hogy a konvenció elcsépelte vált. Filmkészítőként úgy vélem, ezeknek a tipológiáknak a feltérképezése segíthet abban, hogy a filmes alkotó tudatosabb döntéseket hozzon, amikor időugrásokat ábrázol. Ha figyelembe veszi a közönség kognitív folyamatait és a narratívával szembeni elvárásait, akkor hatékonyan választhatja ki az kihagyásos metódust, eszköztárat.

Az időkihagyások filmes reprezentációinak kategorizálásában azt a szempontrendszert veszem alapul, hogy az egyes reprezentáció-megoldások miként stimulálják a néző kognitív folyamatait. A filmes kihagyás-ábrázolásokat egyfelől a kognitív befogadói munka alapján, illetve az alkotói eszköztár mentén és a kettő közti összefüggések alapján fogom tipologizálni a következőkben.

A kognitív filmelmélet hangsúlyozza, hogy a nézők nem csupán passzív befogadók, aktívan részt vesznek a film jelzéseiben, kognitív folyamataik alapján értelmet konstruálnak. A néző

tehát nem tekinthető passzív befogadónak. A film narratívája arra készíti a nézőt, hogy különféle műveleteket végezzen el, így végül is a történetet maga a néző következteti ki.⁸⁴ A kihagyások befogadói értelmezése, annak sikeressége befolyásolhatja a nézői megértést és a narratíva érvényes interpretációját. Ugyanakkor, ahogy korábban említettem, a befogadói folyamatoknak van tudatos és nem tudatos eshetősége is. Más jellegű kognitív erőfeszítést tesz a néző, ha tudatosan észleli a folytonosság megszakadását, mint amikor nem érzékeli a megszakítást, és a film folytonosságának illúzióját éli meg, esetleges járulékos hatást tapasztalva (pl. izgalmi állapot a ritmus révén).

A nézői kognitív munkavégzés az elbeszélés jelzései, a film képi és hangji jelei alapján zajlik. Amennyiben a néző semmilyen szándékos jelzést nem kap arra nézve, hogy időben hogyan helyezze el a látott képek sorát, akkor is össze fogja szerkeszteni valamilyen logikai elv mentén a jelenetek egymásutánosságát, éppen úgy, ahogy az egymás mellé rendelt plánok sorával is teszi. Ez egy, a tudatelőttében zajló cselekvés. Úgynevezett determinisztikus feldolgozás: akkor is működik, ha nincs rá szükség.⁸⁵

A mikroszintű narratív rést befoltozó stiláris gesztusok a folytonosság élményét segítik elő. Ezen kihagyás-eljárások esetében is a fent említett jelenség érhető tetten. Makroszinten is ebből indul ki a kognitív befogadói folyamat. A néző egy logikus és koherens kapcsolatot (hidat) fog képezni a látott szekvenciák között (pl. időbeli egymásutánosság) mindaddig, amíg ebben valami nem gátolja meg. Külön kategóriába sorolhatóak azok az időugrás-ábrázolások, amikor egy kihagyás mértéke a struktúra, a narratíva egészére vonatkozóan olyan lyukakat képez, melyek a történet addig érzékelt egységét drasztikusan megbontják. Ezt a típusú időugrást szokták hagyományosan ellipszisnek nevezni a filmelméletben. Ezek a domináns hiányok szabadabb értelmezéseket engednek meg, lazább oksági kapcsolatokat építhetnek ki, esetlegesen szubjektívebb értelmezéseket engedve meg. A kevésbé szignifikáns kihagyások is felhívják magukra a néző tudatos figyelmét, de gyorsabban megfejthető és célirányosabb kognitív folyamatra készítetik a nézőt. Az eredményt tekintve a cél ugyanaz, az időkimaradás megértése és mennyiségi becslése, azonban az ezt kiváltó ábrázolási mód különböző lehet.

⁸⁴ Vecsernyés János: *Az intencionális megközelítés a filmkészítésben*, 3.

⁸⁵ Vecsernyés János: *Az intencionális megközelítés a filmkészítésben*, 44.

A néző befogadói munkavégzésének jellege alapján - mely az alkotói jelzések mentén szerveződik /képződik meg – három makroszintű időkihagyás-típust különböztet meg. A pusztán informatív időugrás-ábrázolásokat, az asszociatív, illetve a szenzuális időmúlás élményeket képző ábrázolásokat.

Tisztán informatív időkihagyásos reprezentációk, amikor a film egyértelmű és explicit jelzésekkel tájékoztatja a nézőt az időugrásról. Ezen esetekben a néző könnyedén, különösebb kognitív erőfeszítés nélkül megérti és számszerűsíti az időbeli ugrást. Ezek az ábrázolások egyszerűek, és az időeltolódás hatékony kommunikálását célozzák.

Az asszociatív időugrás-reprezentációk közvettebb jelzésekre és asszociációkra támaszkodnak. A nézőnek némi kognitív munkára lehet szüksége ahhoz, hogy összekapcsolja a jelzéseket és következtetni tudjon a kimaradt időre. Ezek az ábrázolások arra ösztönzik a nézőt, hogy a film különböző motívumai között kapcsolatot teremtsen az időbeli eltolódás megértéséhez.

Az időugrások szenzuális ábrázolásai során az időkiesést inkább tapasztalati és érzéki módon közvetíti a film. A hangsúly nem az időkihagyásról szóló explicit információátadáson van, hanem az időkimaradás szubjektív élményének megteremtésén. Ezek az ábrázolások arra ösztönözhetik a nézőt, hogy érzelmileg jobban elkötelezze magát, és szubjektívebben értelmezze az időugrásokat.

A filmnyelv evolúciója során az időkihagyások ábrázolása is differenciálódott, a pusztán informáláson túl az érzékekre ható ábrázolások is mutatkoznak. A különböző ábrázolási megoldások eltérő kognitív reakciókat válthatnak ki a nézőkből, ami a narratíva különböző megértéséhez és értelmezéséhez vezethet. Azt, hogy egy filmkészítő melyik ábrázolási módot választja, számos tényező befolyásolhatja, többek között a narratíva igényei, a filmkészítő kreatív elképzelése, a közönségre gyakorolni kívánt hatás stb. Fontosnak tartom feltárni, hogy az egyes esetekben mi lehet az a szervezőerő, ami eldönti, hogy egy adott részbe milyen típusú ábrázolás kerül.

4.1. Az időkihagyások ábrázolását szervező erők a filmen

„Mi a szerzői munka lényege a film esetében? Feltételesen úgy is meghatározhatjuk, mint az időből való formálást. Hasonlóan ahhoz, ahogy a szobrász vesz egy márványtömböt és mintegy önmagán belül érzékelve a majdan elkészülő alkotás vonalait, lefejt róla minden fölöslegeset, a filmművészet is az „idő tömbjéből”, amely az élet tényeinek hatalmas és tagolatlan összességét foglalja magába, lefaragja és eldobja mindazt, ami nem kell, csak azt hagyva meg, ami az elkészülendő film eleme lesz, aminek a filmalkotás összetevőinek minőségében kell megvilágosodnia.”⁸⁶

Ki szerkeszti az időt? Akár egy keresztretjvény esetében, egyfajta előszerkesztői tevékenység történik az alkotó részéről, majd a megadott keretek között a végső megfejtéseket a befogadó egészíti ki.⁸⁷ Az ember idővel kapcsolatos beidegződése, hogy annak iránya egyenes és előre tartó, sebessége állandó. Ezek a legalapvetőbb törvényszerűségek, melyek mentén a néző összeszerkeszti a film időkonstrukcióját. Az idősűrítések és kihagyások ábrázolására azonban rengeteg féle megoldás kínálkozik. Mégis mi mentén dől el, hogy az alkotó milyen eszköztárból dolgozik?

Bordwell a filmi időtartamot tekintve három változatot különböztet meg. A fabula időtartama, mely idő alatt a történet cselekménye lejátszódik, a szüzsé időtartama, mely arra az időszakaszra terjed ki, amelyet a film dramatizál.⁸⁸ Tehát a szüzsé a filmvásznon dramatizált eseményeket fedi le, és lehet akár rövidebb is vagy hosszabb, mint a fabula időtartama. Egy történet felölelheti évezredek eseményeit, a szüzsé pedig ezt ábrázolhatja az utolsó néhány év eseményein keresztül, és a film mindezt a mindenkori idő néhány órájába tömörítheti. Ez utóbbi harmadik időtartam – mely valójában stilisztikailag nem kapcsolódik a filmhez – a vetítési időtartam, azaz a megtekintési idő. Ha egy elbeszélő film látszólag minden eseményt teljes egészében ábrázol, attól még akár lehet hosszabb is a vetítési időtartam, mint a szüzsé időtartama, hiszen láthatunk egy eseményt több oldalról, akár időbeli átfedésekkel bemutatva, vagy éppen lassítva-gyorsítva is. A Bagoly-folyó (The Bridge, Charles Vidor, 1929) című

⁸⁶ Andrej Tarkovszkij: *A megragadott idő (részlet)*, 116.

⁸⁷ Bordwell, David: *Elbeszélés a játékfilmben*, 87.

⁸⁸ Bordwell: *Elbeszélés a játékfilmben*, 94.

tízperces rövidfilm esetében a szüzsé két nap eseményét mutatja be, amelyek valójában percek alatt zajlanak le a fabulában.⁸⁹

A kamera elhelyezését szervező erők kapcsán mondja Bordwell, hogy minden filmezési eljárás a történet világát bizonyos hatások elérése érdekében teremti meg. A cél az észlelés valószerűségének érzete, hogy a néző mindenütt jelenvalónak érezze magát, ahova a film navigálja. Az illúzió, hogy a lefilmezett világot beavatkozás nélkül ismerjük meg. „...*És mivel egy esemény folyamatosságában létezik, a vágást alkalmazó rendező megfosztja a nézőt azoktól a perceptuális választási lehetőségektől, amelyekkel a színhelyen szemlélődve rendelkezne.*” – idézi Bazin gondolatait Bordwell.⁹⁰ A befogadói időélmény tulajdonképpen úgy fogalmazható meg, mint egy olyasfajta jelenség, ahol a néző saját valós időélményét feladja a film diegetikus ideje kedvéért, így átmenetileg elszakad a valós idő múlásának tudatától.

A filmkészítő döntésén múlik az idő tömörítése vagy megnyújtása, bizonyos események kihagyása, a jelenetek sorrendjének átrendezése vagy különböző stilisztikai technikák alkalmazása az idő múlásának érzékeltetésére. Ő dönt arról, hogyan manipulálja az időt. Ezek a döntések alapvető szerepet játszanak nemcsak a történet megértésében, hanem a nézőben előhívott időélményekben is.

4.1.1. Az filmidő megszerkesztése: parcellázás. Kinek az ideje?

Végeredményben ki vagy mi az indikátora az idő meghatározásának? Kinek az ideje tagolódik a filmen? A következőkben felidézem, mi az alkotó, és mi az elbeszélő funkciója, tevékenysége, mi a köztük lévő viszony. Az alkotó/szerző és az elbeszélő szerepe, illetve a kapcsolatuk döntő fontosságú a narratíva és a néző élményének alakításában, és abban a tekintetben is mérvadó, hogy az idő tagolásában kinek milyen rendeltetése van. A következőkben rá fogok világítani, hogy a film diegetikus időszervezésére meghatározó erővel bír az elbeszélő személye vagy módja, még abban az esetben is, ha az elbeszélői nézőpont a film során megváltozik.

Technikai értelemben annak a felelőse, hogy a történet megfelelően elférjen a vetítési időkorlátok között, az alkotó és a stáb. A *szerző/alkotó* a filmben azt az egyént vagy csoportot

⁸⁹ Bordwell: *Elbeszélés a játékfilmben*, 95.

⁹⁰ David Bordwell: *Elbeszélés a játékfilmben*, 23.

jelenti, aki(k) a film történetének, szereplőinek és általános művészi víziójának megalkotásáért felelős(ek). Ők a film mögött álló kreatív egyének, elsősorban ők viselnek felelősséget a film koncepciójáért és kivitelezéséért. „*A filmkészítő legfőbb vállalása, kötelezettsége a továbbadni szánt üzenet közvetítési módja, a megnevezés joga is az övé – felelőssége ezzel arányosan magának a filmes beszédmódnak, szövegszövének, tartalomközlésnek megformálási rendszere.*”⁹¹

A filmben a *narrátor/elbeszélő* nem szó szerinti szereplő vagy külső hang, mint az irodalomban. Sokkal inkább egy leplezett nézőpont, amelyen keresztül a történet a közönség elé tárul. Az elbeszélői jelenlétet különböző filmes technikák testesítik meg, beleértve a kameraszöveget, a vágási döntéseket és az általános történetvezetési stílust. Chatman az *odaértett szerző* terminust vesz át az irodalmi narratológiából, ami szeparálja a történet alkotóját és elbeszélőjét, vagy adott esetben akár elbeszélőit.⁹² Rendkívül fontosnak vélem különválasztani a történet alkotóját és előadóját, mivel sok filmes narratológiai esszé önmagába csavarodó kígyóvá válik, amiért görcsösen ragaszkodik egy pontatlan elképzeléshez. „*A filmelmélet hajlamos az elbeszélő szó jelentését az emberi hangra korlátozni, aki a képek felett beszél, s nem arra, aki a történetet élénk tárja.*”⁹³

Az alkotó és az elbeszélő közötti kapcsolat a film koncepciójától függően változhat. Bizonyos esetekben az alkotó kreatív döntései és stílusa szorosan illeszkedhet az elbeszélői nézőponthoz. Más esetekben a szerző akár több elbeszélői nézőpontot is alkalmazhat, vagy kétértelműbb elbeszélői perspektívát hozhat létre.

Az időkezelést motiváló tényezők meghatározásában milyen szerepet tölt be ez a bizonyos leplezett nézőpont/ burkolt perspektíva? Meggyőződésem, hogy a filmi időkezelés koncepcióját meghatározza az elbeszélői nézőpont. A következőkben megvizsgálom ezt a kapcsolatot.

Az 1960-as évek után a filmelmélet teoretikusai arra törekedtek, hogy azonosítsák az elbeszélői gesztus hordozóját a filmben. Közös kiindulópontjuk, hogy a film, mint perspektivikus látásra

⁹¹ A. Gergely András: *Filmbeszéd és antropológiai szövegértés*, 54.

<http://antroport.hu/lapozo/tanulmanyok/tanulmany/pdf/agavizantropo.pdf> utolsó letöltés dátuma: 2023.02.11.

⁹² Seymour Chatman: *Az elbeszélő a filmben*, ford.: Farkas Csaba, in: *Filmspirál XXII.*, <https://epa.oszk.hu/00300/00336/00006/chatman.htm>, utolsó letöltés dátuma: 2019.03.11.

⁹³ Kovács András Bálint: *Film és elbeszélés*, Korona Kiadó, 1997. 8.

képes művészet, képes a történetet egy láthatatlan szemtanú látószögéből ábrázolni; ezt hívja Bordwell láthatatlan megfigyelőnek. Noel Burch operatőri oldalról közelít: azt mondja, a néző eredendően azonosul a *látó tekintettel*, vagyis a látó tekintet repteti a nézőt a tér különböző pontjaira. A kamera tehát egyfajta narrátor.⁹⁴ Burch-ot talán Pudovkin elmélete ihlette, aki így fogalmaz: az objektív az ún. *figyelmes tekintet*, mely *mise en cadre* vezeti a nézőt. Bár Bordwell kognitív pszichológiai konstruktivista felfogása új szemlélettel tesz kísérletet az elbeszélést övező terminusok meghatározására, mégis jobbnak látom jelen vizsgálódás esetében visszatérni Genette-hez, ugyanis pontosabb képet akkor kapunk az időrendezés mozgatórugójáról, ha megvizsgáljuk a *fokalizáció* fogalmát. A fokalizációt a film tekintetében ebben az értekezésében abban az értelemben használom, mint ami arra a nézőpontra utal, amelyből a történetet az alkotó a közönség elé tárja. Ez magában foglalja azon információk, események és perspektívák kiválasztását, amelyekhez a néző a film bemutatásán keresztül hozzáférhet, így a gyakorlatban olykor optikai minőségű is, de mentális értelemben vett minősége a mérvadó. Ez a nézőpont lehet belső, külső vagy vegyes, attól függően, hogy a néző betekintést nyer-e a szereplők gondolataiba és érzéseibe (belső), külső megfigyelésre korlátozódik-e anélkül, hogy hozzáférne a szereplők belső világához (külső), vagy a kettő kombinációja.⁹⁵

A Volt egyszer egy Amerika (Once upon a time in America, Sergio Leone, 1984)⁹⁶ című film egyik jelenetében a következő történik. Egy serdülésnek még szinte nem is indult kölyök egy hatalmas habos sütemény büszke tulajdonosaként távozik a cukrászdából, hogy némi erotikus szolgáltatást vagy épp csak láthatást kapjon egy fiatal hölgytől a habos-édes fizetségért cserébe. Kopogtat az ajtón, ám a nő anyja nyit ajtót, s míg mögötte az ajtórésben egy pillanatra feltárul a lány meztelen teste, a mogorva asszony közli, hogy lánya mosdik, a fiú később jöjjön vissza. Jobb híján a fiú leül a lépcsőházban, és vár. Végül is a csomagoláson egy kis lyukon hozzá lehet férni a habhoz, épp csak egy ujjbegynyi nyalintásra. Hogy jobban megvizsgálja, kicsomagolja, végül is van idő, hiszen mosdik a lány, addig pedig a papír belső felére maszatolódott felesleget le lehet dézsmálni, majd vissza lehet csomagolni, mintha mi sem történt volna... Így megy ez, hosszú percekig nézzük vágás nélkül, egyetlen beállításban, ahogy a fiúcska az édes-habos kísértést választja a buja testi vágyak helyett. Ez a példa kellően jól szemlélteti azt az esetet,

⁹⁴ Noel Burch: *Narráció, diegézis: küszöbök és határok*, ford.: Kaposi Ildikó, in: Metropolis Folyóirat, 1998/nyár <https://metropolis.org.hu/narracio-diegézis-kuszobok-es-hatarok-1>, utolsó letöltés dátuma: 2023.02.12.

⁹⁵ Celestino Deleyto: *Fokalizáció a filmi elbeszélésben*, ford. Ferencz Anna, Apertúra, 2005. ősz. URL: <https://www.apertura.hu/2005/osz/deleyto-fokalizacio-a-filmi-elbeszelesben/> (utolsó letöltés dátuma: 2023.07.23.) A tanulmány eredeti megjelenési helye: Atlantis, 1991. 13. nov. 1-2. szám. 159-77.

⁹⁶ <https://www.imdb.com/title/tt0087843/>

amikor az elbeszélő átadja a „gyeplőt” a karakternek. Ebben a példában a fiúnak, aki a saját idejében, nem gyorsabban, nem rövidebben kiélvezi ennek a sűteménynek minden egyes pillanatát, kezdve az óvatos kóstolgtatástól a habzsolásba menő falásig. Ez tehát nem az elbeszélő ideje, mert bár nem vált a film egyes szám harmadik személyről egyes szám első személyre, mégis átadja a mesélést bizonyos mértékig a szereplőnek: vagyis a sűteményélvezet kétségtelenül a szereplő ideje.

Kovács András Bálint szerint az elbeszélő feladata, hogy kiválassza a fontosabb és kevésbé fontos eseményeket egy történetben.⁹⁷ Genette és Celestino Deleyto a fokalizációt az észlelés alapján határozza meg, azaz a „ki lát” mentén, vagyis, hogy kinek a nézőpontjában vagyunk. A fokalizáció lehet az elbeszélőé, de lehet a szereplőé, sőt egy film során váltakozhat is. Hasonlóan a szereplő szubjektív időélményét ábrázolja a Requiem egy álomért (Requiem for a Dream Darren Aronofsky, 2000)⁹⁸ azon jelenete, melyben a gyógyszerfüggő anya elnyújtott, absztrakt képekkel tarkított, periodikusan ismétlődő élmény-képsorait látjuk; szinte időtlen órákat, napokat, élünk át vele a rideg lakásában, ahol a hűtő olykor-olykor támad, s átmeneti védelmet pusztán a televízió vetélkedője nyújt. Úgy vélem, a fokalizáció és időstruktúra megteremtése között szoros kapcsolat van. Ennek oka az időszerkesztést motiváló szempontokban keresendő.

A fokalizáció megválasztása befolyásolja, hogy a néző hogyan érti meg a történetet és a szereplők élményeit hogyan éli meg, beleértve az időt is. Amikor a narratívát az egyik szereplő szemszögéből ábrázolja a film, a néző úgy éli meg az eseményeket, hogy azok az adott szereplő időérzékeléséhez igazodnak. Például, ha egy szereplő stresszhelyzetben van, úgy tűnhet, hogy az idő lelassul vagy felgyorsul, és a film lassított felvételeket vagy mikroszintű kihagyásokat és dinamikus vágásokat használhat ennek ábrázolására. Ez a belső szemszög lehetővé teszi a nézők számára, hogy mélyebben azonosuljanak a szereplőkkel⁹⁹, mivel hozzáférhetnek gondolataikhoz és érzelmeikhez, időmegéléseikhez. Egy „belső szemszögű” film például időugrásokat vagy flash backeket használhat annak érdekében, hogy betekintést adjon egy szereplő emlékeibe vagy gondolatmenetébe. Erre az ábrázolásra láthatunk példákat a *Volt*

⁹⁷ Kovács András Bálint: *Film és elbeszélés*, Korona Kiadó, 1997. 8.

⁹⁸ <https://www.imdb.com/title/tt0180093/>

⁹⁹ Bálint Katalin: *A filmszereplő tekintete. A belső fokalizáció befogadáslélektani hatása*, Imágó Budapest, 2011/3, 82–92. http://imagobudapest.hu/images/lapszamok/2011_3/077-94_Balint-K.pdf (utolsó letöltés dátuma: 2023.07.21.)

egyszer egy nyár (After sun, Charlotte Wells, 2022)¹⁰⁰ című filmben, mely egy fiatal nő apjáról őrzött gyerekkori emlékeit tárja elénk egy nyaralás kiragadott eseményei által, hol megtartva a linearitást, hol elrugaszkodva attól. Másrészt egy külső nézőpont a távolságtartás érzetét keltheti, ahonnan a néző csak külső szemszögből figyeli a szereplők cselekedeteit, a velük történő eseményeket. Ez esetben az időugrások helye és a kihagyások mértéke, az egyes jelenetek időtartama, az elbeszélői nézőponttól függően befolyásolja a néző belemerülését a narratívába.

Összefoglalva, a fokalizáció és a filmes időkezelés szorosan összefüggésben állnak. Mindkettő befolyásolja a néző mentális perspektíváját, a narratíva megértését és az idő megtapasztalását a filmben.

4.1.2. Konkrét és elvont ábrázolások, humán időélmény

„Amíg a konkrét valóság azért létezik, mert létezik, addig a kitalált valóságot elbeszélője teremti meg. (Kate Hamburger)”¹⁰¹

A nyelvészetből ismert deixis használatára a film nem képes. Korábban írtam, hogy a filmi időjelölőknek nincsenek olyan formai adottságai, amelyek képesek lennének az időbeliségre egzakt mód rámutatni.¹⁰² Legalábbis, ha eltekintünk a más jelrendszerekből „kölcsonvett” jelölőktől (pl. naptár vagy óra filmre vitele, verbális információ a dialógban). A kognitív nyelvtudomány a filmnyelvet ikonikus természetű nyelvnek tekinti. Olyan jelrendszerként értelmezi, melyben vizuálisan érzékelhető hasonlóság alapján létrejövő ikonikus jelkapcsolatokra épül a kommunikáció. A filmi környezet legtöbb eleme, melybe az adott történet beágyazódik, maga a valóság valóságghú mása.

“... A film úgy egzisztál, mintha a valóság verődne vissza egy tükörből.” (André Bazin)¹⁰³

Az ikonikus kapcsolatok lehetővé teszik az alkotók számára, hogy jelentéseket és érzelmeket közvetítsenek vizuális és auditív jelzéseken és cselekvéseken keresztül anélkül, hogy nyelvi

¹⁰⁰ <https://www.imdb.com/title/tt19770238/>

¹⁰¹ David Bordwell: *Elbeszélés a játékfilmben*, 24.

¹⁰² David Bordwell: *Elbeszélés a játékfilmben*, 90.

¹⁰³ André Bazin: *Korunk nyelve*, 72.

deixisre szorulnának. „Mint minden nyelvezetet, a filmet is meg kell tanulni.”- írja Bazin. Ugyanakkor arról is beszámol, hogy több ízben nyílt alkalma olyan primitív törzsekhez ellátogatni, akik először találkoztak a filmmel. Tapasztalatairól így számol be: „Midőn elmúlik az első percek meglepetése, a szűz közönség egészen természetes és megszokott jelenségnek tartja a film vetítővásznának képeit. A párizsi Grand Café első nézői 1895-ben jól megértették, miről van szó: egy vonat befut a pályaudvarra; a baba reggelizik. Úgy tűnik tehát, hogy a film mindenki számára közvetlenül felfogható nyelvezet. És ennek okát képeinek konkrét jellegében, a priori¹⁰⁴ egyetemességében jelölhetjük meg, s ez az egyetemesség maga a külső világ.”¹⁰⁵

Gaál Béla, illetve Jankovics Marcell János vitéz adaptációban (János vitéz, Gaál Béla, 1939¹⁰⁶, János vitéz, Jankovics Marcell, 1973¹⁰⁷) a két alkotó más-más eszköztárat használ az öregasszony gonoszságának ábrázolására. Az animációs film több, mint harminc évvel az élőszereplős film után készült, így az sem kizárt, hogy Jankovics vízióját a Gaál-féle alkotás inspirálta. Gaál lelketlen öregasszonyát a színésznő ördögi tekintete kelti életre, a félelmet fokozó, alulról érkező megvilágításban, mely adekvát ábrázolása a gonoszsnak. Az animációs film szinte rendeltetésszerű műfaji sajátossága az elvont ábrázolás. A médium jellegéből adódóan a vizualitás gyakorta stilizált és szimbolikus. Jankovics ezt az absztrakt jelleget ragadja meg, hogy markánsan fejezze ki a gonoszság fenyegető jelenlétét.



5. János vitéz – a gonosz mostoha (1939, r.: Gaál Béla és 1973, r.: Jankovics Marcell)

A jelfejtés képessége élet adta tapasztalatainkból és az ezekhez fűzött egyéni és társadalmi/kulturális értelmezésekből fakad. Ezek tudás- vagy hiedelemrendszerekbe szerveződő egységeit nevezhetjük sémáknak, vagyis olyan kognitív struktúráknak, amelyek

¹⁰⁴priori jelentése: eleve, a tapasztalatot megelőzően

¹⁰⁵André Bazin: *Korunk nyelve*, 72.

¹⁰⁶<https://www.imdb.com/title/tt0030306/>

¹⁰⁷<https://www.imdb.com/title/tt0121431/>

észlelésünk és gondolkodásunk eredményei, a megélt világgal kapcsolatos tudásunk. Bordwell ezeket kategorizálja különböző tudáshalmazokba.

A funkcionális kognitív nyelvelméletben a jelfeldolgozás egyik jellemzője az *inferencialitás*, amit szeretnék áttemelni és beépíteni a filmnyelvi intencionális metodikára nézve. A kognitív szemantikai irányból vizsgálódó nyelvészek az adott nyelvi gesztusban (pl. mondat) rejlő szándékot vizsgálják, míg a funkcionális irányú megközelítés a befogadói oldalról nézve térképezi fel azt, hogy milyen következtetések mentén ér célba a közlés. Az inferenciális gondolkodás lényegében azt jelenti, hogy a befogadó olyan információkat is képes „kiolvasni”, amelyek effektíve nem hangzottak el, ténylegesen nem szerepeltek az adott tartalomban. A Jankovics féle ábrázolásban a gonosz öregasszony attribútumait viselő Hold és a körülötte terjengő éjsötét magasodik Jancsi fölé. A nézői inferenciális gondolkodás révén születik meg az az átvitt jelentés, mely egyfajta nyomasztó kiszolgáltatottsággal ruházza fel a jelenséget, a gonoszság fenyegető erejét, mely szinte rátelepedik a főhősre, úgy kíséri őt ez a „végzet”, mint ahogy a Holdat sem lehet „lehagyni”. Ezzel egy mélyebb transzcendens erő kel életre a nézői olvasatban: olybá tűnik, hogy ez az ellenerő időben és térben mindenütt jelenlévő, tehát elkerülhetetlen. Bár az élőszereplős film eszköztára nem annyira határtalan, mint az animációs filmé, a példa mégis jól illusztrálja, milyen sokrétű kognitív folyamatokat képesek mozgósítani a nézőben az adekvát tartományon túlmutató vizuális és auditív jelzések.

Mindezt a filmi időugrásokra alkalmazva, az mondható el, hogy az inferenciális befogadói munkát leginkább a korábban definiált *asszociatív ábrázolás* kívánja meg.¹⁰⁸ A következő fejezetekben erre több példát is sorra veszek.

Mi mentén alakultak a filmnyelvi időjelölések, pontosabban az időugrás ábrázolások mi alapján kapnak konkrét vagy elvont formát?

A beszélt és írott nyelv perceptuális analógiája lehetne a hangutánzó szavak esete, melyek létrejöttében főként az auditív érzékelésünkre ható ingerek hatottak (például: berreg, zakatol, horkol, zipzár, Spritz (német), tipping (angol) stb.), míg más nyelvi jelölők etimológiájukat tekintve nem vezethetőek vissza perceptuális élményre. Ahogy a film esetében is egy-egy gesztus, ábrázolás egyszerűen csak kialakult, minden különösebb ok nélkül, mint például a

¹⁰⁸ Id. itt: 4. fejezet

felblende és *leblende* technika. Persze nem kizárt, hogy ez az eset is fiziológiai élményen alapszik, ha például arra gondolunk, hogy ébredéskor kinyílik a szemünk, illetve nap végén lezárjuk a szemhéjunkt.

Azt, hogy a filmnyelvi gesztusok alakulására milyen közvetlen hatással vannak perceptuális megéléseink a valós világunkból, jól illusztrálja a plánozás klasszikus logikája, mely a képlátáson túl figyelmi fókuszunk változásait követi. Két western-hős áll szemben egymással a poros úton, ördögcsikereket fúj a szél. A zsáner jellemző ábrázolásmódja: két superközeli képkivágás a hunyorgó szemekről. Bármily távol is vannak egymástól, bele akarnak látni a másik fejébe, elkapni a tekintet legapróbb rezdülését. Amikor egy lépcső tetejéről figyelünk egy forgalmas teret, olyan, mintha egy filmben egy nagyotált látnánk, de amint a tömegben megpillantunk egy ismerőst, akár egy kamera, „rántja be a variót” az agyunk, és máris egy közeliben „leválasztva” látjuk a célszemélyt, noha szemünk nem gumiobjektív, és szemlencséink látószögét sem tudjuk változtatni. A filmes vizuális ábrázolás tehát olykor egészen hasonlóan képes lemodellezni az agyunkban lejátszódó folyamatokat. Ahogy a figyelmünk kiragad egy-egy részletet, vagy éppen egészében igyekszik rálátni valamire, ezt az agyi folyamatot a film részben előidézi, részben reprodukálja. Hitchcock *Szédülés* című filmjében (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958)¹⁰⁹ olyan zsigeri élményt nyújt a szédülés megelevenítése optikai trükkök által, hogy még azok a nézők is rosszul lesznek, akik egyébként nem is tériszonyosak.

Úgy tűnik, bizonyos filmnyelvi jelölések belső – nem is feltétlenül tudatos – működéseinkből és tapasztalatainkból eredhetnek, amilyenek pl. a zsigeri érzékeléseink vagy figyelmi fókuszunk változása, és ezek a valós világról szerzett, ugyanakkor belső (döntően kognitív) folyamatok által közvetített szubjektív tapasztalatok befolyásolják a filmnyelvben használt technikák fejlődését. Ez vélhetően a filmi időkihagyás ábrázolásokra is igaz lehet.

Az ókori görög filozófusok kétféle időt határoztak meg. „*A chronos, ahogy az óra, a fizikai idő fogalmát jelöli, a maga rögzült törvényeivel halad: múlik az idő, hétfőre kedd következik, estére reggel. De a benyomások, élmények feldolgozása, a tempusnak nevezett, emberileg átélt idő, ez a nagyhoz képest mikroszintű valóság előre láthatatlan. A sok ok közrejátszásának*

¹⁰⁹ <https://www.imdb.com/title/tt0052357/>

végezredménye olyan bonyolult, gomolygó, elfogadás-visszautasítás mezején játszódik, hogy a tempus fölébe nő(het) a chronosnak.”¹¹⁰

Tehát a felismerés, hogy az idő áramlása fizikai és mentális úton más módon zajlik, már nagyon régen megszületett. A chronos ábrázolása a filmen gyakran informatív gesztus, a praktikum vezérli, funkcionális, akárcsak valós életünkben. A tempust *szenzuális időugrás* ábrázolásokkal ragadja meg a film, valós életünkből ismert fiziológiai élményeinket modellezi.

A *tempus* filmes megragadásának leglátványosabb esete, amikor szubjektív időkimaradás élményeink ábrázolódnak. Ezek adódhatnak olyan ritka és szubjektív (mégis mindannyiunk számára ismerős) élmények során, melyeket módosult tudatállapotoknak (MTÁ) nevezünk. Az ember normális tudatállapota, melyet – kéregalatti struktúrák mellett – a prefrontális kéreg működése segít elő, magas szintű tudatosságot tesz lehetővé, beleértve a logikus érvelést vagy akár az erkölcsösnek vélt viselkedést. Ezt az állapotot a prefrontális lebeny más agyterületekre gyakorolt erős gátló hatása jellemzi. A módosult tudatállapotok esetében a prefrontális lebeny aktivitása csökken, ennek következtében az addigi gátlások részben feloldódnak. Attól függően, hogy ez a csökkenés milyen gyorsan és milyen mértékben történik, más és más lesz az élmény szubjektív minősége. Másfajta észlelést tesz lehetővé, módosul az érzelmek megélése, a gondolkodás, a tudatosság stb. Módosult tudatállapotban másként telik az idő, más az időérzékelésünk is. Szervezetünkben hirtelen felszökik az adrenalin szint, érzékeink megcsalnak. A kutatók általában egyetértenek abban, hogy a módosult tudatállapotok a különböző mentális folyamatok minőségi változásaival járnak. Ezek a változások többek közt: megváltozott figyelem, perceptuális torzulások, a fiziológiai és érzelmi érzékenység ingadozása, a gondolkodás, az én-élmény, valamint az időérzékelés változása.¹¹¹ Ilyen MTÁ jelenségek léphetnek föl pl. hipnózis hatására vagy hallucinogén drogok használatakor, hirtelen stressz-hatásra, szenzoros depriváció alatt (pl. sötétzárka) vagy extrém mértékű fizikai/lelki igénybevétel (hosszútávfutás, szülés) esetén. A köznyelvben ilyen élményként tartjuk számon például: a halálközeli élményt, a szerelem felfokozott érzelmi pillanatait, a „flow”-élményt, az

¹¹⁰ Bíró Yvette: *Időformák*, Osiris, 2005.

¹¹¹ Józsa Emese, Költő András, Bányai, Éva, Varga, Katalin.: *A tudat fenomenológiája kérdőív magyar változatával szerzett tapasztalatok*, Magyar Pszichológiai Szemle, 74(1), 2019, 33.,

https://edit.elte.hu/xmlui/bitstream/handle/10831/46282/10.15560016.2019.74.1.3_30615167.pdf utolsó letöltés dátuma: 2023.06.30. DOI: <https://doi.org/10.1556/0016.2019.74.1.3>

ábrázolást, vagy a vörös látást¹¹², a hipnózist, az életet fenyegető váratlan élményeket, baleseteket, stb.

Az MTÁ filmi ábrázolása a *chronos* és a *tempus* közti elcsúszást beszéli el, és ennek leghatékonyabb módja a szenzuális élményeket előhívó ábrázolás. Jó példa a pillanat megnyújtására, ahogy Kar-Wai Wong ábrázolja a szerelem és vágyakozás „idejét”. A *Szerelemre hangolva* (Fa yeung nin wah, Kar-Wai Wong, 2000)¹¹³ című filmjének egyik ikonikus jelenete egy szűk sikátorban játszódik. A két főszereplő, Mr. Chow (Tony Leung) és Mrs. Chan (Maggie Cheung) néhány pillanatra érzelmi kapcsolatba kerülnek egymással, anélkül, hogy bármi is történe közöttük. A lassított felvételeket Shigeru Umebayashi zenéje kíséri, finoman sugallva a szereplők visszafogott érzelmeit és ki nem mondott vágyait. A film elbeszélőmódjára végig jellemzőek az időbeli ugrások, gyakran egészen zavarba hozva a nézőt annak értelmezésében, hogy mennyi idő telt el a jelenetek között. Az átugrott eseményekre gyakran letisztult jelzések utalnak a dialógban. A film eszköztárának puritánságában rejlik gazdagsága: a „nyomok” nem vesznek el, hiszen nem éri túl sok inger a nézőt. A finom nüanszok is beszédesebbek, akár a szereplők maguk számára is rejtett érzelmeit beszéli el a film, akár a kimaradt eseményeket. Ezzel az kihagyásos ábrázolással Kar-Wai azt a hatást éri el, hogy a nézőnek az lesz az élménye, mintha emlékezés révén szerkesztené össze a történetet. Ez erős elköteleződést vált ki a történettel szemben, ugyanakkor fokozott figyelemet kíván meg a nézőtől, aktív kognitív munkát.

A halálos veszély pillanatában felgyorsuló időt, a szubjektív tempust ábrázolja a *Mátrix* (The Matrix, Lana Wachowski, Lilly Wachowski, 1999)¹¹⁴ ún. bullet-time technikával rögzített jelenete, melynek filmes megvalósítása akkoriban legalább akkora bravúrnak számított, mint Muybridge felvételei 1878-ban a vágótánc lóról. Valójában az átlagon felüli reflexeket ábrázoló eljárás éppen Muybridge konstrukciójának továbbfejlődése.

¹¹² A vörös látás: ez egy szélsőséges düh reakció. Amikor a préda elejti az áldozatát, a nyilvánvalóan vesztesre álló áldozat az utolsó végzetes csapás előtt egyfajta utolsó eséllyel minden erejét összedelve, nekimegy támadójának. Ilyenkor gyakorta egy vörös fátyol húzódik rá a látómezejére. Azt is kimutatták, hogy a jelenség memória kieséssel is jár.

¹¹³ <https://www.imdb.com/title/tt0118694/>

¹¹⁴ <https://www.imdb.com/title/tt0133093/>

A sokk, a hirtelen kijózanodás állapotait ragadja meg Steven Spielberg a *Ryan közlegény megmentésében* (Saving Private Ryan, Steven Spielberg, 1998)¹¹⁵. A normandiai partraszállás megrázó képsorait egy sokkos állapotba került katona szemszögéből látjuk. A lassított képsorokat Gary Rydstrom hangmérnök tompa zörejei teszik igazán hatásossá. Miller százados leblokkolásának szubjektív élménye a nézőt teljesen magával ragadja. Az átmeneti sükettség állapotából végül a rendező ötlete alapján egy fokozatosan erősödő sípoló hang zökkenti ki a századost. Az egész filmre jellemző a szenzuális nézői észlelés kiváltása a kép plasztikussága, valamint a különböző vizuális és auditív megoldások révén.

Szubjektív időélményt rekonstruál a fokalizáció kapcsán korábban említett jelenet a Requiem egy álomért című filmben, mely a gyógyszerfüggő nő időérzék-vesztettségét ábrázolja. A megborult pszichés állapotok kizökkent időmegélésének ábrázolására egy másik példa a képi és zenei töredezettség Fábri Zoltán *Édes Anna* (Édes Anna, Fábri Zoltán, 1958)¹¹⁶ című filmjében. Ez egyfajta nem-definiálható idő élményét kelti a nézőben, ami egyértelműen megfeleltethető annak a szubjektív időélménynek, melyet a Töröcsik Mari által alakított Anna él át érzelmi zavarodottsága miatt.

A humán időélmény képlékeny megélésről írva Csíkszentmihályi, úgy fogalmaz, hogy az idő eseti jellegzetessége, hogy nem feltétlenül úgy múlik, ahogy általában szokott. Bizonyos tudatállapotok során, mint amilyen a *flow-állapot*, az objektív, külső időtartam lényegtelenné válik és a tevékenység diktálta ritmus lesz a domináns. Csíkszentmihályi úgy összegzi megfigyelését, hogy az flow-élmények során az időérzékelésünknek az órával mérhető pontos időtartamhoz kevés köze van.¹¹⁷ Ennek a jelenségnek a leképezésére a mozgóképek különösen alkalmas platform, a sűrítési technika pedig kínálkozó lehetőség.

„A film ereje viszont éppen abban rejlik, hogy az időt valóságos és elszakíthatatlan kapocs fűzi magához a valóság anyagához, amely bennünket minden nap és minden órában körülvesz.”¹¹⁸

¹¹⁵ <https://www.imdb.com/title/tt0120815/>

¹¹⁶ <https://www.imdb.com/title/tt0052438/>

¹¹⁷ Csíkszentmihályi Mihály: *Flow. Az áramlat. A tökéletes élmény pszichológiája*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1991. 48. <http://fizika.mechatronika.hu/fizika/fizikalecok/Asztal/flow.pdf>, utolsó letöltés dátuma: 2022.10.20. DOI: <https://doi.org/10.1556/9789634547952>

¹¹⁸ Andrej Tarkovszkij: *A megragadott idő*, 192.

A képi gondolkodás kezdettől fogva témája a filozófia tudományának. Néhány filozófiai szemlélet szakít a régi hagyománnyal, miszerint a körülöttünk zajló világról való gondolkodás feltétlenül verbális módon történik. Ehelyett úgy vélik, mindez sokkal inkább képekben történik. Ezt az irányzatot képviseli Nyíri Kristóf filozófus is, aki azt mondja, hogy a szónyelv a zsigeri síkra, az ember eredendően képi gondolkodásmódjára épült rá. „*Míg szavaink túlnyomórészt konvencionálisak, a képek lényeges vonatkozásokban természetadta konkrét jelentéshordozók.*” – ragadja meg Nyíri Wittgenstein gondolatát.¹¹⁹ Nyíri az időfogalom képi úton történő észleléséről is beszél. „*Osztom ama felfogást, miszerint nemcsak a térélmény, hanem kivált az időélmény is benső kapcsolatban áll a képélménnyel.*”¹²⁰ Úgy véli, az időélményt az emberben létrejövő „nyomás” érzés indukálja. Ez abból fakad, hogy emberi létezésünk kikerülhetetlen velejárója az elmúlás, az idővel való verseny, ami megteremti bensőnkben a szorongás érzetét, az idő prés-hatását. „*Alapvetően motorikus lények vagyunk, vagyis izomérzéseink vannak, amelyek áttevődnek belső képekké (nem kristálytisza, hanem elmosódott belső képekké). Ezeket a belső képeket úgy fordítjuk le szónyelvre, hogy metaforákat alkotunk. (Metafora például, hogy az idő folyik, az idő rohan, lassan cammog.). Az idő mindennapi metaforái kifejezik, amit érzünk az idővel való küzdelmünk során.*”¹²¹

Ugyanakkor arra is kitér, hogyan szorította ki a szónyelv az idővel kapcsolatos tapasztalásunk eredendően vizuális és auditív ingereit. „*Az ember eredetileg a nappal és éjszaka, a nyár és a tél, a napi munka és a heti piac természetes idejét élte. Az óraidő fegyelme elidegenedett idő. (...) A természetes emberi életvilágot általában erős vizuális benyomások jellemzik, a hangnyelv is mimikával és gesztusokkal szövődik egybe, ám maradandó képeket teremtetni sokkal-sokkal nehezebb, mint szavakat kimondani; a beszélő ember többnyire tehetetlen, ha képek létrehozásáról van szó.*”¹²²

A Nyíri-féle elgondolás lényege, hogy az idő úgy létezik, mint valamiféle realitás, amivel az ember mint fizikai lény kerül kapcsolatba, az időérzékelés motorikus, belső, fizikális érzeteinkből indul ki. Időszemlélete abból indul ki, hogy az idő észlelése képi percepció útján történik, tehát az időről való gondolkodás is képek által történik. Úgy véli, a gondolkodás anyaga nem a szó, hanem a kép. Hozzáteszi, az nem kétséges, hogy a szó nagyon fontos módon

¹¹⁹ Nyíri Kristóf (2002): *Képek, mint eszközök Wittgenstein filozófiájában*, Budapest, Világosság, 21(2006.05).

¹²⁰ Nyíri Kristóf (2007): *Szavak és képek*, Világosság 2007, 3.

¹²¹ <https://tudastars.hu/video/nyiri-kristof/> 15:50- 16:30 (utolsó letöltés dátuma: 2023.07.20.)

¹²² Nyíri Kristóf (2007): *Szavak és képek*, Világosság, 2007, 4.

járul hozzá a képhez: segít elhelyezni a képeket – „a zsigeri érzéseinkről és reakcióinkból keletkező képeket,”¹²³ – amelyek a külvilággal való érintkezésből adódnak. Nem kívánom kinyitni az idő filozófiai problémáinak ezerféle értelmezését rejtő szelencét, mégis idevágónak éreztem a Nyíri-féle gondolat megemléztetését, mert meggyőződésem, hogy a film időábrázolásának evolúciója is bejárt egy utat: az elmúlt évszázad során a filmi időjelzések elrugaszkodtak az informatív közléstől, és egyre inkább a befogadó szenzuális élménytárát előhívva, vizuális és auditív eszközökkel konstruálnak meg időélményeket. Ezeket a nézői élményeket áthatja egyfajta érzéki vizualitás (*belső képek* - ahogy Nyíri nevezi), emiatt a film, mint elbeszélő művészet különösen jól rezonál a realitásra.

*„A jelenetek gyors változása, a hangulatok áramlása, az élmények zuhataga – kétségtelenül jobb, mint az élet nehézkes hömpölygése. Ha úgy tetszik közelebb van az élethez. Mert az életben a változások gyors ütemben követik egymást, és a lelki átélések viharosan zajlanak le. A film megfejtette a mozgás titkát.”*¹²⁴ – írja Tolsztoj a filmről.

Azt szokták mondani, hogy a film az a művészeti ág, ami a legközelebb áll a valósághoz. Az időugrás reprezentációk jellegét tekintve az látszik, hogy bizonyos ábrázolási megoldások hasonlóságot mutatnak szubjektív időugrás élményinkkel, mintha a filmes időreprezentációk egyre produktívabban lennének képesek igazodni a nézők szenzuális tapasztalatтарыhoz. Az a filozófiai elképzelés, hogy a világról való gondolkodás képeken keresztül is kifejezésre jut az emberi elmében, azt támasztja alá, hogy a film valóban hatékony platform az idő emberi tapasztalatának közvetítéséhez, hiszen túlmutat a verbális kommunikáción.

Összefoglalva: az időugrások ábrázolása a filmben konkrét és absztrakt formát egyaránt ölthet. A konkrét filmes reprezentációk közvetlen és explicit kapcsolatban állnak a közvetített jelentéssel. Ezzel szemben az absztrakt ábrázolások több kognitív munkát igényelnek a nézőtől, ami gyakran tágabb értelmezésekhez vezet.

A filmes időjelölések különböző tényezők mentén alakultak ki, és ebben feltehetően közrejátszottak az időérzékelés mindennapos és rendhagyó mintái az emberi tapasztalatban. Ilyen jól megvizsgálható szélsőséges esetek a módosult tudatállapotok időjelenségei. A szubjektív időkihagyás-élmények ábrázolása révén a filmalkotó képes felszámolni a határt az

¹²³ <https://tudastars.hu/video/nyiri-kristof/> 15:50- 16:30 (utolsó letöltés dátuma: 2023.07.20.)

¹²⁴ Bölcs István: *Filmesztétika*, Tankönyvkiadó, Budapest, 1971, 16.

objektív, külső idő (chronos) és a szubjektív, átélt idő (tempus) között. A filmnyelv képessé vált megragadni és újratereíteni az emberi idő nehezen megragadható megtapasztalását, így a film kifejező narratív művészetté vált, amely képes szorosan kapcsolódni a megélt valóságunkhoz.

5. További időugrás-ábrázolás mintázatok

A kihagyásos reprezentációk sok esetben mutatnak strukturális hasonlóságot annak alapján, hogy milyen stratégia mentén képződtek, illetve milyen eszközök révén valósulnak meg. A következőkben sorra veszek néhány gyakori időugrás-ábrázolást a filmtörténetből kiragadott példákon keresztül. Mindeközben saját gyakorlati tapasztalataimat, alkotói dilemmáimat is feltárom azzal kapcsolatban, hogy mit feltételeztem arról, hogy a néző az adott jelzéseket hogyan fogja értelmezni.

5.1. Megvalósítási stratégiák. Alkotói oldal.

A Honda *Everyday* című reklámja¹²⁵ egy percre *sűrítve* ábrázolja egyetlen nap eseményeit. Nem összekeverendő ez a sűrítési megoldás a mikroszintű időugrásokkal létrehozott sűrítési eljárással, mivel a mikroszintű sűrítés – ahogy korábban említettem – egy folyamatosság érzetét keltő stiláris eljárás. Vegyük például a time lapse ábrázolásokat. Technikai értelemben mikroszintű kihagyások révén az idő múlásának felgyorsult, mégis folyamatos élményét tárja a néző elé. Amennyiben az alkotó a time lapse technika révén nem mutatná meg az összesűrített idő zajlását, csupán átugrana a kezdeti pontról a végpontra, máris egy makroszintű kihagyásról beszélhetnénk.

A makroszintű időugrásokkal létrehozott sűrítési eljárással az alkotók kifejezetten tudatosítani igyekeznek a nézőben a jellemzően nagyobb léptékű kihagyásokat. Az említett Honda reklámban másodpernyi hosszúságú képek követik egymást, amelyeken szuperközeli motívumok vannak ritmusfilm jelleggel felsorakoztatva, olykor a napi rutint is felidéző ismétlődéses képsorokkal (kulcslyukban a kulcs, fogkefe a pohárban, vízcsap, liftgomb, vekker). A bravúros reklám érdeme, hogy a szuperközeli képek úgy vannak kigondolva, hogy az erőteljes időszűrés ellenére a néző a fejében azonnal megszerkeszti a történet tágabb

¹²⁵ <https://vimeo.com/19265192>

perspektívájú eseményeit és a történetidőt. A tempó ugyan igen gyors, de ez szokásosnak mondható a reklámoknál.

Ez a makroszintű sűrítési megoldás nagyon hasonlít egy másik gyakran látott mintázathoz. *Időzajlásnak* (vagy időmúlatásnak) nevezem azt a kihagyásokkal dolgozó eljárást, amikor az egymás után rendezett mozzanatok, egyfajta montázsszekvenciává állnak össze. A szekvencia bizonyos elemeit vagy eseményeit kihagyják, hogy tömörebb és összefüggőbb ábrázolást hozzanak létre. Így a tartalmat szigorúbb tartalmi fókuszba rendezik. Gyakori a zenei aláfestés használata, még akár a képek közötti áttünéseké is. A hollywoodi mozi kontextusában Bordwell ezt a fajta montázsszekvenciát rövid felvételek sorozataként határozza meg, melyben a néző egy hosszabb eseménysor rövid kivonatát kapja meg. Ennek során a film többször is át ugrik a fabula idejének egyes szakaszain.¹²⁶ Ez egy módja annak, hogy a történet egy részét összefoglalják a kulcsfontosságú képek és pillanatok bemutatásával.

A *Rocky* (Rocky, John G. Avildsen, 1976)¹²⁷ című amerikai filmdrámában egy Philadelphiában élő olasz-amerikai bokszoló, Rocky Balboa (Sylvester Stallone) lehetőséget kap, hogy megmérkőzzön a nehézsúlyú ökölvívó világbajnokkal a bajnoki címért. Noha szinte semmi esélye a győzelemre, Rocky kemény edzésbe kezd, hogy bizonyítson. Elkezdődik egy időben összesűrített montázs-szekvencia, melyben együtt éljük meg főhőssel a felkészülés kitartó és megfeszített pillanatait. Rocky elindul futni, ezalatt felcsendül egy buzdító hangulatú zene, fekvőtámaszok, a bokszsák püfölése, támogató barátok biztatása, míg végül a futás a Philadelphia Szépművészeti Múzeumnál ér véget. Végeredményben ez egy hosszabb eseménysor rövid összefoglalása.

Az időzajlás- ábrázolások során mindig időélményt kap a néző, pontosabban "élménysűrítményt". Klasszikus példa az *Oroszlánkirály* (The Lion King, Roger Allers, Rob Minkoff, 1994)¹²⁸ egész estés animációs filmben¹²⁹ Simba felcseperedésének ábrázolása. A kihagyásos szekvencia tulajdonképpen egy zenés montázs (musical betét), melynek során, mintha egyetlen nap eseményeit látnánk, mégis összeszerkesztve évek rítusát rajzolja fel, míg

¹²⁶ Bordwell: *Elbeszélés a játékfilmben*, 95.

¹²⁷ <https://www.imdb.com/title/tt0075148/>

¹²⁸ <https://www.imdb.com/title/tt0110357/>

¹²⁹ (Az *Oroszlánkirály* abban az értelemben releváns példa dolgozatomban, hogy jellemzően nem használ absztraktabb eszközpallettát, így a narratív technika közelebb áll a filmes ábrázolásmódhoz)

a mafla orozslánkölők felnő. Érdekes megfigyelni, hogy ezzel az eljárással a pusztai információközlésen túl a rendező azt is eléri – nyilván ez is a szándéka –, hogy a néző együtt éli meg az időmúlás (a gyorsan lepergő évek) során átélt élményeket a szereplővel.

Ugyanerre példa a *Gyűrűk Ura: A gyűrű szövetsége* (The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring, Peter Jackson, 2001)¹³⁰ című filmben, amikor a főhős hobbit, Frodó egy montázs-szekvenciában halad át a végtelennek tetsző hegységeken. A szekvencia *időjárasi körülmények megváltozására* épülő időugrásokat is alkalmaz. A montázs végére a néző úgy érzi, mintha maga is hetekig járt volna végig ezt a végtelennek tűnő utat, szinte érzi magán a fáradságot is. Az *Aranypolgár* (Citizen Kane, Orson Welles, 1941)¹³¹ híres montázs-szekvenciája szintén kihagyásokkal sűríti egybe egy házasság megromlásának hosszú történetét. Orson Welles a házaspár közös életének csupán azt az ismétlődő rítusát mutatja meg, ami minden egyes nap megtörténik: a közös reggelik kiragadott pillanatait. A dialógus-részletek és a színészi játék esszenciálisan ragadja meg a házaspár viszonyának árnyalatait. A montázssort keringőtéma kíséri, mely egyre diszharmonikusabb variációkba csap át, ahogy romlik a házasság. Megemlítendő továbbá, hogy a néző nem csak a boldogság zátonyra futását értelmezi a múltó idő viszonylatában, de ezen ábrázolási módon keresztül egyes pillanatok, mondatok egymásutánisága abszurd hatású, így humoros hatást kelt.

A *Szemem fénye*¹³² munkacímű első nagyjátékfilm forgatókönyve egy anya-fiú leválás története, amelybe beékelődik egy tragikus esemény. A film története szűk egy évet ölel fel. Magyarország éghajlatára az jellemző, hogy egy év során elkülönül négy évszak. A következő példa az *időjárasi körülmények megváltozására* épülő időugrást illusztrálja. Máté éppen a kerületi uszoda bejáratánál búcsúzik barátjától. A következő jelenetben az iskolai szalagavató táncpróbán látjuk esetleni-botlani. A forgatókönyvi leírás azt láttatja az olvasó számára, milyen látványelemekkel ábrázolná a film a hirtelen átugrott hónapok kontrasztját az időjárás megváltozásával.

¹³⁰ https://www.imdb.com/title/tt0120737/?ref_=fn_al_tt_2

¹³¹ <https://www.imdb.com/title/tt0033467/>

¹³² <https://nfi.hu/a-filmintezetrol/hirek/fur-anikoval-forog-mayer-bernadett-also-mozifilmje.html>

BELSŐ. KERÜLETI SPORTUSZODA-ÖLTÖZŐ. DÉLUTÁN

A két srác bevágja az öltözőszekrényt, elindulnak kifelé, vállukon himbálóznak a nagy sporttáskák.

KÜLSŐ. KERÜLETI SPORTUSZODA BEJÁRATA. DÉLUTÁN

Attilát egy fekete bombázó várja egy rózsaszín robogón ülve az uszoda előtt. A lány szőlőt majszol. Mikor meglátja a fiúkat, felzúgatja a motort. Attila felpattan a lány mögé, a lány kezébe nyomja a szőlőt, a fiú pedig továbbpasszolja Máténak.

ATTILA

Na csá, Máté.

MÁTÉ

Csá!

Ahogy a motor kifarol, sárguló platánfa levelek kavarnak utána. Máté addig nézi a motort, amíg el nem tűnik a látómezejéből, közben elmajszol egy szőlőszemet. A nap utolsó sugarai.

BELSŐ. ISKOLA-TORNATEREM. NAPPAL.

December. Égnek a neonok, homogén téli derengő nappal van odakinn, és a tágas tornatermi ablakokon át látszik, hogy szépen szállingózik a hó. A végzős osztályok szalagavatós táncukat, az angolkeringőt próbálják. A párok arcán suta mosoly, ahogy zavartan nevetgélnek a félrelépéseiken.

A *Borgen* (Borgen, Adam Price, 2010-2022)¹³³ című dán sorozat több évadát végignézve azt állapítottam meg, hogy az északi országok filmkészítői számára nehezítő tényező, hogy náluk az időjárás gyakorlatilag egész évben konstans. A többéves történetidő alatt semmilyen szembetűnő évszakváltás nem szolgált segítségül az időmúlás ábrázolására. A *Borgen* szereplői mindig ugyanazt a csípős hideg, szeles, kabátos-sálas időjárást élik meg mindennapjaikban. (Nem is beszélve a napsütéses órák számáról, mint mostoha forgatási körülmény) Saját filmemben szerencsésen alkalmazhatom az évszakváltások jelenségét, mint időábrázolást leíró geofizikai állapotokat.

Az évszakok változó jellegével ábrázolt, vagy más természeti változásokat alkalmazó időugrás-ábrázolásokra számos példát találunk a filmtörténetben. Különösen izgalmas Kim Ki-duk egyik legismertebb alkotása, a *Tavaszi, Nyári, Őszi, Téli... és Tavasz* (Bom yeoreum gaeul gyeoul

¹³³ <https://www.imdb.com/title/tt1526318/>

geurigo bom, Kim Ki-duk, 2003)¹³⁴ Kim Ki-duk kétféle időugrást „montíroz” egymásra. A film egy buddhista szerzetes és fia életét követi végig életük öt különböző szakaszát mutatva be. Ezek egy-egy évszakot képviselnek: tavasz, nyár, ősz, tél és tavasz. Bár a film ezen évszakok köré épül, minden egyes szekvencián belül jelentős időbeli ugrásokat is tartalmaz. Így a történet kibontakozása során a film az idő múlásának tükrében az élet ciklikusságát mutatja be.

Az epizodikus elbeszélőmódot alkalmazó filmek is támaszkodhatnak makroszintű kihagyásos ábrázolásokra. Bordwell felfogása az epizodikus narrációról megegyezik az általános felfogással: szekvenciák vagy epizódok sorozata, amelyek mindegyike saját belső koherenciával rendelkezik.¹³⁵ Az epizódokat sokféle szervezőerő kapcsolhatja egymáshoz, akár a történet cselekménye – ahogy a *Tavaszi nyár, ősz, tél, és megint tavasz* című film esetében – , akár egy helyszín is jelenthet kohéziós erőt, mint a *Kávé és cigaretta* (*Coffee and Cigarettes*, Jim Jarmusch, 2003)¹³⁶ című filmben, vagy akár egy jelenség, mint például az *Éjszaka a Földön* (*Night on Earth*, Jim Jarmusch, 1991)¹³⁷ című filmben a taxizás. Az *Eszeveszett mesék* (*Relatos Salvajes*, Damián Szifron, 2014)¹³⁸ című argentin-spanyol filmben hat önálló történet dolgozza fel a bosszú és a modern élet káoszának témáját. Míg a parametrikus elbeszélések egy adott témán belüli variációkat szerkesztik össze, az epizodikus elbeszélések összefüggőbb szekvenciák összekapcsolódásai.

Bordwell úgy határozza meg a parametrikus elbeszélést, melyben az alkotó bizonyos paramétereket elrejt, vagy stilisztikai mintákat állít fel, amelyek irányítják a film kibontakozását. Erre példa a korábban már említett *Volt egyszer egy nyár* (*Aftersun*, Charlotte Wells, 2022)¹³⁹, melyben nemcsak a non-lineáris emlékek és a lineáris nyaralás-események a szervezőerők, de ezek mellett videokazetták archív tartalmára is támaszkodik a narratíva, összerendezve apa és lánya közös jeleneteit.

Nagyléptékű kihagyásokkal szerkeszti össze a történet fejezeteit Visconti a *Vihar előtt* (*La Terra Trema*, Luchino Visconti, 1948)¹⁴⁰ című filmben, mely az olasz neorealista film egyik

¹³⁴ https://www.imdb.com/title/tt0374546/?ref_=fn_al_tt_1

¹³⁵ David Bordwell: *Elbeszélés a játékfilmben*, 217.

¹³⁶ <https://www.imdb.com/title/tt0379217/>

¹³⁷ <https://www.imdb.com/title/tt0102536/>

¹³⁸ <https://www.imdb.com/title/tt3011894/>

¹³⁹ <https://www.imdb.com/title/tt19770238/>

¹⁴⁰ <https://www.imdb.com/title/tt0040866/>

úttörője. A film a szicíliai halászok életét mutatja be. A történet időben lineárisan halad, mégis bizonyos események kimaradnak. Ezek a kihagyások a figyelmet az érzelmi ívekre összpontosítják. Vajon miként? A hányattatott sorsú Valastro család története a családtagok különböző élethelyzetein keresztül tárul fel. Esetenként az elbeszélés hosszan elidőzik egyes jeleneteken, ilyenkor hangsúlyozza ezeknek a pillanatoknak a fontosságát a szereplők életében. A kemény munkával töltött napok, a családi együttlétek, események és tragédiák ismétlődései azt a benyomást keltik a nézőben, hogy a szereplők minden erőfeszítés ellenére sem tudnak változtatni a sorsukon, így a film az idő múlását és annak elkerülhetetlenségét is megragadja.



6. Részletek a *Vihar előtt* című filmből

Antonioni *Az éjszaka* (*La notte*, Michelangelo Antonioni, 1961)¹⁴¹ című filmjében egy házaspár problémás életének egy napját mutatja be, különböző szekvenciákra osztva a történetet: reggel, délután, este és éjszaka. Ehhez Antonioni időugrásokat alkalmaz, amelyek során az elbeszélés egyik szituációból a másikra vált át. Az epizodikus elbeszélések gyakran szervező erőként használják az időt, hogy az alkotó szándéka szerint bizonyos érzelmeket, helyzeteket vagy más elemeket hangsúlyozzanak.

Ugyancsak egy házasság zátonyra futását beszéli el a *Házassági történet* (*Marriage Story*, Noah Baumbach, 2019)¹⁴² című film. A történet egy házasság végéről, és egy család folytatásáról is szól. A karakterközpontú történet mindkét szereplő szemszögébe bepillantást enged, de nem csak ez a kettős perspektíva a kiemelkedő jellemzője a film szerkezetének. A film több hónapot ölel fel, szakaszosan bontja ki a különválás jogi és érzelmi bonyolultságát. Erőteljes horderejű

¹⁴¹ <https://www.imdb.com/title/tt0054130/>

¹⁴² <https://www.imdb.com/title/tt7653254/>

eseményeket fűz össze a jogi csatározásokon át a személyes konfrontációkig. Bár a szerkezet lineárisan halad előre, az egyes epizódok vagy jelentőségteljes helyzetek kiemelése epizodikus jelleget kölcsönöz a filmnek.

François Ozon *5x2* (5x2, François Ozon, 2004)¹⁴³ című filmje is egy sikertelen házasság történetét ábrázolja öt különböző epizódon keresztül. A házaspár kapcsolatának ívét nagyobb időugrásokkal jeleníti meg, azzal a szokatlan megoldással bolondítva meg a narratívát, hogy a kiragadott öt jelenetet fordított időrendben helyezi egymás után. A kapcsolat végétől annak kezdetéig követjük végig a házasság történetét a válástól kezdve a gyermek születésén keresztül egészen az első találkozásig. A film a házasság felbomlásának okát kísérli meg feltárni. A fordított kronologikus szerkezet révén arra készíti a nézőket, hogy szembesüljenek azzal a dilemmával, hogyan végződhet egy látszólag szeretetteljes kapcsolat válással. Minden egyes epizód során újraszerveződik a tét. Ahogy a történetben haladunk a kapcsolatuk gyökere felé, a néző arra kényszerül, hogy elgondolkodjon azon, melyik ponton csúsztak el a dolgok: hol érhető tetten az a hiba, ami mentén megromlott a házasság. A film nem ad meg pontos időkeretet, nem teljesen meghatározható, hogy pontosan mennyi idő telik el az egyes jelenetek között, de egy-egy jelzés hozzávetőlegesen segíti a nézőt az időugrások mértékének valószínűsítésében.

Az epizodikus időkihagyásos narratíva hézagokat helyez az elbeszélés folyamába, megtörve ezzel a filmben ábrázolt események hagyományos lineáris előrehaladását. Bizonyos epizódok szándékos kihagyásával a filmkészítők arra készítik a nézőt, hogy aktívan vegyen részt a történetmesélés folyamatában. Ez az ábrázolási mód gazdag értelmezési lehetőségeket kínál. Ha hatékonyan alkalmazzák ezt a technikát, a néző lehetőséget kap arra, hogy személyes tapasztalatai és értelmezései alapján töltsse ki az üres részeket, ez pedig fokozhatja bevonódásának mértékét. Bár az események még mindig ok-okozati összefüggésben állnak, de egymástól időben távolabb helyezkednek el, ami tágabb értelmezést tesz lehetővé.

A *Szemem fénye* című filmterv egy évzáróval indít, melyet otthoni készülődés előz meg. Krisztina és fia, Máté kocsiba pattannak, Krisztina még gyújtást sem ad, csak a Ford ajtaja csukódik, és már véget is ér a jelenet. Úgy vélem, a néző már nyilvánvalóan tudja, hogy anya és fia el fognak indulni, és azt is, hogy hova. Elhangzott a dialógból, látjuk az öltözékükön, a

¹⁴³ <https://www.imdb.com/title/tt0354356/>

kellékeken, az izgatottságukon. Mivel semmi sem indokolta, hogy az autót vagy akár az iskolába érkezés külön ábrázolást kapjon, ezért a következő jelenet már egy tanteremben játszódik, ahol információt kapunk Krisztina tanári státuszáról. A néző alapvető feltételezése, hogy a történet lineárisan halad, és ezt a szereplők ruházata is megerősíti, ezért fennakadás nélkül fogja érteni, habár kihagyunk néhány kevésbé fontos mozzanatot. Ez a legegyszerűbb, és legáltalánosabb időkihagyás megoldás, egyben talán a leggyakoribb. A különösebb dramaturgiai jelentőséggel nem bíró mozzanatok kihagyásának pusztán az a funkciója, hogy a történet érdektelen részeit átugorja, így dinamizálva a történetmondást. Ezek a cselekmény fókuszát szervező időugrások arra építenek, hogy a néző képes logikus összefüggéseket létrehozni és követni a történet láncát anélkül, hogy minden egyes eseményt valós időben kellene látnia. Ennek technikai megvalósítása érdekében alkalmazható bármely fent említett eljárás is.

KÜLSŐ. LAKÓTELEP. NAPPAL

Spenótszínűre festett kilencemeletesek, egymás mellett és mögött, egyenlő távolságra. Az egyik ház garázssorán neonszínű betűkkel kiírt cégér "Túrva Jó" hirdeti a környék kedvenc turkálóját. Kintről is lát-szik, milyen nagy belül a nyüzsgés, épp bálabontás van. Krisztina és Máté, már talpig az évvárós ünneplőben feszítve a parkoló felé igyekeznek, Krisztina megáll egy pillanatra a kirakatnál, és int ERÁNAK (55), a boltosnőnek. Máté -kicsit arrébb- türelmesen támasztja a zöld Puntó oldalát, várja, hogy az anyja visszatipegjen a kocsihoz. Krisztina a slusszkulcsért kotorászik a táskájában, motyog.

KRISZTINA

Az tuti, hogy nem veszek több fekete bel-sejű táskát.

Megvan a slusszkulcs, kapkodva kirántja, a kulccscsomó zörögve esik le a földre. Mielőtt utánakaphatna, Máté már fel is kapta, nyitja az ajtót, és már ülne is a kormányhoz.

KRISZTINA

Na-na-na. Majd ha meglesz a jogsid.

Máté sóhajtott egyet és tettetett méltatlankodással bevágja az ajtót.

BELSŐ. ISKOLA-OSZTÁLYTEREM. NAPPAL.

Krisztina éppen harmadikos gimnazista osztályát tereli ki a teremből. Egyedül marad az osztályban, a szikrázó napsütésben csak úgy ragyognak a porcsíkok az ablakon, melyen keresztül úgy látszanak a fehér inges diákok, mint egy grandiózus impresszionista festmény vidám, izgó-mozgó tömege. Krisztina sápadt, előveszi a táskájából az inzulint, és beadja magának. Ujjaival dobol a tanári asztalon. Mögötte a táblán, VAKÁCIÓ felirat. Kikotor a táskájából egy szőlőcukrot, bekapja, és már szalad is az udvarra.

Stanley Kubrick Stephen King adaptációja, a *Ragyogás* (The Shining, Stanley Kubrick, 1980)¹⁴⁴ végén egy éles vágással ugrik át éjszakából nappalra, így a sötétben tévelygő Johnny (Jack Nicholson) sziluettes totáljára váratlanul érkezik na szórt nappali fényben egy szekond plán a férfi eltorzult mentális állapotát tükröző fagyott tekintetéről. Vegyük észre, hogy ez a vágás nem csupán azt a célt szolgálja, hogy kihagyjuk Johnny agóniáját, a lassú fagyhalál óráit. Fontos, hogy a kihagyás váratlan pillanatban éri a nézőt, miután a férfi hosszasan bolyong, míg eltéved a hotel melletti sövénylabirintusban. A kamera szinte folyamatosan kocsizott perceken

¹⁴⁴ <https://www.imdb.com/title/tt0081505/>

át, így a szemből kapott váratlan szekond plán stabilitása is hasítóan hat. Azt is vegyük észre, hogy ez az ábrázolás az átlagos rendezői logikától eltérő szándékot mutat. Ugyanis a történetnek ezen a pontján nincs néző, aki ne annak szurkolna, hogy Johnny bukjon el, felesége és kisfia pedig meneküljenek meg. Mégsem kelt megnyugtató hatást az említett időugrás-ábrázolás, amelyben Johnny bevégzi végre. Kubrick még ebben a pillanatban is a frászt hozza ránk, pedig épp ez a kép hivatott megadni a feloldozást, a happy endet. A vágás hirtelensége a nézőt váratlanul éri, így a nyugtalanság érzetét kelti, miközben egyben megnyugtató is a tudat, hogy a férfi már nem árthat többé senkinek.



7. Részletek Stanley Kubrick Ragyogás című filmjéből

Ugyancsak asszociatív időkihagyásként kategorizálhatóak azok az esetek, melyekben az időkihagyás fő *attribútuma a helyszínváltozás* jelzése. Érdekes megoldás például, amikor a *Forrest Gump*-ban (Forrest Gump, Robert Zemeckis, 1994)¹⁴⁵ Tom Hanks keresztülfut Amerikán. Az irreális térugrások egymást követik, miközben a szereplő ugyanazt csinálja: fut. Ezt a technikát azóta is előszeretettel alkalmazzák, mint egyfajta „illesztő” vágást (match cut). Képzeljük el, ahogy egy politikus kampánybeszédet mond, a szöveg kontinuitásban hangzik el, megszakítások nélkül, míg a helyszínek közben cserélődnek körülötte: a néző világosan értené, hogy egy kampányturnét jártunk be – melynek minden egyes állomásán ugyanaz a beszéd hangzott el –, és nem az a helyzet, hogy teleportált volna a politikus.

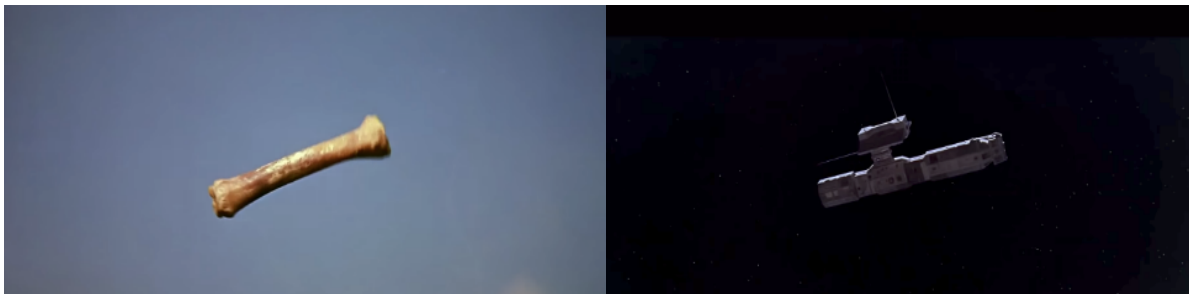
A jelzésekből adódó nézői következtetések különböző mértékű és jellegű kognitív munkát jelenthetnek. Azokat az asszociációs kihagyás-ábrázolásokat, amikor az „idő-híd” két végén – azaz a megelőző jelenet végén és a következő elején – szereplő motívumok között valamiféle összecsengés, „rím” képződik, *rímpárt használó időugrás ábrázolásnak*, (röviden *rím-híd*) nevezem el. Ezek értelmezése az egyszerűbbekénél jobban megmozgatja a néző intellektusát, vizuális fantáziáját, szimbólum ismeretét. A rím-híd tulajdonképpen egy *match cut* vágás alkalmazása révén jön létre, mely kombinálva van időbeli kihagyással. A *match cut* olyan fajta vágást jelöl (a kifejezésre magyar megfelelőt nem találtam), amely által két kép között egyfajta összecsengés, *rím* képződik, akár a mozgás, a téma (pl. a szereplő vagy kellék, díszlet), a grafikai tartalom vagy a kompozíció által. Vizuális vagy tematikus kapcsolatuk révén a két kép elemei között a vágás dacára folytonosság alakul ki. Az alkotói szándék a jelenetek közötti zökkenőmentes átmenet megteremtése (ellentétben az ugróvágással) vagy szimbolikus kapcsolat ábrázolása a különböző motívumok között. Ez az kihagyásos eljárás a néző figyelmét a felvételek közötti hasonlóságra irányítja, ami gyakran költői vagy szimbolikus jelentést hordoz magában. A rím-híd hasonlóságot vagy akár éles ellentétet is magában hordozhat.

A filmtörténelem talán leghosszabb időtartamot felölelő ugrása a *2001: Űrodüsszeia* (A Space Odyssey, Stanley Kubrick, 1968)¹⁴⁶ elején látható: a majomember levegőbe hajít egy csontot, aminek a helyén a következő pillanatban egy űrhajót látunk lebegni az űrben. Ezzel a hirtelen vágással Kubrick vizuálisan és szimbolikusán az emberi intelligencia és technológia több

¹⁴⁵ <https://www.imdb.com/title/tt0109830/>

¹⁴⁶ <https://www.imdb.com/title/tt0062622/>

százezer éves fejlődését mutatja be. A csont, amely a múlt primitív eszközeit jelképezi, modern űrhajózási technológiává alakul át, utalva az emberi fejlődés által megtett hihetetlen útra. Az intellektuális varázslaton túl, izgalmas adalék (vizuális geg), hogy formailag hasonlít a két tárgy.



8. Két részlet a 2001: Űrodüsszeia című filmből

Egy másik példát láthatunk a vizuális *rím-híd* esetére Hitchcock *Pszicho* (Psycho, Alfred Hitchcock, 1960)¹⁴⁷ című filmjének zuhanyzós jelenetében¹⁴⁸. A megkéselt nő a zuhanyfüggönybe kapaszkodva csuklik össze a fürdőkádban, vízzel vegyülő vérének folyását a kamera lassan követi. A lefolyóba örvénylő véres vízzel együtt a kamera is a lyuk sötétjére közelít, mintha ez az ismeretlen mélység a nézőt is elnyelhetné. Ezt követően Hitchcock áttünéses vágással a halott nő szemére úsztatja át a képet, megsegítve még a Z-tengely körül forgó kameramozgással. Így egy elvont képsor köti össze az agónia utolsó pillanatait és a már holtan-ott-fekvő-nő képét. Az időugrás érzetét maga a kitekintő képsor és az áttünés együttese hozza létre, hozzátevé még a fent említett vizuális rímet is.

Ugyancsak *vizuális elemre épülő* rím-hidat láthatunk az *Egy csodálatos elme* (A Beautiful Mind, Ron Howard, 2001)¹⁴⁹ című filmben. Az időzajlás szekvencia záró képsorában John Forbes Nash, a Russel Crow által alakított matematikai zseni az egyetemi udvaron biciklizik. A néző felső gépállásból látja, ahogy a biciklivel a férfi fekvő „nyolcasokat” ír le. Áttünést használva a következő képsor ugyanennek az egyetemnek az ablakán indít, melyre a már öszülő férfi egy végtelen-jelet (fekvő nyolcast) rajzol fel a sok ezer általa jegyzett képlet közé.

¹⁴⁷ <https://www.imdb.com/title/tt0054215/>

¹⁴⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=rILqMwCVcS4&t=72s>

¹⁴⁹ <https://www.imdb.com/title/tt0268978/>

Egy másik példa a *Taxidermia* (Taxidermia, Pálfi György, 2006)¹⁵⁰ című filmben a teknő körül horizontálisan „köröző” kamera esete. Minden alkalommal, amikor felbukkan a fateknő – akár a nap, ami felkel, majd lebukik, majd újra felkel –, időugrás történik. A szekvencia mozzanatait áttünések montírozzák össze. A változások a teknő tartalmában ábrázolódnak, míg a teknő az állandóság, melyre felfűzi Pálfi az események láncát. A teknőben az emberi élet különböző aspektusai jelennek meg, egyfajta lenyomatait emberi létezésünknek (pl. tisztálkodás, étkezés, munka, öröm, születés, halál, ...), megjelenítve némi korrajzot is. A teknő maga attribútummá válik: a kor jellegzetes tereptárgya, melynek univerzális felhasználhatóságát ragadja meg az ábrázolás.

Izgalmas és humoros rím-híd ábrázolást láthatunk a *Jurassic park* (The Lost World: Jurassic Park, Steven Spielberg, 1997)¹⁵¹ második részében. A tengerparton felhangzó vérfagyasztó anyai sikolyra egy ásító férfi képe montírozódik, egy pálmafákat ábrázoló plakát előtt egy metrómegállóban. A hang át-kötés illeszti össze igazán mesterien a két képet. A jelenet további cselekményéből kiderül, hogy a két esemény között hónapok teltek el.

Saját filmtervemben is kísérletet teszek kihagyásba ékelt vizuális rímpár alkalmazására. Egy jelenetsorban a főhőst, Mátét látjuk, ahogy rendszeresen sportolni jár. Ezt egy több alkalmat ábrázoló montázs-sorral képzelem ábrázolni, dialóg nélkül, zenei aláfestéssel. A fiú rutinszerű cselekvéseit látjuk: a medence szélén ülve felteszi úszószemüvegét, felhúzza békauszonyait, majd látjuk a medencében, ahogy karjával hasítja a vizet. Öltözői képsorok, ki és be nyíló/csukódó szekrényajtók, intés a portásnak stb. Ezek a merőben hasonló képsorok követik újra és újra egymást kis eltérésekkel. Alkotóként arra számítok, hogy ezek az ismétlődő mozzanatok a rendszeresség érzetét keltik a nézőben, amely Máté mindennapjainak viszonylatában a vízi sportra fókuszál. Ennek az *időzajlás-szekvenciának* az utolsó képsora után váratlanul megtörik a szokott rítus. Máté szubjektívjét látjuk, ahogy egy párás folt zavarja meg a medencébe ugráló társai látványát; leveszi a szemüvegét, megmártja a víz alatt, majd a szeméhez illeszti. A következő pillanatban már Krisztina szemét látjuk meg egy ovális előtéten keresztül életlenül, majd ahogy a szeme eléri a megfelelő közelséget, kiélesedik. Egy szemészeti vizsgálaton vagyunk. Az az alkotói hipotézisem, hogy egy töredéknyi pillanatra a vizuális elemek építkezése a kontinuitás érzetét fogja kelteni. A néző azt várná kompozíciós és

¹⁵⁰ <https://www.imdb.com/title/tt0410730/>

¹⁵¹ <https://www.imdb.com/title/tt0119567/>

realisztikus vélekedéseire hagyatkozva, hogy Máté szemét látjuk majd, ahogy szeméhez emeli az úszószemüveget, ám helyett egy másik műszer lencsén keresztül a látászavarral küzdő anya szemét pillantjuk meg. Ha alkotói feltételezéseim igaznak bizonyulnak, akkor a vizuális rímen túl (ovális előtét, maszk) arra is asszociál majd a néző, hogy az anya vélhetően ahhoz hasonlóan élheti meg látászavarát, mintha az imént látott bepárasodott szemüvegen keresztül látna.

Ez az ábrázolásmód tehát vizuális és szimbolikus jelzések felhasználásával teremthet kapcsolatot a jelenetek között, megmozgatva a néző intellektusát.

Az időkihagyás kapcsán úgy tűnik, hogy a kimaradt idő egy nem-látható hídként képzelhető el, mely a néző elméjében képződik meg. Olyan esetek is vannak, amikor úgy tűnhet, hogy mégis van *látható híd*, ez azonban egy olyan képsor csupán, mely az idő múlásának érzetét hivatott kelteni. Ilyen alig feltűnő képsor látható a korábban említett *Aranypolgár* című film időzajlás szekvenciájában. A reggeliző házaspár életképeit szédítően gyors horizontális svenkelő kameramozgás köti össze. Hasonló képsorok gazdagítják a *Körhinta* (Körhinta, Fábri Zoltán, 1956)¹⁵² című film egyes jeleneteit. Elképzelhető, hogy ez a szédítő svenk mint időmúlást ábrázoló filmnyelvi gesztus egyfajta, a korra jellemző filmnyelvi sajátosság, végtére is a nehéz kamerák gyors mozgatásának egyetlen lehetősége akkoriban a statív horizontális mozgatásában rejlett. A *Margaret* (Margaret, Kenneth Lonergan, 2011)¹⁵³ című filmben két jelenet közt a háztetőkön pásztázik a kamera. A főhős, Lisa éledő büntudata, dühe és zavarodottsága központi szerepet játszik a filmben, így az idő múlása fontos aspektus ebben a lelki fejlődésben. A semmihez sem kapcsolódó leíró képsor a háztetőkről elrugaszkodik az addigi események sodrától. Olyan élményt ad a nézőnek, mintha kissé elrugaszkodna, kitekintene az addigi történésekből, majd valamennyi idő múltával térne vissza az eseményekhez.

Efféle “résben elhelyezett híd” lehet például egy time lapse szekvencia is. Az időkihagyást „foltozó” *hidak* hatásukat tekintve szintén sokfélék lehetnek. Hathatnak informatívan, mint például egy beexponált időmérő eszköz (például egy óra vagy egy lapjait hullajtó naptár).

¹⁵² <https://www.imdb.com/title/tt0048275/>

¹⁵³ <https://www.imdb.com/title/tt0466893/>

Hasonló hatást ér el ez a *kitekintő képsort alkalmazó ábrázolás*, mint a korábban említett *időzajlás*, azzal a különbséggel, hogy utóbbi esetében több kihagyás is szerepel a szekvenciában, ráadásul nem szakadnak el a *közbe ékelt képsorok* a film cselekményétől.

Ridley Scott road movie-jában Thelma bemegy a boltba azzal a szándékkal, hogy kirabolja. Eközben Louise kint várja az autóban, és rúzsolni kezdi magát. A tükörben meglát két idős asszonyt egy ablak mögött. Elgondolkodik, lírai zene szólal meg, lassan ráközelítünk a két idős nőre, akik farkasszemet néznek Louise-zal. Talán arra gondol, hogy milyen jövő vár rájuk. Talán az öregségre. Ekkor Thelma feltépi a bolt ajtaját, bepattan a kocsiba Louise mellé, és elhajtanak¹⁵⁴. A várakozás alatti idő úgy telt, hogy közben másra gondolt a néző; ez az elterelt nézői gondolat időmúlás érzetét keltette. Valójában lehetetlen lenne egy bolti rablást végrehajtani annyi idő alatt, amíg Louise-zal időztünk az autóban.



9. szemet formáló lefolyó:illusztráció

10. részlet a *Thelma és Louise* c. filmből

A világ legrosszabb embere (Verdens verste menneske, Joachim Trier, 2021)¹⁵⁵ című filmben Joachim Trier a szakítás-jelenet különböző „gyász” fázisait úgy rendezi egymás mellé, hogy egy-egy váratlan vágással egymás mellé kerülnek az szakítás hosszú agóniájában a különböző lelkiállapotban lévő szereplők. Míg az egyik beállításban a férfi még értetlenül állt a helyzet előtt, hogy barátnője, Júlia váratlanul véget akar vetni a kapcsolatuknak, a következő pillanatban már a lakás egy másik pontján zokognak összeborulva stb.

¹⁵⁴ a film részletének megtekintő linkje: <https://www.youtube.com/watch?v=2m1LInVP08>

¹⁵⁵ <https://www.imdb.com/title/tt10370710/>

A kihagyott idő ábrázolását a *szereplő állapotváltozása* is érzékeltetheti. A Szemem fénye című filmterv főhősnője, Krisztina már gyakorlatilag vak. Először vesz részt egy rehabilitációs foglalkozáson, majd a következő jelenetben fiával – hajdani érdeklődésének hódolva – egy képzőművészeti vásáron. A két jelenet fontos dramaturgiai viszonyban áll egymással, mégpedig amiatt az állapotváltozás miatt, amin a karakter időközben átesik. A Vakok Intézetében, az említett rehabilitációs jelenetben Krisztina nem tudja elfogadni állapotát, megtörik, egyedül zokog. Az ezt követő jelenetben egy művészeti vásáron fiába karolva szeli át a tömeget, mintegy beletörődve helyzetébe, viselve vakságát.

Az értekezés elején azt mondtam, hogy jobbára a makroszintű időugrásokról fogok írni, nem pedig a mikroszintű kihagyásokról, melyeket stiláris eljárásként aposztrofáltam. Van azonban egy kihagyás-ábrázolás mely ugyan mikroszintű, stiláris eljárás, mégis kakukktójás, ugyanis mindezek ellenére nem szándékszik a néző elől elrejtteni a „varratokat”, épp ellenkezőleg: felhívja a figyelmet az ugrásokra. Ez a gesztus az ugróvágás (jump cut).

Jean-Luc Godard, a francia újhullám ikonikus alakja innovatív és kísérleti szemléletéről ismert. Filmjeiben gyakran használ ugrásszerű vágásokat két azonos témát ábrázoló felvétel között, elkerülve a szokásos plánváltásokat. A *Kifulladásig* (À bout de souffle, Jean-Luc Godard, 1960)¹⁵⁶ című filmje expozíciójában Michel egy lopott autóval elindul Párizsba. A fason haladva már a férfi szubjektív képsorai is ide-oda vannak egymásra vágva, váratlan ritmusban követve egymást. Eközben Michel belső monológját halljuk, ami hasonlóan hektikus gondolatfolyamként tárul elénk. Amikor egy rendőr üldözőbe veszi, az események nemhogy „felgyorsulnának”, Godard egyenesen kimetszi a lényeges drámai pillanatokot, és gyorsan lezavarja pár képsorral az események illusztrálását. Ez az ábrázolás a váratlanság és spontaneitás érzetét kelti, tükrözve a főszereplő impulzív és vakmerő természetét. Ezzel a gesztussal felborította egy már bevett eljárás ábrázolási módját. A mikroszintű, azaz a nézőben az időbeli folyamatosság érzetét fenntartó vágások helyett az időszegmensek drasztikus kivágásával felhívja azokra a néző figyelmét. Ez a technikai megoldás elidegenítő hatással van a nézőre, emlékezteti arra, hogy a valóság realiztikus ábrázolása helyett csupán egy konstruált elbeszélést lát. Ugyanakkor a koherencia hiánya intellektuálisan arra sarkallja a nézőt, hogy megkérdőjelezze a képek és a mögöttes jelentés közötti általa előzetesen elvárt kapcsolatot. Godard ezzel rendhagyó elbeszélői stílust teremtett.

¹⁵⁶ <https://www.imdb.com/title/tt0053472/>

Mindezen példák során kiderült egyfelől, hogy az időkihagyások mutatnak hasonló mintázatokat, és ezeket a konvenciókat általában könnyedén értelmezi a néző, aki a mindennapi életéből és filmnyelvi ismereteiből vett tapasztalatait használja fel arra, hogy hipotéziseket gyártson, melyek mentén értelmezi és befogadja a filmet. Másrészt azt is kiderült, hogy az időkihagyások ábrázolásainak befogadása során a nézők nemcsak kognitív módon értelmezik a látottakat, hanem bizonyos esetekben ezek a gesztusok a filmkészítő szándéka szerint érzelmi hatásokat is kiváltanak.

5.2. A kimaradt idő megbecslése. Befogadói oldal.

5.2.1. Jelek, referencia pontok

Egyetlen filmkép feltérképezése (pl. a tárgyak felismerése, és azok valamely összefüggő térbeli vagy narratív sémába való beillesztése) átlagosan 350-500 milliszekundum alatt történik meg.¹⁵⁷ A perceptuális észlelést követi a kognitív feldolgozás, melynek során a néző a folyamatosan érkező vizuális adatokat összeveti meglévő sémáival és ennek eredménye alapján feltételezéseket alkot, elvárásokat támaszt, hipotéziseket igazol vagy cáfol meg. A kontinuitás érzetének létrejöttében segíti a nézőt egy már (meg)ismert motívum újbóli megjelenése.¹⁵⁸ Ezek az ún. *redundáns elemek* támpontként szolgálnak, így a hozzájuk kapcsolható helyzet és állapot irányítúként segíti a nézőt az időbeli elhelyezésben: a folyamatosság feltételezésében éppúgy, mint a kihagyott időtartamok hosszának becslésében.

A *Szemem fénye* munkacímű forgatókönyvből idézek fel újra egy jelenetet. A helyszín egy gimnázium, tanári szoba. Ötvenes nő dobja le táskáját az egyik asztalra, melyen egy papagájvirágot talál. Meglepődve néz körbe, látja, ahogy egy kollégája fülén mobillal mászkál a terem másik felében, és kissé félretolva a telefont szájától, némán, artikulálva tátogja az irányába: *happy birthday!* A következő jelenetben egy panellakás konyhájában egy megégett melegszendvics landol a konyhai szemetesben, és egy megszáradt, fonnyadt papagájvirágra

¹⁵⁷ David Bordwell: *Elbeszélés a játékfilmben*, 87.

¹⁵⁸ <https://www.kepagepben.hu/filmkultura/a-montazs-szerepe-a-mozgokepen/> (utolsó letöltés dátuma: 2023.04.12.)

huppan. A továbbiakban a korábbi jelenetben megismert nő hétköznapi élethelyzetben jelenik meg a fia társaságában.

Alkotóként feltételezem, a néző nem abból fog kiindulni, hogy ez a nő múlt héten is kapott egy papagájvirágot, mely már elfonnyadt, hanem úgy véli, a virág születésnap ajándék volt, ami nem mindennapos esemény. A választott virág is éppen ezért markáns, nem gyakori virágfajta. Azt gyanítom, hogy az lesz a nézői hipotézis, hogy a két jelenet között akár egy hét is eltelhetett: erre a következtetésre a virágon látható elmúlás jegyei fogják vezetni. A virágok hervadása a néző számára referenciapontként szolgál, melyből a jelenetek közti idő múlására következtet.

A *látványelemek erózióján* keresztül beszéli el az időkihagyást szintén vágott virággal a *The Walking Dead* (The Walking Dead, Frank Darabont, 2010-2022)¹⁵⁹ című sorozat. Az első évad legelső epizódjában Rick kómában fekszik a kórházban. Az ébredéséig eltelt idő lázálomszerű, szubjektív időélmény, mely egyszerre tűnik időtlennek és pillanatnyinak. Van azonban egy támpont, ami a néző számára a szereplő szubjektív időélményén túl a reális időkimaradást segít beazonosítani. Ricket kollégája meglátogatja egy friss vadvirág csokorral a kezében. A következő képen olybá tűnik, mintha Rick reagálna barátja jelenlétére, beszél is hozzá, azonban a totálképben nyilvánvalóvá válik, hogy a kolléga nincs már a kórteremben. Egy közeli kép az éjjeliszekrényen elhelyezett virágcsokor állapotával egyértelműsíti, hogy valószínűleg napok talán hetek teltek el. Rick morzsolgatni kezdi az egyik elszáradt virágot, a szirmok az éjjeliszekrényre hullanak. Lesvenkel a gép, és megpillantunk egy tucat virágszirmot: úgy tűnik Rick többször ébredt már fel ehhez hasonlóan.

¹⁵⁹ <https://www.imdb.com/title/tt1520211/>



11. Részletek a *The Walking Dead* c. sorozatból

A virágcsokor-motívum könnyű összehasonlítási lehetőséget kínál a mindennapos tapasztalatokkal: vélhetően a legtöbb néző saját tapasztalatból tudja, hogy egy virágcsokor mennyi idő alatt hervad el. Utóbbi példa a sikeres időszerkesztésen túl hordoz érzelmi hatást is, hasonlóan a *Ragyogásban* szemléltetett példához. Váratlan élmény a néző számára, amikor Rickkel együtt ráeszmél, hogy látogatója már nincs a kórteremben, noha Rick még az imént beszélt hozzá. Ez a meghökkentő hatás szinte háborzongatóvá válik, amikor az elmorzsolt szirmok tetemes mennyiségére svenkel a gép.

Ugyancsak gyakori megoldás az időugrás megjelenítésére a **kulturális vagy társadalmi (történelmi) változásokkal való ábrázolás**. A korábban már említett *Volt egyszer egy Amerika* című gengszterfilm öt fiatal utcagyerek élettörténetén keresztül mutatja be a new yorki gettót. A főhős, Noodles visszaemlékezései folyamatosan rajzolják fel a történetet. Az egyik jelenetben a fiú felnőttkori énjét alakító Robert de Nirot látjuk, ahogy a vasútállomás pénztárában jegyet vesz. A háttérben korabeli festett reklám a falon: 'Visit Coney Island'. Középen tükör. Noodles megáll a falnál. A következő képen a tükröt látjuk, amibe besétál a férfi, más ruhát visel, így már az öltözetének megváltozott stílusa is erősen utal az időmúlásra. Felcsendül egy új zenei téma, a *Beatles*-től a *Yesterday* című szám, mely az 1960-as években jelent meg. A gép hátra kocsizik és nyit: eltűnt a korábban látott fekete bőrű munkásosztály, az iménti falon már egy hatalmas festett alma lebeg a város előtt. A reklám felület tetején a "Love"

szó olvasható New York felhőkarcolói felett, mely a társadalmi-kulturális léghőmérséklet megváltozására is utal, egy idealistább korszakra a munkásnegyed korábbi ábrázolásához képest. Ezek a jelölők egyértelműen segítik a néző feltételezéseit, hogy bár a helyszín azonos, mégis évtizedeket ugrott a történet az időben, ennek jelzésére a rendező emblematikus elemeket választott. Ez a példa kiválóan illusztrálja, hogy a megfelelően megválasztott jelek hogyan segíthetnek a nézőknek megérteni az idő múlását a bekövetkezett változások révén. Az emblematikus elemek és a néző asszociációs munkája révén megképződik a híd, mely átszeli az évtizedeket, minden történelmi, társadalmi és kulturális változásra emlékeztetve a befogadót. Mindezek után a kamera ráigazít a jegypénztár melletti falon függő régi fekete-fehér képre, melyen New York egyik dokkjában várakozó gőzhajókat látunk. Erre a képre úszik rá a hatvanas évek pirkadó narancsfényű New Yorkja, melyen egy korhű autó kanyarodik ki. A technológia fejlődésére is utal a két kép, hiszen az ötvenes évektől a gőzhajók számottevően veszteni kezdték jelentőségükből.



12. Részletek a Volt egyszer egy Amerika című filmből

A redundáns elemek támpontok, de ami miatt létrejöhet a nézői hipotézis a kihagyott idő mennyiségét illetően, az abból fakad, hogy a támpontokat relációba helyezi egymással. A redundáns elemek egymáshoz viszonyított elhelyezése döntő fontosságú a néző hipotéziseinek irányításában.

5.2.2. Különbség az állandóságban

Egyik vizsgafilmem, a *Tolvaj* (Tolvaj, Mayer Bernadette, 2016)¹⁶⁰, kapcsán komoly fejtörést okozott a be nem következett események és a nap-nap után típusú időmúlások ábrázolása. *Lázár Ervin Tolvaj* című novelláját adaptáltam¹⁶¹.

*“Attól kezdve hosszú ideig rosszul aludtunk éjszakánként. Füleltünk. De nem csörrent semmi, nem koppant, nem csisszent, nem suhogott. Az angyal nem jött többé. – Hátha még sok mindenre szüksége lett volna – szomorkodott anyám, és esténként telerakta a kiskonyha előtti malomkő asztalt konyhai tárgyakkal, terítőkkal, szalvétákkal. De sohasem hiányzott belőle semmi.”*¹⁶²

Hogyan ábrázolhatnám a be nem következett (így aztán a nem is láthatót), a hiány „rendszerességét” a múltó idő viszonyában? Olvasatomban az anya (Tóth Ildikó) egyedüli mániája lesz az angyalvárás, amibe belefásul. Teleaggatja a kis parasztház konyháját felkínált tárgyakkal, hogy lépre csalja az angyalt, de nem történik semmi. Az idő múlik, és az anyát felemészti a mániákus angyalvárás. Ül a konyhában a sok csetresz között, és szomorú mozdulatlanságban telik az idő(-tlenség).

Míg az irodalom a nyelv által képes ábrázolni olyan elvont tartalmakat, mint a semmi, a nincs vagy a hiány, a volna, többé stb., addig a film számára ez óriási próbatétel, hiszen a filmes elbeszélés alapvetően a mozgásbeliségből fakad, kifejezőereje leginkább a vizuális nyelv révén ábrázolt cselekvésekből adódik.¹⁶³ Ok – okozat, akció – reakció lendkereke hajtja előre a filmet az idő viszonylatában. Amennyiben nincs akció, akkor az eseménytelenség az ábrázolandó akció. A magyar nyelv értelmező szótára az **eseménytelen** szó jelentését a következőképpen határozza meg: „Olyan <idő, időszak>, amelyben semmiféle v. csak kevés jelentős esemény

¹⁶⁰ https://www.imdb.com/title/tt7372432/?ref_=tt_mv_close

¹⁶¹ A *Tolvaj* című kisfilm megtekintő linkje: <https://www.youtube.com/watch?v=eOtFN9u7pKw>

¹⁶² <https://mek.oszk.hu/02700/02730/02730.htm#4>

¹⁶³ Schwechtje Mihály: *A filmrendező-oktatás a történetfejlesztés alkotói folyamatán keresztül*, Doktori Értekezés, Témavezető: Miklauzič Bence DLA Egyetemi adjunktus, Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola, Budapest, 2018. 21. http://szfe.hu/wp-content/uploads/2020/07/DI_Schwechtje-Mihály-DLA-dolgozat.pdf utolsó letöltés dátuma: 2023.02.13.

történik.”¹⁶⁴ A meghatározás beszédes, hiszen kiolvasható belőle, hogy az esemény nélküliség az idő múlásával áll viszonyban. Filmem írásakor pontosan ebből kiindulva kerestem az idő múlásának ábrázolható jegyeit. Ez nem volt könnyű egy olyan környezetben, mely meglehetősen elszigetelt, és az apró, mélyen ülő ablakok sem kínálnak tág perspektívát a természeti események változásaira. Ahol nagy a csend, kevés a párbeszéd, kevés a szereplő. Úgy ítélt meg, hogy ha az idő múlása kevésbé látszik, félő, hogy nem fog felállni a reláció, ha azonban az idő zajlása aktív, kellően érzékelhető, akkor az esemény hiánya, az angyalvárás hiábavalósága a kontraszt következtében kirajzolódik. Az időmúlás a kontúr, mely formába önti a semmit. A másik ábrázolási mód, amiben gondolkodtam, a költői képsorok voltak, a lassan lengedező csetreszek és nondiegetikus üveghangok játéka. Akkor úgy éreztem, azok az időmúlást ábrázoló motívumok, melyek eszembe jutottak, sablonos megoldások: a krumpli a kosárban kacsot ereszt, a pók a falon felélte a molylepkét, eleredt az eső, kisüt a nap, este lesz majd újra nappal... Az idő távlatából szemlélve azonban már úgy vélem, a műfaj meseisége miatt ezek az ábrázolások nem hatottak volna közhelyesen, éppen ellenkezőleg, odaillő megoldások lettek volna. Ez a kései alkotói belátás is igazolja számomra, hogy azt, hogy egy adott „részbe” az alkotó milyen időmúlás-ábrázolást helyez el, a történet stílusa, szerkesztési elvei és egyéb szervező erők határozzák meg.

A hiány ábrázolása az idő múlásának viszonylatában kihívást jelentő feladat a filmes alkotók számára, hiszen ebben az esetben cselekvésekre vagy eseményekre nem igazán tud támaszkodni az elbeszélés. Segítséget nyújthat azonban a be nem következett állapot szemléltetésére a karakterek belső világában való elmerülés, érzelmi állapotuk megmutatása, emellett további lehetőségeket rejtenek a vizuális metaforák, a környezet finom változásainak bemutatása.

¹⁶⁴ <https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-a-magyar-nyelv-ertelmezo-szotara-1BE8B/e-e-2529E/esemenytelen-28891/> utolsó letöltés dátuma: 2023.01.13.



13. A meddő várakozás pillanatai a Tolvaj című rövidfilmben

Az időkihagyás az “előtte” és az “utána” állapotok közé ékelődik. A rés az a hiány, aminek terjedelmét a nézőnek szükségképpen meg kell saccolnia. Ennek a mozgatórugója a viszonyítás, mivel az előtte és az utána között szükségszerűen valamiféle *változást*, különbséget kell érzékelnünk, illetve (rendezőként) érzékeltetnünk. Még abban az esetben is, ha az eltelt idő függvényében az állapot *állandóságát* akarjuk ábrázolni, szükségképpen kell egy mellérendelt állapotváltozás, ami alapján az időmúlás hipotézisét felállíthatja a néző. A virág friss - a virág elhervadt. A fiú gyermek - a fiú felnőtt. A zakó tiszta - a zakó szakadt. A nap delel - a nap lement. Az iroda ablakaiban égnek a lámpák, mindenki dolgozik - mindenhol sötét van már, csupán egy ablakban ég még a fény, és dolgozik a főhős. A bíró belekezd az ítélet kihirdetésébe - a cella zárjára ráfordul a kulcs. A hajdanán kölyökképű fiú szakálla kinőtt, a felbőszült séf időközben megnyugodott, a mosatlanok felhalmozódtak, a hajnali csendet felváltotta az éledező város zaja, stb... Ez a néhány példa mind állapotváltozásról tanúskodik, kontrasztot sugall két különböző *milyenség* között. Ha közelebbről megvizsgáljuk ezeket az időugrás ábrázolásokat, észrevehetjük, hogy a jelek egymáshoz képest mutatott különbözőségét meghatározza, hogy mekkora az állandóság mértéke. Vajon az időmúlás minden esetben állapotváltozást hordoz magában? Erre a kérdésre úgy próbálok választ találni, hogy az állandóságban keresem meg a különbséget.



14. részletek a *Csekély esély c. filmből*

A *Csekély esély* (Long Shot, Jonathan Levine, 2019)¹⁶⁵ című romantikus komédiában az időugrások egy helyszínen, ugyanazzal a szereplővel, ugyanabban a ruhában, ugyanazon fényviszonyok közt történnek. A film legelején járunk, a karaktert bemutató jelenetsorok egy befolyásos, csinos politikusnőt festenek le, aki túlhajszolt életet él. Túlhajszoltságát a következőképp ábrázolja a film: A nő késő este fürdővizet enged magának és a falnak dőlve várakozik. Hirtelen felébred az állva alvásból, és azon kapja magát, hogy a kádból már csurog ki a víz. Az a nézői hipotézisünk, hogy eltelhetett bő tíz perc, hiszen realiztikus vélekedésünk, hogy egy kád nagyjából ennyi idő alatt telik meg. A főhősnő ekkor törölközőkkel itatja fel a kifolyt vizet, ám hamarosan újra álomba zuhan az akció kellős közepén a padlón, amiből egy telefonhívás téríti legközelebb magához. A sikertelen esti fürdés végül is reggeli kávézásba torkollik, vélhetően szakaszos álomba zuhanások után.

Az üres kád képe után a túlfolyó, vízzel teli kád motívuma határozott kontrasztot képez, ami érthetően ábrázolja a néző számára az eltelt időt. Az alkotó először a megtelt kád jelzéssel ad támpontot, majd, amikor a néző már beazonosította a jelenséget, a második időugrásnál már kevesebb jelzést használ. Feltehetően abban bízunk, hogy a pillanatnyinak tűnő, mégis időben meghatározhatatlan mértékű elbóbiskolás ismerős élmény a néző számára. Az ilyen mikroalvásokból való felébredéskor első dolgunk megkeresni a körülöttünk lévő ingereket (fények,

¹⁶⁵ <https://www.imdb.com/title/tt2139881/>

hangok, hőérzet, bármilyen érzékelhető változás nyoma), melyek által támpontra lelhetünk az elalvás előtti utolsó pillanat állapotához viszonyítva. Ezt az élményt ábrázolja a film.

Egy másik példa a mikro-alvás ábrázolására a *Better Call Saul* (*Better Call Saul*, Vince Gilligan, Peter Gould, 2015–2022)¹⁶⁶ című sorozat harmadik évadának kilencedik részében a Kim autóbalesetét megelőző időugrás. A szikár megoldás koncepciója az, hogy nem azt mutatja meg, ahogy szereplő elalszik a volán mögött. Ehelyett csak azokat a pillanatok mutatja meg (de nem POV-ban), amíg maga a szereplő is ébren van. A néző realiztikus vélekedéseire hagyatkozik ez az ábrázolási mód, hiszen pontosan ennyi emléke lehet egy volánnál elalvó embernek: „az előbb még vezettem, a következő pillanatban már a légszákba fúródott a fejem.” A konvencionális ábrázolások esetében rendszerint képernyőre kerül a szem lecsukódása is, a csukott szemmel vezetés másodpercei. Ez a megszokottabb, ábrázolás talán több suspence hatással bír, ugyanakkor az említett példa szokatlan váratlansága hatásosan meglepő.



15. Részletek a *Better Call Saul* c. filmsorozatból

A *Kacsaszazon* (*Temporada de patos*, Fernando Eimbcke, 2004)¹⁶⁷ című filmben azt látja a néző, hogy unatkozó tinédzserek nem tudnak magukkal mit kezdeni. A helyszín egy lakásbelső, ahol minden konstans. Az unatkozó fiatalok viselkedése sem mutat elmozdulást, mégis megszületik a nézőben az érzés, hogy az unalom időben elnyúló. Az alkotó egy eseménytelen, mégis mozgásban lévő jelenséget mutat a nézőnek (és a szereplőknek), nevezetesen egy ütemesen csöpögő csapot. A ritmusosan koppanó vízcseppek, mint egy óra mutatója verik az időt. Le- és felblende szakaszolja ugyanazt az állandó eseményt, a csöpögő csapot, ami még mindig ugyanúgy csöpög. A blendézésből, mint redundanciaként működő filmnyelvi jelzésből,

¹⁶⁶https://www.imdb.com/title/tt3032476/?ref_=ttrel_ov_i

¹⁶⁷ https://www.imdb.com/title/tt0407246/?ref_=vp_back

és a csöpögés motívumából következtetjük ki, hogy az idő múlik, mialatt egyébként semmi sem változik.

Ehhez nagyon hasonló példa az *Alaska nyomában* (Looking for Alaska, Josh Schwartz, 2019)¹⁶⁸ című minisorozat hetedik epizódjában a következő montázs-jelenet: miután a főhős szerelme meghal, a fiú depresszióba zuhanva napok óta kollégiumi szobájában ül és robotként nyomkodja a kontrollert: egy bunyós játékkal játszik. Egy nap benyit hozzá egy barátja, egy lány, aki aggódik érte. Rá sem hederít a fiú, de a lány közli vele, hogy a lyukas órája alatt vele marad. A fiút ez sem zökkenti ki a nihilből. A lány ennek ellenére marad, leül mellé, babrál valamit. Elkezdődik egy montázs: aláfestő zene kíséretében áttünéses képsorokat látunk a szobáról. Ugyanabban a totál képkivágásban minden állandó és mozdulatlan – a depresszióba zuhant fiú is a kanapén ülve –, csupán a lány tűnik fel időnként a szoba különböző pontjain, más-más módon próbálva elütni az időt. Végül konstatálja az idővel beállt változatlanságot (a fiú továbbra is ignorálja) és elmegy a következő órájára.

Nem csak technikai megvalósításában hasonló, de még az érzelmi helyzetet tekintve is megegyezik az előző esettel egy másik példa a *Better Call Saul* című sorozat negyedik évadából. Az évadnyitó részében Jimmy katatón állapotban ül a kanapén, bátyja halálának élménye még friss. A barátnője, Kim próbál segíteni neki a gyász első szakaszában: előkerül egy rövidital. Felessel kínálja. Jimmy nagy sokára lehajtja, ezután egy nagyon lassú áttünéssel ugyanerre a totál képkivágatú képre „érkezünk”, de már reggeli fényekkel. Jimmy ugyanúgy ül, pontosan ugyanabban a pózban, míg barátnője már mellette fekszik a kanapén.



16. részletek a *Looking for Alaska* és a *Better Call Saul* c. sorozatokból

¹⁶⁸ <https://www.imdb.com/title/tt3829868/>

Vegyünk egy másik esetet, egy légből kapott, elképzelt jelenetet. Béla bátya a Bástya Borozóban kaptosán a pultra dől, és elalszik. Kisvártatva a kép leblendével elsötétül, majd egy-két másodperc múlva felblendével újra folytatódik a jelenet: az alvó Bélát látjuk. Lassan megébred, hunyorogva keresi a feles poharat a keze ügyében.

Milyen feltételezéseket keltett bennünk ez a leblende-felblende technika? Láttunk már hasonlót filmen, időugrásnak fogjuk sejteni. Feltételezzük, hogy ez a jelzés azt az alkotói szándékot hivatott sugallni, hogy Béla szunyókált egyet – még hozzá többet, mint azt valós időben láttuk a képsorok alatt. Volt-e ebben az esetben változó motívum? Látható változást a példában a film nem jelenített meg. Ugyanakkor ennek a filmnyelvi időugrás jelzésnek (ti.: leblende-felblende technika) az íratlan szabálya azt súgja, hogy a *chronos* (fizikai idő) elmozdult, megváltozott. Más szemszögből megvizsgálva azt láthatjuk, hogy ez az ábrázolás nem sugallja kellően az eltelt idő mennyiségét, mondhatni, pontatlan, amennyiben nincs hozzárendelve még valamilyen motívum (pl.: a háttérben a csapos időközben felrakosgatta a székeket). Önmagában a leblende-felblende technika csupán egy időugrás lehetőségét veti fel a nézőben, mely mindaddig nem igazolódik, amíg nem kap támpontot, amihez képest viszonyíthat. Ugyanakkor azt is feltételezi realisztikus vélekedései mentén, hogy Béla bátya nem alhatott többet, mint amennyit egyhuzamban egy ember képes (pláne, ha álló pultot támaszt). Tehát nem valószínű, hogy egy napnál több telt el, hiszen annak már nyoma lenne. Vagyis a nyom hiánya is lehet egy nyom. Nincs borosta Béla arcán, nem változott meg a napszak stb.

Vajon miből gondolja a néző, hogy időugrást akart jelezni az alkotó, és nem flashback/flashforward képsor kezdődik? Azt tudjuk, hogy a néző számára elbeszélő film esetében egyfajta alapvetés, hogy a történet kontinuitásban halad. Egészen addig, amíg ez irányú feltevésében valami meg nem ingatja. Jelen esetben: a le/felblende technika éppenséggel jelentheti az említett eseteket is. Azonban, ha az ébredés után semmilyen jelzés (pl. Béla másik ruhát visel) nem tereli a nézői értelmezést abba az irányba, hogy múltbeli vagy (távolabbi) jövőbeli eseménysor kezdődik, akkor nem fog erre gondolni.

Állapotváltozás hiányában az idő múlását nagy kihívás sikeresen ábrázolni, ezzel magam is szembesültem. A legizgalmasabb azokat a filmeket görcső alá venni, amelyekben nem sok viszonyítási pont kínálkozik, ahol szinte légüres a tér, elszigetelt és mozdulatlanak tetsző a

környezet. Ilyen a *Számkivetett* (Cast Away, Robert Zemeckis, 2000)¹⁶⁹ című film is, melynek nagy része tulajdonképpen egy monodráma. A Tom Hanks által alakított főhős hajótörött, egy lakatlan szigeten tengődik, a civilizációtól távol. Az időmúlás nyomait a főhős külső és belső állapotai, illetve kétkezi munkájának eredményei ábrázolják: látványosan alakul át külleme, ahogy a haja és szakála hosszúra nő a szigeten eltöltött idő alatt, miközben lekopik róla városi attitűdje. A későbbiekben más kontextusban is elemzem *az emberi testen bekövetkező változásokra* hagyatkozó időkihagyás ábrázolásokat.

Az állandóságban tetten ért állapotváltozásra ugyancsak alkalmas vizsgálódási terep a *Gravity* (Gravity, Alfonso Cuarón, Jonás Cuarón, 2013)¹⁷⁰ című film. Az egészségügyi mérnök (Sandra Bullock) éppen első űrsikló-küldetésén vesz részt, amikor – ahogy az már csak lenni szokott – egy váratlan katasztrófa elpusztítja az űrsiklót, és a nő veterán kollégájától elszakadva, a világűrben megkezdí odüsszeiáját. Hogyan oldja meg az alkotó az időmúlás ábrázolásokat ebben a kamaradráma helyzetben, ahol látszólag minden állandó? Mihez képest jöhet létre valami elmozdulás? A nap-jelenség az űrnek ezen a pontján is láthatóan működik, a Nap „bejárja a maga útját”, még ha egy kicsit szokatlanabb szemszögből is. A nap fényének ereje, fogyása, a lebukása mind eszköz az alkotó kezében, ezek a jelenségek ismertek a néző realiztikus vélekedéshalmazában. Ebben az esetben kevés más eszköz maradt az alkotók kezében az idő múlásának érzékeltetésére, mint az égitestek mozgása, és ebből kifolyólag a fények változásai. Van azonban egy operatóri trükk is ebben a vonatkozásban, ugyanis az űrben a napfény színhőmérséklete nem változik. Ez a jelenség a földkörüli légkörnek köszönhető, hiánya pedig a légkör hiányának az űrben. Emmanuel Lubezki a sárguló nap effektust is használja a Gravityben, feltehetőleg abból a megfontolásból, hogy ezt a nézők más filmekből éppolyan jól ismerik, mint realiztikus tapasztalataikból. Arról viszont nagy valószínűséggel semmiféle tudása nincs (tapasztalata még kevésbé), hogy mennyire „fehér” a naplemente az űrben.

¹⁶⁹ <https://www.imdb.com/title/tt0162222/>

¹⁷⁰ <https://www.imdb.com/title/tt1454468/>



17. Napfelkelte és reggel a Gravity című filmben

Mindezekből a példákból az látszik, hogy az időugrások filmi ábrázolása gyakran támaszkodik a különböző állapotok közötti kontraszt vagy változás kiemelésére. Az állandóság vagy az állapotváltás jelensége alapvető fontosságú az idő múlásának ábrázolásában. Annak bemutatása, hogy a szereplők vagy környezetük hogyan változik, alakul át az idő múlásával, segít a nézőknek megragadni a történet időbeli viszonyát. Kiderült továbbá az is, hogy abban, hogy az esemény hiányát a múltó idő viszonylatában érzékeltesse a film, segítségül hívhatja a fókuszációt. Amennyiben a film azt ábrázolja, hogy a karakter az időugrások során milyen érzelmi állapotban van, esetleg elmerül annak világában, kirajzolódik a benne nem következettség. Ugyanis a szereplő belső megélése relációt hoz létre közte és a hiány között, így az eseménytelenség időben „kiterjedté” válik. A néző az idő múlását így nemcsak kronológiai értelemben érzékelheti a filmben, hanem a szereplő érzelmi élménye szempontjából is. Ez az ábrázolási mód lehetővé teszi, hogy az időbeli elmozdulást ne csak külső változásokon keresztül, hanem a szereplő belső reflexiói által is megtapasztalja. Ez pedig feltehetőleg növeli a néző bevonódásának mértékét is.

5.2.3. Értelmezési hibák

Bár nem minden néző működik egyformán, az elmondható, hogy ha az alkotó adekvát módon és megfelelő mértékben veszi igénybe a befogadók kognitív erőfeszítéseit, szinte biztos lehet annak sikerességében. Ám előfordul, hogy a szándék, az alkotói feltételezés jó, de a kivitelezés hibás, és így félremegy a befogadói értelmezés. Mindenfajta szerkesztőtevékenység, beleértve a tárgyak felismerését, a párbeszédék értelmezését, a teljes történet megértését, már meglévő

tudásanyagra hagyatkozik. Ha egy jelhez a néző nem talál megfelelő kognitív sémát, a rubrika kitöltetlenül marad, nincs megfejtve a rejtvény. Vajon hány üres rubrika, mennyi hiányosság vagy téves feltételezésből fakadó téves jelzés szükséges ahhoz, hogy a sikeres szerkesztési folyamat ne menjen végbe alkotó és befogadó között? A következőkben megvizsgálom néhány zavaros metódust.

Ahogy azt néhány korábbi példán is megfigyelhettük, a látszólagos állandóságban az időmúlás ábrázolása nem egyszerű alkotói feladat. Egy marokkói filmfesztiválon láttam egy rövidfilmet. Az egzisztencialista dráma egy magányába zárkózott íróról szól. A férfi egy garázsban él, ahol időnként meglátogatja őt egy külvilágból érkező nő. Azonban nem lehetett megállapítani, hogy a látogatások között mennyi idő telt el. A főhős környezetében sem a fények, sem a hangok, sem más nem produkált változást, ezért nézőként nem tudtam megítélni, hogy a nő látogatásai között órák teltek el, vagy napok, esetleg hetek. A minimalista párbeszéddek sem adtak kellő támpontot. Az egyetlen mankó a színész állapotváltozása volt, ami csekély kontrasztot képzett, így bizonytalanná tette az időmúlás érzetét.

2007-ben egy bünténnyel gyanúsított Jose Padilla nevű férfit szenzoros deprivációval, azaz ingermegvonással próbálták vallomásra bírni Amerikában. Egy tökéletesen sötét és hangszigetelt teremben tartották fogva több mint ezerháromszáz napig. Padilla képtelen volt megítélni az eltelt időt, mentálisan zavart állapotba került. Ez az eset is arról árulkodik, hogy időérzékelésünk audio-vizuális ingerek mentén megy végbe. Bár ekkora nyomásnak messze nem voltam kitéve a marokkói fesztiválon vetített film nézése során, de nézőként így is erős diszkomfort érzésem volt. Nem tudtam az időben eligazodni, hiszen nem hagyatkozhattam a valós, vetítési időhöz viszonyított időérzékelésemre. Támpont híján pedig elvesztettem a tájékozódást.

A *Szexoktatás* (Sex Education, Laurie Nunn, 2019–)¹⁷¹ harmadik évadában a főhős tinilány este elalszik lakóautójában az ágyban. A következő pillanatban éles vágással ugyanezt a beállítást látjuk, de kicsit más fényviszonyok között, a lány ugyanabban a pózban alszik. A következő snittben megértjük, hogy az alkotói szándék mi volt: reggel lett. Ám a világítási konstrukció kissé „félrement”, a fények első pillantásra sokkal inkább egy felkapcsolódó lámpát idéznek meg, így a néző elsőként nem a reggeli hangulatra asszociál. Ezt a hipotézist pedig megerősíti

¹⁷¹ <https://www.imdb.com/title/tt7767422/>

a hirtelen jött, direkt vágás, mint amilyen hirtelenséggel egy lámpa képes felkapcsolódni. Ugyan végül megérti a néző az új napszakot – ahogy halad tovább a történet –, mégis, itt bizony az alkotói szándékot nem váltotta be a megvalósítás, így a nézői vélekedés sem az lett, amit az alkotó szeretett volna. Vegyük azonban észre, hogy ebben az esetben a zavar csupán időleges, és bár nem az alkotó szándéka szerint és megkésve, de mégis létre fog jönni a megfelelő értelmezés.

Az *Egy nap* (Egy nap, Szilágyi Zsófia, 2018¹⁷²) című film megtekintése után az általam megkérdezett nézők (nagyjából húsz megkérdezett személy, beleértve magamat is) nem értelmezték úgy, hogy a film utolsó előtti jelenete (a férj és feleség hajnali beszélgetése a kanapén) egy vízió, ellenben valóságosan megtörtéző eseménynek gondolták annak ellenére, hogy kis idővel később, a férfi ismét hazaérkezik, másodszorra. Ezen ugyan a megkérdezett nézők mind megrökönyödtek, de mégsem írták felül azt a hipotézisüket, hogy az előzőekben látott jelenet megtörtéző esemény volt. Talán tökéletesebben működne az értelmezés, ha még valamilyen filmnyelvi jelzés segítene a nézőnek abban, hogy ne valós, kiséreal jelenetként tekintsen a szóban forgó jelenetre.

Ugyancsak zavar támad a nézői nyomolvasás során a *Zöld Könyv - Útmutató az élethez* (Green Book, Peter Farelly, 2018¹⁷³) egyik bevezető jelenetében. A helyszín egy klub: egy befolyásos vendég épp a ruhatárossal balhézik, amiért elveszett a csupán eszmei értékkel bíró kalapja. Az úr eltökélten fenyegetőzik, hogy mindent el fog követni, hogy bezárassa a helyet, sőt akár fel is gyújtja az egész kócerájt. Ezt követően egy direkt vágással kint vagyunk a bejáratnál, ahol két fiatalabb szereplő egy plakátot ragaszt ki éppen, melyen az áll, hogy a klub átmenetileg zárva tart néhány hónapig. Nézőként okkal feltételezhetem, hogy idő telt el, és a dühös úr valami módon beváltotta fenyegető ígéretét. Ám ekkor a kamera balra igazít, és nézői hipotézisem megborul, mert meglátom a még mindig dühös uraságot, ahogy ugyanabban a ruhában, ugyanabban az állapotban, ugyanazokkal a kísérőkkel épp kifele jön a klubból, továbbra is szitkozódva az elveszett kalap miatt. Később fény derül arra az alkotói szándékra, hogy a történet dramaturgiájában a főhős „kalandra hívása” azért járt sikerrel, mert már tudvalevő volt számára, hogy a klub néhány hónapig nem fog üzemelni, és ennek semmi köze

¹⁷² <https://www.imdb.com/title/tt8274146/>

¹⁷³ <https://www.imdb.com/title/tt6966692/>

sem volt a dühös vendéghez. Az egybeesés azonban rövid ideig zavart kelt a befogadói értelmezésben.

A *Túl a barátságon* (Brokeback Mountain, Ang Lee, 2005)¹⁷⁴ kanadai–amerikai filmdráma középpontjában két férfi áll, akik először a hegyekben találkoznak, majd egymásba szeretnek. A két cowboy pásztorkodni megy a nyugati hegységbe. Sokszor nem teljesen érthető, hogy mennyi idő telik el, amíg ők ezen az izolált helyen közel kerülnek egymáshoz. Ez leginkább annak köszönhető, hogy kevés az állapotváltozást ábrázoló eszköz. Ilyen nomád körülmények között a napok nagyon hasonlóan telnek, dramaturgiailag ez is fontos állítása a történetnek. A főszereplők ruházata ugyan változik olykor, de ez nem sugallja pontosan, hogy egy-két nap telt el vagy hetek, a szőrzet (borosta, szakáll) növekedését pedig majd a film későbbi szakaszában használja az alkotó. A nagyobb időegységek jobban ábrázolhatóak, hiszen az évszakváltások időjárás változással járnak, például a zöldellő növényzetet felváltja a hótakaró: ez egy viszonylag egyértelműen besaccolható nagyobb időmúlást jelöl.

A *Távol* (Távol, Kodák Adrián, 2017)¹⁷⁵ című vizsgafilm egy apa és fia kirándulását mutatja be, pontosabban azt, hogyan artikulálja a fiú, hogy elvált szülei mennyire nem nyújtanak számára megfelelő emberi kapcsolatot, melyben biztonságban érezhetné magát. A történet egy adott pontján a fiú eltűnik, apja keresni kezdi. A keresés viszonylag kezdeti szakaszában megpróbálja felhívni a fiát: ekkor észleli, hogy a gyerek telefonját elkobozta, így nem tudja azon elérni. Ekkor a telefon meglehetősen erősen világító kijelzője világítja meg a férfi arcát, míg a háttérben tompa alkonyi fények kezdenek uralkodni a fákon. A következőkben ugróvágásos montázsban látjuk a fiát kereső apát az erdő különböző pontjain. Azonban ahelyett, hogy bealkonyodna, az egymást követő képek egyre világosabb, nappalibb hatást keltenek. A megtört férfi végül felhívja exnejét, azonban a beszélgetés során a telefon kijelzője már nem világít, az égbolt pedig kevésbé derengő, mint korábban. Ez megint csak azt erősíti a nézőben, hogy mégsem esteledik, dacára a korábbi alkonyi fényeknek. A hibát a néző végeredményben átugorja, annak érdekében, hogy a történetet fennakadás nélkül tudja tovább követni.

¹⁷⁴ <https://www.imdb.com/title/tt0388795/>

¹⁷⁵ <https://www.imdb.com/title/tt8129214/> <https://www.youtube.com/watch?v=6U9wjYPcGes&t=9s>

Az elmúlt években kutatásom során számos filmet néztem végig azzal a szemmel, hogy fiaskókra bukkanjak, és több filmes kollégát kértem, hogy idézzen fel olyan esetet, ahol hibát, zavart észlelt. Ez komoly fejtörést okozott magam és mások számára is. Úgy vélem, ennek oka a néző determinisztikus *értelmezési szándékában* keresendő.¹⁷⁶ Még ha van is egy kitöltetlen, vagy hibásan kitöltött rubrika a rendszerben, a film nem áll meg, újabb filmképek sora zúdul a nézőre. A hiány legtöbb esetben visszamenőleg feltölthető, a hibát felülírja a néző. Az összefüggések láncolata, az újabb és újabb hipotézisek mentén kapott információk hozzásegítik, hogy betapassza a korábban keletkezett repedést. Az értelmezésnek ez a rugalmassága lehetővé teszi a néző számára, hogy folyamatosan finomítsa és felülírja hipotéziseit a narratíva megértése érdekében. Mindezek mellett rendszerint az alkotói törekvés is az, hogy a filmi ábrázolás és a nézőknek a cselekményre, a szereplők lelkiállapotára, motivációira stb. vonatkozó következtetései között tökéletes összhang valósuljon meg.

6. Elavult és innovatív időkihagyás-ábrázolások

6.1. Nincs és mégis van

A *Nem vénnek való vidék* (No Country for Old Man, r.: Ethan Coen, 2007)¹⁷⁷ Cormac McCarthy regénye alapján készült. A film egyik jelenetében a Tommy Lee Jones alakította karakter az úton haladva elgondolkodik az erőszak természetén. Ahogy Ed Tom Bell seriff megérkezik a motelhez, holttesteket látunk heverni az épület előtt, vagyis a tervezett brutális esemény utóhatásait ábrázolja a film, kihagyva a tényleges lövöldözést, emberirtást. Vajon miért döntöttek úgy a Coen fivérek, akik egyébként nem riadnak vissza a húsbavágó brutalitás ábrázolásától, hogy nem mutatják meg közvetlenül az erőszakot? Úgy sejtem, az lehetett a céljuk, hogy a nézőt Bell seriff szemszögébe helyezték, így emelve ki a benne egyre növekvő elidegenedést. Ez a gesztus a filmet átható erőszak értelmetlenségének érzését is felerősíti a nézőben.

A *Felperzselt föld* (Incendies Denis Villeneuve, 2010)¹⁷⁸ rendezője miért látta jobbnak, hogy a börtöncellából előhurcolt nő megerőszakolásának előzményét és következményeit mutassa csupán meg, kihagyva magát a konkrét eseményt?" Denis Villeneuve filmje olyan fájdalmas,

¹⁷⁶ Id.: itt: 4. fejezet

¹⁷⁷ <https://www.imdb.com/title/tt0477348/>

¹⁷⁸ https://www.imdb.com/title/tt1255953/?ref_=nm_knf_t_4

összetett témákat boncolgat, mint a háború, a gyűlölet és a családi titkok. A film egyik legtraumatikusabb központi eseménye az egyik főszereplő, Nawal megerőszkolása. Hogy ezt a szörnyű eseményt nem explicit módon mutatja meg a film, az egy nagyon tudatos rendezői döntés. Ezzel a gesztussal, lehetővé teszi a nézők számára, hogy megértsék a történetek súlyát anélkül, hogy kitenné őket a sokkolóan brutális látványnak. Az alkotó a fizikai cselekvés helyett inkább a szereplőkben feszülő érzelmi következményekre helyezi a hangsúlyt, felnagyítva ezáltal az érintettekre gyakorolt súlyos és maradandó hatást. Az esemény rekonstrukcióját a néző képzeletére bízva, felételezve, hogy ezáltal mélyebben megértik és átérzik a karakter traumáját.

Annak ellenére, hogy mindkét példában dramaturgiai hangsúlyos esemény került elhagyásra, mégsem keletkezik zavar a megértésben. Sőt! Az a tény, hogy a film úgy „mondja el” a kulcsfontosságú drámai mozzanatot, hogy nem mondja el (nem ábrázolja közvetlenül), hanem a néző fantáziájára bízva a feltételezést, hogy mindez be fog következni – majd a tudást, hogy bekövetkezett –, az esemény drámai horderejét még meg is sokszorozza.



18. részletek a Felperzselt föld c. filmből

A felsorolt példákból tisztán látható, hogy a kihagyásos technika nem csupán a felesleget, a történet szempontjából lényegtelen rejtheti el, de dramaturgiai jelentős eseményt is elhagyhat. Ezáltal azonban nem szűnik meg annak létezése, sőt az esemény tényszerűsége adott esetben így még nagyobb horderővel formálódik meg a néző fejében. Ez az ábrázolás intencionális alapokon, odagondolva jön létre. Az alkotói merészség ebben az esetben abban áll, hogy a történetmesélő jelentős bizodalmat helyez a nézői fantázia-munkára, és a tudáshalmazok megfelelő tartalmára. Ezekben az esetekben a *meg nem mutatott mozzanat* során az alkotó arra hagyatkozik, hogy kellően ismert a séma, így a néző a jól ismertet képzelettel majd a részbe.

Mivel a nézők nem csak a szereplők gondolatait és motivációit próbálják megérteni, hanem az alkotó szándékait is, ennek az elkötelezettségnek az az eredménye, hogy igyekeznek a filmen látott sémákat azonosítani. A mintafelismerés segíti a nézőt a narratíva összeszerkesztésében és egyes események kimenetelének előrejelzésében, az alkotó szándéka szerint. Azok a filmek, amelyekben az események lineáris láncolata egyszer vagy többször megtörik, arra ösztönzik a nézőt, hogy fejben újrarendezze az eseményeket és összerakja a narratívát, mint egy kirakós játékot. A kihagyás ebben az esetben egy feltűnő gesztus, mely lehetővé teszi az alkotó számára, hogy befolyásolja az információáramlást. Bizonyos események szándékos kihagyásával a filmkészítők fokozhatják a bemutatott események hatását. Ennek során, a hiányok pótlása érdekében, a néző arra a kognitív képességére támaszkodik, hogy előzetes ismereteiből odakapcsolható sémákat hív elő. A módszer sikere azon múlik, hogy a néző jól ismeri-e fel az adott kontextust, és képes-e odaképzelné a hiányzó darabokat. Az efféle töredezett történetmesélési technika aktív kognitív munkavégzést kíván meg a nézőtől, cserébe különösen aktívan és talán szubjektívebb értelmezéseket lehetővé téve járul hozzá a narratív élményhez. A kapcsolódások megteremtése során a néző mintákat hív elő és azonosít, saját képzeletével és tudásával tölti ki a hiányosságokat, így erősebben magáénak érezheti a filmet a befogadás során végzett munka mennyisége és minősége révén.

6.2. Sémák, melyek esetlegesen elavultak (pergő naptárak, borosta, time-lapse, ...)

„Az emberek mindenütt s állandóan mintázatokat látnak”¹⁷⁹

Ahogy korábban megállapítottam, az elemi filmnyelvi fragmentumok, motívumok (pl. beállítás, színészi gesztus, kellék, vágás, ...) általában nem magukban állnak, hanem jellegzetes viszonyokban összekapcsolódnak, összetett jelentés-szerkezeteket alkotva. A beszélt/írott nyelvben egy-egy kifejezés nyelvtani státuszát az határozza meg, hogy mit profilál (jelöl)¹⁸⁰, milyen jelentést, asszociációt hív elő. A „folyékony halmazállapotú, kis cseppekben

¹⁷⁹ Kugler Nóra: *A következtetés nyelvi megkonstruálásának empirikus vizsgálatai*, Elmélet és módszer, 185. in: Hofstadter 1985. 640. https://mek.oszk.hu/19500/19514/19514.pdf#page=185_utolsó letöltés dátuma: 2023.01.02.

¹⁸⁰ nyelvészeti szakkifejezés

megvalósuló csapadék” kifejezés például az esőt profilálja.¹⁸¹ Akárcsak a filmnyelvi gesztusok, egy-egy összekapcsolódás is profilál az adott kontextusban. Ha két egymást követő beállításban egy-egy arcot látunk, és az egyik a képmező jobb felére néz, a másik jobbról balra, az azt profilálja, hogy a két ember egymást nézi, egymással kerül interakcióba (mindaddig, amíg más jel nem írja felül ezt a nézői hipotézist.).

A funkcionális nyelvészet meghatározása szerint a nyelv rendszerjellegét elsősorban sémák rendszere adja.¹⁸² A séma fogalmát úgy határozza meg, mint nyelvi kifejezések elvont szerkezetét, melyek egyfajta valószínűségi minták; ezekhez képest lehet új jelentéseket létrehozni.¹⁸³ Hasonlóan a filmnyelvi evolúció is kitermelte a filmes elbeszélő módozatokat, séma-modelleket. Ahhoz, hogy egy nyelv kódolásának birtokában legyünk, a sémákkal való rendszeres találkozás elengedhetetlen. A sémák olyan struktúrák, melyek tulajdonképpen általánosítások. Gyakori ismétlésük magukban hordozza a sablonossá válás veszélyét. Érdeemes azonban szem előtt tartani, hogy a generalizációk sem mind képesek „kimerülni”, elavulttá válni. Miként a beszélt/írott nyelv során a múlt idő használatát jelölő „t”, vagy az igekötők használata sem képes elcsépeltté válni, hasonlóan a filmnyelvi gesztusok egy része olyan bázis nyelvegységet képez, amely szinte alappilléerként vesz részt a kommunikációs folyamatban, és nem tud közhellyé válni.

A sémahasználat segít a történetek megértésében. A befogadó a sémák nélkül nem tudná értelmezni magukat az eseményeket, és nem tudná felépíteni a történet tér-idejét.¹⁸⁴

Bordwell konstruktivista elméletét felidézve: a filmnézés olyan folyamatnak tekinthető, amely több tényező kölcsönhatásából áll össze (perceptuális képességek, előzetes tudás és tapasztalat, a film struktúrája, formája, vagyis egyedi szabályszerűségei).¹⁸⁵ Ha az elbeszélésben felbomlik az időrend, az újraszerkesztésben a nézőnek a generalizációkon túl az alkotói jelzésekre és saját

¹⁸¹ Tolcsvai Nagy Gábor: *Kognitív szemantika*, DiAGram Könyvek 4. Budapest, 2011, 24.

https://www.eltereader.hu/media/2021/04/Tolcsvai-Nagy-Gabor_Kognitiv-szemantika_WEB.pdf (utolsó letöltés dátuma: 2021.11.17.)

¹⁸² Tolcsvai Nagy Gábor: *Kognitív szemantika*, 14.

¹⁸³ Tolcsvai Nagy Gábor: *Kognitív szemantika*, 14.

¹⁸⁴ Dr. Tarnay László: *Az esztétika tapasztalati alapjai*, 1-10. előadás, Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, 2011

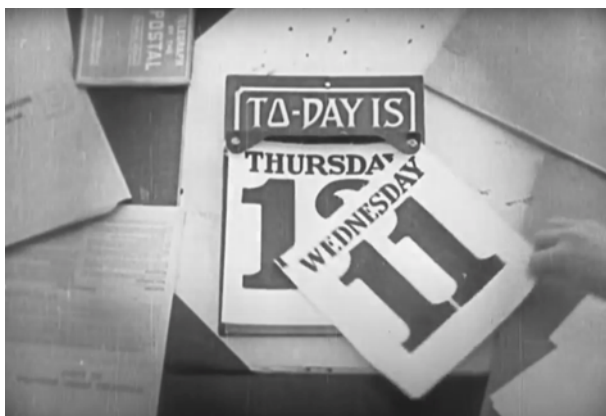
http://janus.ttk.pte.hu/tamop/tananyagok/esztetika_tap_alap/14_a_smahasznlat_kvetkezmnyei.html utolsó letöltés dátuma: 2023.02.04.

¹⁸⁵ David Bordwell: *Elbeszélés a játékfilmben*, 43-45.

intuícióira kell támaszkodnia. A konstruálási metódus először a kézenfekvő sémákból kiinduló, majd az új jelzések mentén felállított nézői hipotézisekre támaszkodó bejósolásokra épül. Ez sülhet el sikertelen értelmezésként, de konstruktívan is.

Tehát, ha egy jel, jelzés egy bizonyos kontextusban gyakran profilál azonos jelentést, rendszeres előfordulás esetén sémává válik. Az időrendet megbontó filmek vállalása, hogy a befogadó sikerrel fogja újraszervezni az események rendjét, ám előfordulhat, hogy elveszíti a cselekmény fonalát. A sajátos, komplex időkezeléssel dolgozó filmek végeredményben új sémákkal látják el a nézőt, felülírva a befogadó előzetes tapasztalatait.¹⁸⁶

A filmnyelv legelső „idő-hídjainak” megalkotásakor a vezérelv a funkció volt, a néző megfelelő informálása. Buster Keaton *Egy hét* (*One Week*, Edward F. Cline, Buster Keaton, 1920)¹⁸⁷ című rövidfilmje a címéből is sejthetően egy hét eseményeit öleli fel. Ennek ábrázolására egy ma már triviálisnak ható megoldás szolgált. Akkoriban minden háztartásban használatos volt az a fajta falinaptár, melynek lapjai egy-egy napot jelöltek. Ennek elteltével az adott naptárlapot letépték, hogy a rákövetkező vegye át a helyét. Ennek a gesztusnak a lefilmezése minden néző által könnyen értelmezhető utalás volt. Vélhetően egy néző sem rökönyödött meg, hogy miféle garázdaság percenként kitépkedni a másnapi naptárlapot a helyéről. Bár ezt nem tudhatjuk.



19. Részletek az *Egy hét* c. filmből

¹⁸⁶ David Bordwell: *Elbeszélés a játékfilmben*, 46.

¹⁸⁷ https://www.imdb.com/title/tt0011541/?ref_=tt_mv_close

Erre a klasszikus esetre számtalan példát találhatunk a filmtörténet korai szakaszából. A falinaptárra közelít a kamera, és arról lehullanak napok vagy akár hónapok lapjai. Ez a megoldás egy kellék filmre vitele volt, némileg koherensebb, mint egy beékelt felirattábla (pl.: „Egy héttel később”), így kétségtelenül jobban szervesült a film anyagával, mégis továbbra is a számok és betűk jelrendszere ismertette a közölni kívánt információt. A *kék angyal* (Der Blaue Engel, Josef von Sternberg, 1930)¹⁸⁸ című filmben a hajsütővassal letépkedett naptárlapok végül évek múlásába csapnak át. Ezt még megsegíti az áttűnés használata is.

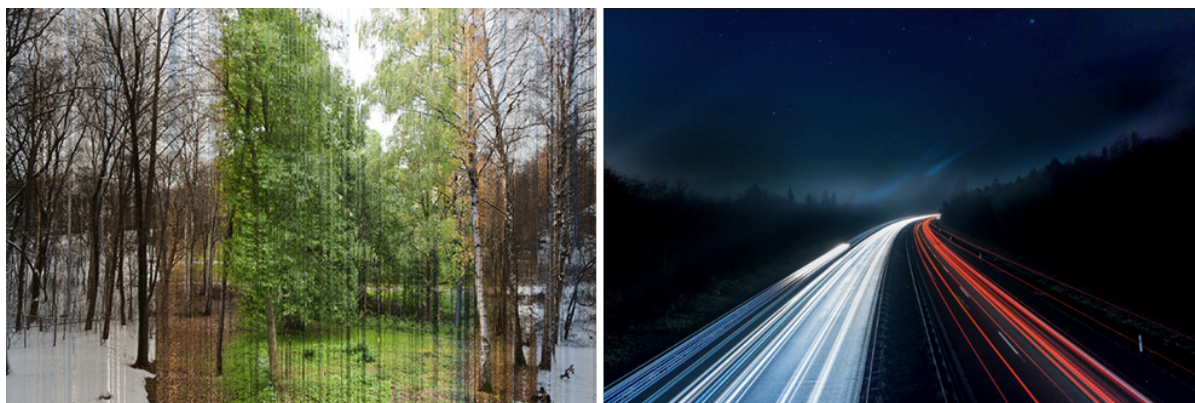
Annak okát, hogy az utóbbi évtizedekben ez a naptár-technika már nem örvend közhasználatnak a filmkészítők körében, nem csak abban látom, hogy napjainkban már más módon azonosítjuk be a dátumot. Ennél fontosabb az, hogy mint filmnyelvi gesztus banálissá, sablonossá, elcsépeltté vált. Nem ördögtől való ilyet állítani. Az elavult filmnyelvi gesztus – még ha szubjektív ítélet is, ami nehezen köthető egyértelmű normához létjogosult kifejezés. Miképpen a beszélt nyelv is nélkülözi az elavult fonetikát, nyelvtant, szókincset, hasonló a helyzet a számlapos vagy digitális óra közelijével, ami hol felgyorsítva jár körbe, máskor *stop-trükkösen*, esetleg *direkt* egymásra *vágással* „ugrik” egyik időről a másikra.

Hatalmas újítás volt, amikor megjelent a *time-lapse technika* a filmezés porondján. A time-lapse eredendően egy fényképezési technika. A lényege, hogy hosszú idő alatt begyűjtött képinformációk össze vannak sűrítve egy rövid időegységbe, vagy akár egyetlen képbe, a nézőben az idő múlásának érzetét keltve. A terminus is ezt jelöli: az idő múlása. A filmek sebessége többnyire huszonnégy vagy harminc vetített képkocka másodpercenként, vagyis egy másodperc alatt a néző szeme előtt ennyi állókép pereg le, ami már a tudatában mozgást érzékeltet és megfelel az általunk megszokott és érzékelt vetítési sebességnek. Ha egy filmet tizenkét képkocka per másodperc sebességben vesznek fel, akkor vetítve a mozgást kétszer gyorsabbnak érzékeljük. Ha csak egyetlen képkockát veszünk fel óránként, a nap végén visszajátszva egy másodpercben fogjuk látni mind a huszonnégy óra huszonnégy képét egyetlen mozgásnak érzékelve.

Az 1870-es években az időzített fényképezés egyik ikonikus úttörője, Edward Muybridge, nevéhez köthető a San Franciscó-i pénzverde felépítésének dokumentálása. Az építkezésen megörökítette a két év alatt bekövetkezett változásokat. Később az 1880-as években készíti el a már korábban említett *The Horse in Motion* (Sallie Gardner at a Gallop, Eadweard

¹⁸⁸ <https://www.imdb.com/title/tt0020697/>

Muybridge,1878)¹⁸⁹ című tanulmányát. Aki először illesztette hivatalosan mozgóképbe a time-lapse technikát, az a legnagyobb kísérletező illuzionista filmrendező, Méliès volt, *Carrefour De L'Opera* (Carrefour De L'Opera, Georges Méliès, 1898)¹⁹⁰ című némafilmjében. Szintén az elsők között tartják számon az 1901-ben New Yorkban készült Star Theatre lebontásának dokumentációját. Frederick S. Armitage a becslések szerint harminc nap munkálatait örökítette meg.¹⁹¹



20. Time-lapse technikával készült fényképek

A 1960-as *Időgép* (The Time Machine, George Pal, 1960)¹⁹² című film újragondolása a 2002-es azonos című film (The Time Machine, Simon Wells, 2002)¹⁹³, amelynek egyik jelenetében a főhős 1899-ből 2030-ba utazik, néhány perc leforgása alatt. A Simon Wells rendezte film bravúrosan alkalmazza a time-lapse technikát. A koncepció az, hogy az időgépben utazva a főhős látja maga körül a környezetet, így szemtanúja lehet a felgyorsított idő múlásának. Körbetekintve felgyorsítva szemlélné, hogyan szövi hálóját újra és újra a pók, majd az esték és nappalok váltakozását egyre gyorsuló ütemben látja, míg végül összefolynak egy konstans állapottá. Akár a fázisképek, amikor másodpercenként pergetve (legalább tizenhatszor) folyamatos mozgássá válnak tehetetlen szemünk előtt. A kamera szinte végig egy jelen idejű, folyamatos, leíró mozgást végez, abban az ütemben, amiben a főhős fiziológiája működik, ahogyan szemléli a világban bekövetkező változásokat. Az üvegkupolát másodpercek alatt befutja a rózsza, mely azután azonnal el is hervad, és zúzmara, majd hó borítja be. A belső tér átalakulásai során hősünk a parkoló autók közt az utcára is kilát a masinából, így a szemközti

¹⁸⁹ <https://www.imdb.com/title/tt2221420/>

¹⁹⁰ <https://www.imdb.com/title/tt0222941/>

¹⁹¹ <https://www.loc.gov/item/00694388>

¹⁹² <https://www.imdb.com/title/tt0054387/>

¹⁹³ <https://www.imdb.com/title/tt0268695/>

bolt kirakatában a női szoknyák divat szerint változó hosszát is megfigyelheti. Erről elvesztett szerelme jut eszébe: kezébe veszi az arcképét ábrázoló medaliont, mely váratlanul kiesik az időgépből és a kinti világ padlójára hullik. Láthatjuk, ahogy az enyészet ezt a tárgyat is lassan felemészti, míg végleg eltűnik. Ezt követően a ház falai is köddé válnak az időgép körül, a kamera távolodni kezd, hogy megmutassa a város átalakulását. A felhőkarcolók gomba mód nőnek ki a "semmiből". A kamera a világűrbe emelkedik: űrhajót látunk landolni a Holdon. Az 1960-as film ezt a hatást még csak úgy tudta elérni, hogy a főhős arcával összefényképezte egy éppen felszálló űrhajó felvételét. Ugyanakkor korai animációs technikával irreálisan gyorsan felépülő épületek ábrázolására¹⁹⁴ már ekkor kísérletet tett a film. A nappalok és éjszakák fényváltásainak gyorsuló "egybefolyása" is ábrázolva van már ebben a korai filmben, nyilvánvalóan látszik, hogy Wells ezt vitte tovább a 2002-es verzióban.

A Darren Aronofsky által rendezett *Noé* (Noah, Darren Aronofsky, 2014)¹⁹⁵ című film time lapse technikával mutat be egy teremtéstörténet ábrázolást, ötvözve a bibliai és az evolúciós felfogást. A szekvencia a világegyetem teremtésével kezdődik, majd a földi élet evolúcióján halad keresztül. Másodpercek töredéke alatt az egysejtű organizmusokból halak, majd hüllők lesznek, végül emlősök, és kialakul az ember.

Stanley Kubrick a *Mechanikus narancs* című filmjében (A Clockwork Orange, Stanley Kubrick, 1971)¹⁹⁶ felgyorsítva mutatja be a többszereplős orgiát ábrázoló jelenetet¹⁹⁷. A jelenetben Alex (Malcolm McDowell) két nőt visz haza egy lemezboltból. Ezután egy felgyorsított szexuális kaland következik Rossini zenéjére.

A time lapse egy furcsa „öszvér”. Technikai értelemben mikroszintű időugrások ábrázolás, hiszen kihagyásos vágások révén valósul meg, összhatásában azonban a felgyorsult, nem pedig a kimaradt időt ábrázolja. Alkalmazását tekintve gyakran tölt be hasonló funkciót, mint a makroszintű időkihagyások egyik korábban említett típusa, a közbeékelte képsorok. Ilyenformán a time lapse is afféle látható híd, mely az idő múlásának érzetét hivatott hangsúlyozni.

¹⁹⁴ A 1960-as film trailerében 0:38-nál látható: <https://www.imdb.com/video/vi436584729/?>

¹⁹⁵ <https://www.imdb.com/title/tt1959490/>

¹⁹⁶ <https://www.imdb.com/title/tt0066921/>

¹⁹⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=Q0TNcTV36P4>

A múlt idő látható jegyeit nemcsak a természet, (a környezet), de az emberi test is magán viseli. Egy férfi karakter esetén hálás adottság, hogy az arc már napok múlását is képes viselni magán, amennyiben az illető nem borotválkozik, és a szőrzet növekedésnek indul. Bizonyos esetekben triviálisnak hat borostával mesélni az eltelt időt – éppen amiatt, hogy gyakorta használt ábrázolás –, más esetekben pedig örökvényűnek tűnő, jól működő konstrukció. Akárcsak a várandós nő hasában növekvő magzat. *A Korona* (The Crown, Peter Morgan, 2016)¹⁹⁸ második évadának hetedik részében a tizennégy hetes terhes Erzsébetet egy jelenettel később már nagy pocakkal látjuk pihegni egy kereveten; a látvány megkérdőjelezhetetlenül kijelöli az időkeret kívánt szeleteit.



1. Számkivetett: Tom Hanks arcai



2. Korona, 2.évad 7.rész:

A várandós Erzsébet királynő és férje

3. Sárkányok háza, 1. évad 1. rész:

A várandós királyné és lánya

¹⁹⁸ <https://www.imdb.com/title/tt4786824/>

Kovács András Bálint egy 2009-es tanulmánykötetében a mozgóképelemzéshez nyújt egyfajta technikai segédletet, számba véve a film kifejező eszközeit, eszköztárát. A filmi vágás kapcsán olyan példákat vesz sorra, melyek szemléltetik, hogy bizonyos vágások hogyan érzékeltetik a tér- és időugrásokat. Az idő és térváltás nagysága szerint négyféle kategóriát különböztet meg. *A nagy térváltás és kis időváltás-t* (példának az egyik képről a másikra *úsztatást* írja le), *a kis térváltás, kis időváltás-t* (példa: a előző képen a ház előtt megy a szereplő a kapu felé, a következő képen már a lépcsőházban látjuk: nincs effektus), *a nagy térváltás, nagy időváltás-t* (példa: leblende-felblende használat), és *a kis vagy semmilyen térváltás, nagy időváltás-t* (*úsztatás*, hasonlóan, ahogy a *kis tér és időugrás* esetén alkalmazva). Hozzáteszi, *“a technikák jórészt stilisztikai választás kérdései, számtalan film nem használja például az úsztatást a nagy tér és időváltások jelzésére, különösen a modern filmekben, vagy éppen, hogy kis váltásokat érzékeltetnek vele, és természetesen sok filmben látjuk, hogy a leblende-felblende váltás nem jelez nagy váltást. Az efféle technikák tehát nem szabályok – írja –, hanem lehetőségek, és használatukat mindig az adott jelzés, a kelteni kívánt érzelmi hatás és a stílus határozza meg.”*¹⁹⁹ Manapság az áttünések, illetve a fel- és „leblendezés” olyan filmnyelvi konvencióvá vált, ami gyakran régimódinak hat, ugyanakkor arra is találni számos példát, hogy alkalmazása napjaink filmjeiben stilisztikailag képes szervesülni, és nem tűnik elcsépeltnak.

Végeredményben az eddigi filmnyelvi evolúciót vizsgálva az látszik, hogy bizonyos triviális időugrás ábrázolások elcsépeltekké váltak, míg mások gyakori használatuk ellenére sem koptak el. Úgy tűnik, az elhasználódás egyébként is az ábrázolás módjában fedezhető fel, nem feltétlenül magában a nyelvi gesztusban. Nem a filmnyelvi gesztus az, ami képes elavulni, hanem az ábrázolás módja.

6.3. Újító megoldások: folyamatos beállításban létrehozott nem folyamatos gesztus

Az előzőekben megvizsgáltuk, hogy egy séma-szerkezet milyen szerepet tölt be a filmnyelvi konstrukcióban. Újra a nyelvészet tudományát hívom elő abból a célból, hogy észrevegyük a párhuzamot a nyelvi és a filmnyelvi sémák innovációs lehetőségeit illetően. Joan Bybee amerikai nyelvész a nyelvi sémák kapcsán bevezette a produktivitás fogalmát mint annak a

¹⁹⁹ Kovács András Bálint: *Mozgóképelemzés*, Új Palatinus Könyvesház Kft., 2009. 64.

valószínűségnek a mértékét, hogy egy séma új elemekre terjedjen ki.²⁰⁰ Produktív innovációt egyes szóösszetételek között is megfigyelhetünk, például az idiómákká vált szóalakzatok esetében, amilyen például a „csütörtököt mond”, vagy a „törbe csal” kifejezés a magyar nyelvben. Ezek az idiómák szemantikailag még mindig őrzik az eredeti szavak jelentését, mégis túlmutatnak azon. Az olvasó a szóösszetétel értelmezésekor saját kognitív sémáit használja fel annak érdekében, hogy megvalósuljon az implicit megértés is.

A legjellemzőbb változás, megújulás a nyelvi (és filmnyelvi) gesztusok evolúciója során az egyszerűsítés. Azok az esetek, amikor egyre kevesebb fragmentum használata is elégségesé válik ahhoz, hogy profiláljon. Ezek az rövidebb ösvények végeredményben ugyanoda vezetnek a nézői predikciót, mint a kitaposott, bejáratott utak. Vajon mi a feltétele annak, hogy a néző valóban eljusson a kívánt helyre az újszerű útvonalon és ne tévedjen el? Az újság szavunk korábbi megfelelője az újdonság szó volt, jól látható, hogyan került ki a középső szótag, megőrizve mégis az eredeti jelentést. A filmnyelvből is kiemelhetnék számtalan esetet, vegyük példának a szereplők térváltoztatásait. Kezdetben a kamera végigkísérte a szereplőt a lakásból a lépcsőházon át a kapun ki az utcára, onnan pedig a kávéházba. Ez ma már (jó ideje) nem szükségszerű. A becsukódó lakásajtó után akár ki sem kell „lépjen” a kamera a térből, már azonnal vágható a kávé rendelő férfit ábrázoló beállítás: a kihagyott beállításokat a néző odagondolja, megtörténtüket természetesnek veszi.

Némely filmnyelvi változást nyilvánvalóan a praktikum hoz létre – ahogy az előbb említett példák esetében is –, hiszen a feleslegessé váló információ részletektől való megszabadulás időt és pénzt takarít meg. Indíték lehet a film ritmusa, az elbeszélő mód formája, dinamikája, tempója. A néző feltételezett hozzáállása is befolyásoló tényező, hiszen, ha nincs kiegészítésekkel megdolgoztatva, unatkozni fog és szájbarágósnak érzi a megjelenítés módját. A művészetek területén gyakori jelenség alkotói oldalról az elcsépelet technikáktól való elrugaszkodás vágya, az újszerű megoldásokra irányuló alkotói szándék. Amennyiben a téma és az alkotó által megálmodott forma, stílusjegy, hangvétel összhangra talál, akkor az innovatív szándék nem öncélú kedvtelés lesz csupán. Ha az újszerű ábrázolás képes szervesülni az „anyaggal”, akkor kreatív produktumnak tekinthetjük.

²⁰⁰ Kiefer Ferenc (sorozatszerkesztő), Tolcsvai Nagy Gábor és Ladányi Mária (kötetszerkesztők): *Általános Nyelvészeti Tanulmányok XXII. Tanulmányok a funkcionális nyelvészet köréből*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 2008. 563.

Mennyiben van létjogosultsága az újításnak az elcsépelet megoldásokkal szemben? Tóth László pszichológus szerint mindaz kreatív produktumnak tekinthető (már a tervezés stádiumában is) – legyen az akár ötlet, elképzelés, művészi alkotás vagy tudományos elmélet –, ami megfelel bizonyos kritériumoknak. MacKinnonra hivatkozik, aki e kritériumok közé sorolja a produktum eredetiségét, újszerűségét és azt, hogy a probléma (vagy szituáció, vagy cél) szempontjából érteni kell annak jelentőségét. Emellett úgy véli, a produktumnak esztétikai szempontból kellemesként kell hatnia, a hagyományos nézetek és tapasztalatok meghaladásával és átformálásával hozzá kell járulnia az emberi létezés újszerű feltételeinek megteremtéséhez.²⁰¹

„Kreativitás vagy másképpen alkotóképesség. Az embernek az a képessége, hogy túllép a tanulással elsajátított tudásán, ahhoz viszonyítva újat fedez fel, eredeti produktumot hoz létre.”²⁰² (Kalmár²⁰³)

Azonban van egy másik fontos tényező a rendszerben, nevezetesen a nézői prediktív munkavégzés sikeressége. A megújuló ábrázolásmód akkor tekinthető sikeresnek, ha eléri célját, és funkcióját betölti. A következőkben megvizsgálom néhány innovatív elliptikus ábrázolást.

A kontinuitás érzetét segíti a redundancia, vagyis az, hogy a már megismert elem, a következő képen is megjelenik. A korábban már említett *Sex Education* című sorozat negyedik évadának negyedik részében Eriket látjuk öltözni, ahogy különböző ruhadarabokat próbál fel. Mindeközben szól a zene. Erik párducmintás pólóban kitáncol a kép alján, mígnem képen kívülre esik, majd guggolásból felemelkedve visszatáncol, ám ekkor már egy másik színes felsőt visel. Ez a stoptrükk technika többször is megismétlődik (például ruhaváltás egy forgás alatt, vagy kitáncolás a kép jobb oldalán és visszatáncolás új külsővel ugyanonnan). A zene természetesen nem törik meg, csupán a képi tartalomban történik vágás. A sűrítés szándékát könnyedén értelmezi a néző, tudja, hogy ennyi idő alatt képtelenség átöltözni, és nem feltételezi, hogy technikai problémát lát (pl. esetleg akad a film a lejátszás során). Ez utóbbi

²⁰¹ Tóth László: *Kreativitás és szövegértés*, Debreceni Egyetem, Pszichológiai Intézet, Pedagógiai- Pszichológiai Tanszék, Iskolakultúra 2008/5–6, 31. http://real.mtak.hu/58384/1/18_EPA00011_iskolakultura_2008-5-6.pdf utolsó letöltés dátuma: 2021.06.05.

²⁰² Tóth László: *Kreativitás és szövegértés*, 32.

²⁰³ Kalmár Magda: *Kreativitás (szócikk)*. in: Báthory Zoltán, Falus Iván (szerk.): *Pedagógiai Lexikon*. II. Keraban Könyvkiadó, Budapest, 1997. 319.

esetet persze nem lehet teljesen kizárni, nyilván lehetne találni olyan nézőt is, akiben ez felmerül, de az “átlagnéző” napjainkban helyesen fogja értelmezni az alkotói szándékot.

A *Srácok* (Boyhood, Richard Linklater, 2014)²⁰⁴ című film dolgozatom témáját tekintve feltétlenül említést érdemel. A kísérleti filmként is tekinthető alkotás tizenkét éven keresztül forgott Texas különböző részein, Linklater minden nyáron a szabadságából néhány napot a forgatásra szánt. A színészek gyakran improvizáltak a dialógokat, olykor egy egész jelenet az előző esti ötletelésen született meg. A történet főhőse Mason (Ellar Coltrane), akit hatévesen ismerünk meg először. Rendhagyó módon így, ezzel a forgatási koncepcióval a fiút végig ugyanaz a színész játssza, egészen a főiskolai évekig. Az anya (Patricia Arquette) többször elvállal, Mason apja (Ethan Hawke) szép lassan megkomolyodik, alig idősebb nővére (Lorelei Linklater) pedig felnőtt nővé cseperedik.

Az időmúlások nyomaték nélküliek. Egy-egy egyszerű vágás: két jelenet ugyanazzal a könnyed természetességgel van egymás mellé rendelve, akkor is, ha egyidejű eseményt határol a vágás, és akkor is, ha néhány év kimarad a két jelenet között. Nem tesz le különösebb jeleket, az események permanensen követik egymást, akármekkora idő-rések is vannak köztük. Az alkotó nem tagol, nem törekszik a töredezettségre. Maga a valóság rajzolja meg az időmúlást, mellé csupán a jelenetben elmesélt cselekményszintű változás kontrasztja társul. Példa: Mason és anyja a nő pszichológia tanárához járul az óra után. A felnőttek magázódva kokettálnak, láthatóan van némi kémia köztük, amit a fiú rosszallóan vizslat. A következő jelenetben a szereplők nem változtak meg (még) külső jegyeikben, azonban a jelenetben vázolt cselekmény és a szereplők közti megváltozott nexus megteremti az új nézői hipotézist: itt bizony hosszú hónapok teltek el. A jelenet a következő: négy gyerek ugrál egy trambulínon (köztük Mason és nővére) egy hatalmas medencés ház kertjében, amikor egy nő (véltetően egy felvigyázó vagy nagymama) sietve jön, és közli, hogy megjöttek. A gyerekek azonnal a bejárathoz szaladnak és ujjongva fogadják szüleiket, köztük Mason anyját és az előző jelenetben udvarló pszichológus professzort. Az időközben beállt új világrend hamar feláll a néző fejében, hiszen a gyerekek láthatóan nem idegenkednek egymástól, sem a szülőkötől. Mindenki ölelkezik, a gyerekek hamarosan felnyitják a bőröndöket, hogy megkaparintsák a nekik hozott ajándékokat. A néző előhossa az általános élettapasztalataiból merített realiztikus vélekedését: a gyermekek egy mostohaszülőt és/vagy –testvért az első időkből rendszerint nem fogadnak fesztelenül.

²⁰⁴ <https://www.imdb.com/title/tt1065073/>

Kompozíciós vélekedése is ezt erősíti, hiszen az előző jelenet Mason fintorával ért véget: nem nézte jó szemmel az anyjával ismerkedni vágyó férfit. Az így felállított nézői alap-hipotézist egy erős és váratlan kontraszt rúgja fel, hogy éles váltással megpendítse a nézőben a felülríri művelet, a helyzet újraszerkesztésének szükségességét. Ha mindez nem lenne elég, a rendező biztosra megy. A jelenet kezdetekor az ajtóhoz szaladó gyereksereg mögött felsvenkel a kamera: az ajtó felett színes papírfüzéren ez olvasható: „Üdv itthon, nászutasok! Szeretünk titeket anya és apa”. Összeáll a képlet: időközben egyesült a két család.

Egy másik esetben a külső jegyek által ábrázolt időmúlás aláhúz, sőt kiemel egy rendszerszerű cselekvést, mely egyben a romlást hozza magával. A mostohaapuka hazafele tart a golfozásból, a kocsis hátsó ülésén saját és nevelt fia (Mason). Lehúzódnak egy italbolt előtt, és azzal az ürüggyel, hogy „ha netán valaki beugrana hétvégén” bemegy egy italért. „Mindig ezt mondja, de sose jön senki.” - konstatálja egyik gyerek a másiknak, és ezzel a nézőben el kezd élni a gyanú, hogy a pótapuka zugívó. A következő jelenet akár kontinuitásban lehetne is a soros, de túllép azon: a mostohaapuka a mosókonyhában egy papír poharat tölt fel röviditallal, majd az üveget az öblítős flakon mögé rejti a legfelső polcra. Ezután a papírpohárból iszogatva átvonul a nappaliba, ahol minden nem saját gyerekével kötözködik egy sort: érzékelhetően italos állapotban van (ilyenek még nem láttuk a filmben). Ekkor válik nyilvánvalóvá, hogy a férfi időközben súlyossá vált alkoholizmusának vagyunk tanúi, mivel a gyerekek láthatóan egy-két évvel idősebbek lettek.

A Sráckor című film időugrásait azért említem az innovatív példákat felsorakoztató fejezetben, mert a rendezői koncepció unikális jellege kiemeli a konvencionális megoldások közül. Bár technikai értelemben úgy mond szokványos ábrázolásokat látunk a filmben, azonban a mögöttes tudásunk arról, hogy a szereplőkkel való filmezés bő egy évtizedig zajlott, egy új aspektust is behoz. A néző mindvégig tisztában van azzal, hogy az időmúlást nem filmes trükkök hozzák létre, hanem maga a valóság. Ez a különleges vállalás a szemmel látható történet megszerkesztésén túl mélyebb dimenziókat nyit meg a nézőben, ezért vélem úgy, hogy ebben a fejezetben érdemelt helyet a film.



4. részletek a *Sráckor c. filmből*

Ugyancsak nem éppen feltűnő, mégis bravúros a *Play Time* (*Play Time*, Jacques Tati, 1967)²⁰⁵ éttermi jelenete. Kihagyásos vágásokkal sűrít. Attól figyelemreméltó, hogy nem vesszük észre, hogy nagyobb időt ölelt fel az eseménysor. Egyetlen időugrást sem fedezünk fel, a vágások pillanatról pillanatra zajló kontinuitást érzékeltetnek. A mulatozás estétől hajnalig tart, ami negyvenöt percbe van sűrítve. Végig azt a látszatot kelti a film, hogy a fabula és a szüzsé ideje azonos. A hatás egyik összetevője, hogy a filmben diegetikus zenét hallunk, a helyszínen játszó zenekartól)²⁰⁶

Mi a helyzet akkor, amikor nincs vágás? Ebben az esetben is két képről beszélhetünk. Bár ez technikailag nem így van, de gyakorlati szempontból mégis. Úgy is szokták nevezni ezt a gesztust, hogy belső vágás. Szabó Gábor szerint ebben az esetben a gépmozgás helyettesíti a plán/nézőpont váltást. Mivel a klasszikus értelemben vett vágás megszakítja a képi folyamatot, a folyamatos elbeszélés szükségletei miatt kialakultak olyan vágás-technikák, melyek arra töreksenek, hogy a néző szinte észre se vegye azokat.²⁰⁷ Ezek a folyamatos vágás gesztusok alapvetően nem azt voltak hivatottak elérni, hogy bármilyen ugrásra (legyen az tér, idő)

²⁰⁵ https://www.imdb.com/title/tt0062136/?ref_=vp_back

²⁰⁶ David Bordwell: *Elbeszélés a játékfilmben*, 95.

²⁰⁷ Kovács András Bálint: *Mozgóképelemzés*, 64.

felfigyeljen a néző. Éppen ezért merész és újszerű hatással bír, amennyiben mégis erre törekszik.

A *Sherlock* (Sherlock, Mark Gatiss, Steven Moffat 2010-2017)²⁰⁸ című sorozat második évadának negyedik részében az egyik jelenet váltása a következőképpen történik. A méltán híres nyomozó és társa autóba ülnek azzal a szándékkal, hogy a kórházba menjenek egy tanút kihallgatni. Mielőtt azonban elindulnának, az autó ablakán bekopog az antagonista, hogy néhány szót váltson a két férfival. A lehúzott ablaküvegen át lezajlik egy rövid diskurzus. Végül a sötétített automata ablak elindul felfele, és a főhős arcát lassan felváltja az üvegen tükröződő épület a homlokzatán a „HOSPITAL” felirattal. Itt egy fix beállításon belül megtörtént az időugrás-ábrázolás. Ezt követően ugyan van egy vágás, melyet a kórházi folyosón sétáló főhős új jelenete követ, de ez már a következő időkihagyás (Sherlock kiszállt az autóból és bement az épületbe). Ám maga a kórházhoz kocsikázás a fent említett beállításban vágás nélkül lett megoldva.

Ebben az innovatív megoldásban látszólag nem igazán érvényesül a Szabó Gábor féle meghatározás. De vajon miért tűnik úgy, hogy nem? Ha közelebbről megvizsgáljuk az esetet, észrevehetünk valamit. Elrejtve találunk egy kis filmnyelvi gesztust, pontosabban annak hasonmását. Ez az apró gesztus segíti azt, hogy a nézőben ne az a hipotézis fogalmazódjon meg, hogy Sherlock Holmes sofőrje már eredendően egy kórház épülete mellett parkolt. Persze realiztikus vélekedéshalmazára támaszkodva felmerülhet benne a gyanú, hogy Londonban több kórház is van, ám ha Sherlock autóval indult el, nyilván nem abba a kórházba tart, ami húsz lépésre van tőle. Ami ezeket a vélekedéseket a megfelelő irányba tereli, az egy képi áttűnés-típus megidézése. Bár fizikailag nem volt elvágva a snitt a főhős arcán, de a felkúszó ablak behozta be a következő jelenet első képkockáját. Az illúzió az, mintha képkapcsolást láttunk volna, még ha tudatában is vagyunk annak, hogy nem. Így Szabó Gábor állítása mégis igaz lehet, az alábbi példák is ezt igazolják.

²⁰⁸ <https://www.imdb.com/title/tt1475582/>



5. részletek a *Sherlock* c. sorozatból

A korábban már említett *Taxidermia* alapvetően egy kronologikusan felépülő film. Parti Nagy Lajos novellái alapján három egymást követő generáció életébe látunk bele. A történet mesélője a család legfiatalabb tagja, az ő egyéni, néhol szürreális, Marquez-i hangulatot idéző nézőpontjába helyez minket az alkotó. A film egyik jelenetében egy posztóba bugyolált meztelen csecsemő síró arcáról elindul egy háromszázhatvan fokot bejáró vertikálisan forgó mozgás. A csecsemő föld felé rúgkapáló lábai után egy csizmát, majd katonai viseletben egy férfit látunk, derekán pisztolytartó táskában fegyver pihen. „Kálmánkám, kisfiam!” - kiált fel a férfi, eközben a kamera halad tovább: a kaszárnyát idéző épület homlokzatáról az égboltra vezeti tekintetünket a gép. Ahogy a delelőn áthalad, nemzeti színű füst-csíkok osztják sávokra a képmezőt: az égen három hadi repülő ünnepélyes esemény hangulatát idézi meg. A következő látott motívumok, a monumentális épület oszlopai közt kifeszített vörös leplek, a szocializmus világába helyezik a nézőt, amit a vörös csillag attribútuma pecsétel meg. A képmezőt, melyen az imént még az apja kezében gögicsélő csecsemőt láttuk, most egy meglett felnőtt férfi tölti ki. Óhatatlanul is azt feltételezi a néző: ez bizony Kálmánka egy emberöltőnyi idővel később. Ezt a vélekedését az emblemikus scenikai elemek váratlan változása is megerősíti. Ellene szól azonban az a vizuális gesztus, hogy a képen a vágatlan mozgás folyamatos, ami a jelenidejűség filmnyelvi megjelenítése.

Kétféle jelstruktúra két irányba lökdösi a nézőt, mégis ezek a vélekedések végül egymásra találhatnak. A folyamatos, vágatlan mozgás alapján a néző arra számít, hogy a csecsemőt látja viszont, noha azt is tudja már (a díszlet változásából), hogy helyszínváltás történt, és a több évtizedes időmúlást is sejtheti. Ezekből hamar összerakja, hogy hol találkozik a két igazság: ez a férfi csakugyan *az* a csecsemő, a hajdani csecsemő. A Pálfi György filmjéből kiragadott példában a kameramozgás nem csak hogy plánváltást hajt végre (ld. Szabó Gábor), de egy olyan különleges jelleggel is felruhazza kameramozgást, hogy az egyfajta időmérő érzetét keltve kering az idő, a végtelen és fájló ismétlődés toposzát megragadva, akárcsak a már említett teknőszekvencia. Adja magát a gondolat: vajon ez a filmnyelvi gesztus nem éppen azt az absztrakciót idézi meg, amelyet a színházi forgószínpad kivívott magának?

A színpadi díszlet különböző formai megoldások révén képes megragadni az idő múlásának ábrázolását. Erre klasszikus példa a forgószínpad. Eredetileg nem az időt, mint mozgásban lévő állapotot volt hivatott ábrázolni, ezt velejáró tulajdonságként kaptuk. A Katona József Színházban az Ascher Tamás és Zsámbéki Gábor által színpadra állított *Godot-ra váróban*²⁰⁹ a múltó idő egyértelmű metaforájaként haladunk együtt Kocsis Gergővel és Elek Ferencsel a véget nem érő várakozásban. Hasonlóan hatásosan működik a forgószínpad Pintér Béla *Sütemények királynője* című előadásában²¹⁰, ahol maga a rendező maszkban veszi vállára a kötelet és húzza körbe-körbe a színpaddal együtt színészeit, akár egy rabigát.

²⁰⁹ <https://katonajozsefszinhaz.hu/41444>

²¹⁰ <https://pbest.hu/repertoar/a-sutemenyek-kiralynoje/>



26. *Godot-ra várva: Elek Ferenc és Kocsis Gergely*

Ifj. Vidnyánszky Attila *Mesés férfiak szárnyakkal*²¹¹ című előadása a debreceni Csokonai Színházban debütált. A darab azt a heroikus, sokszor utópisztikus küzdelmet járja körül, ahogy az emberiség makacsul próbál elszakadni a Földtől, hogy eljuthasson valami számára ismeretlen világba. Szokatlan nézői élményt nyújt, ahogy a nézőtér a forgószínpadon van berendezve, mely ugyanakkor helyet ad a színészi játéktérnek is, így az időmúlásokat a nézők szinte együtt élhetik meg a szereplőkkel. A forgószínpad a praktikumon túl egyfajta zsigeri időmúlás élményt kínál. Gondoljunk valós fizikai világunkban az örökké forgó bolygóra, amin élünk vagy „az élet körforgása” szóképre, ami nem is idézhetne meg más geometriai formát, mint a kört. Ennek a színházi montázs-technikának a filmre átültetett megfelelői a Taxidermiából említett példák. Ezen az analógián alapulnak a különböző tereket összekötő filmes időugrás-ábrázolások: a kocsizó, svenkelő, vagy éppen körbeforgó kameramozgás, mely tereket köt össze, miközben megállás nélkül látunk bele jelenetekbe, melyeket trükkös műtermi megoldások, ún. „ajtófélfavágások” kapcsolnak össze a folyamatosság érzetét keltve.

Értekezésemben eddig úgy tekintettem az időkihagyás ábrázolásokra, mint afféle hídra, mely a néző elméjében képződik meg annak mentén, hogy a „híd” két partján milyen jelzések vannak, és azok milyen kapcsolatba hozhatóak egymással. De hol érhető tetten ez a töredezettség a

²¹¹ <https://nemzetiszinhas.hu/eloadas/meses-ferfiak-szarnyakkal/kapcsolodo-tartalmak>

folyamatos gesztusban létrehozott időugrás ábrázolásokban? Hadd idézzem fel korábban írt megfigyeléseimet.²¹² Eszerint az asszociációs jelenség végeredményben nem a filmképből indul ki, hanem a *motívumból*, ami lehet akár csak egy látványeleme annak, ami az adott képen van. A vágás egymás mellé szerkesztette teszi a motívumokat. Ha pedig a motívumokat tekintjük a montázs-gesztus morfémaíainak, akkor akár egy térbe is kerülhetnek, és a kamera belső vágással is egymáshoz rendelheti azokat.

Merész innovatív időmúlás ábrázolásokat vonultat fel a *Diploma előtt* (The Graduate, Mike Nichols, 1967)²¹³ című film, melyek tulajdonképpen egyszerre narratív és expresszív montázsok, vagy ha úgy tetszik match cut-ok. Benjamin a frissen érettségizett fiatal férfi titkos viszonyt kezd Mrs. Robinsonnal. Egy zenés montázs szekvencia foglalja össze a nyár repetitív történéseit: Benjamin napjai gyakorlatilag két póluson zajlanak: az otthoni semmittevés, illetve egy titkos viszony epizódjai váltják egymást ismétlődően. Bár van vágás a megváltozott helyszínek és idősíkok között, egy-egy vizuális trükk “összefolyatja” azokat. Azon túl, hogy ezek bravúros megoldások, a néző intellektuális tudáshalmazait is eléri. Ahogy a szemünk előtt, úgy Benjamin fejében is összefolynak az események. Frappáns módszert alkalmaz Mike Nichols: az egyik térből a másikba úgy kerülünk, mint egy bűvésztrükk: vágás nélkülinek tűnik a helyszínváltás. Benjamin fekszik az ágyon – premier plánt látunk az arcáról –, a feje egy fekete ágytámlán pihen. Rezzentelen arca nem árul el semmi különösebb érzelmet. A gép nyit, és az előtérben Mrs. Robinson halad el fehérenműben, a kamera leköveti, a gép vele svenkel. Újra visszavágás Benjamin arcközelijére, aki még mindig kifejezéstelen tekintettel bámul előre. A cigarettájába szív, a kamera nyit: ahogy a képkivágás tágul, meglátjuk, hogy a fekete drapéria mögötte már nem ugyanaz az ágytámla, amit az imént láttunk, hanem csupán egy fekete párna és ez a szoba már egy másik helyszín. A vágás nem ott volt, ahol a néző megszokhatta, ahol számított rá.

Egy másik innovatív példát (rím-hidat) láthatunk ugyanebből a filmből a montázs-szekvencia végén. Benjamin ráveti magát egy medencében lebegő matracra, ám egy váratlan vágással a mozgás közben átkerülünk egy másik jelenetbe: Benjamin egy ágyban landol Mrs. Robinson testén. Ezt követően apja hangját halljuk, Benjamin – miközben a nő testén hasal – felnéz. A fiú apját látjuk, aki a napot kitakaró ellenfényben szólítja meg fiát: „Ben, mit csinálsz?”. A

²¹² Id.: 3.2. fejezet

²¹³ <https://www.imdb.com/title/tt0061722/>

következő képen újra a gumimatracon heverő Benjamins látjuk, de a tartalmi áthallás ekkorra már tökéletesen megvalósult az összecúsztatott hang- és képi vágások révén.

Az említett innovatív példák olyan szintre emelik az időugrás ábrázolásokat, melyek komplexebb intellektuális munkavégzésre sarkalják a nézőt. Az inferenciális gondolkodás²¹⁴ túlmutat az anyagban lévő információk megértésén, arra készíti a befogadót, hogy használja saját kognitív sémáit annak érdekében, hogy elérje ezt az implicit megértést. A már említett *Felperzselt föld*-ben a börtönben megerőszkolt nő esetében az aktust megelőző jelenetet látjuk, illetve az esemény utánit. A néző inferenciális gondolkodása képes megteremteni a kihagyott jelenetet. Hasonló a helyzet a *Taxidermia*-ból említett egybeállítós időábrázolás esetében is, ahol a jelmez és díszlet történelmi korokat profilál. Összességében úgy vélem, az innovatív gesztusok sikerességének feltétele a kiegészítésre való ösztönös törekvés, illetve a nézői inferenciális gondolkodás képessége. Alapvetően szükséges a filmnyelvi ismeret: a sémák kiolvasásának és értelmezésének képessége, ezen túl pedig meghatározó a kognitív komponens, vagyis a néző előzetes tudása (mind a kompozíciós mind a realiztikus és egyéb tudáshalmazai) és az, hogy mindezt az alkotó megfelelő eszközökkel és pontossággal vegye célba.

6.3.1. Eltérés a sémától: mentális, pszichés folyamatok

A filmes narratívák és megjelenítési módok egyedülálló világokat hozhatnak létre, melyek paramétereit és működését a néző meg- és kiismerheti. A filmnyelv sajátos szabályrendszere által megalapozott eljárások és az ezek révén létrehozott egyedi jelek, jelzések – a természetes nyelvhez, illetve más művészeti ágak „nyelvéhez” hasonlóan – idővel elavulhatnak, illetve képesek lehetnek további differenciálódásra és megújulásra is. Az előzőekben több példa elemzésén keresztül azt láthattuk, hogy a narratív idő koordinátarendszerében megjelenített elbeszélés befogadása jelek és jelzések értelmezésén alapuló konstrukció eredménye. Ezek a jelek ábrázoló szereppel bírnak. Kiugró (száliers) jellegűnek egy jelet akkor nevezhetünk, ha egy bizonyos kontextusban képes a figyelmet magára vonni. Az ilyen, elektrofiziológiai

²¹⁴ A pszicholingvisztika inferencialitásnak hívja azt a jelenséget, amikor az olvasó egy szövegolvasás során másodlagos összefüggéseket is kiolvas, melyek konkrétan nem szerepeltek a szövegben. ld.: itt 4.1.2.

eszközökkel is mérhető hatékonyságú jelek²¹⁵ legjellegzetesebb vonásai közé tartozik az újszerűség, a komplexitás és a ritkaság. Figyelmet megragadó jellegében a kiugró jel/jelzés egyedibb, más jelektől megkülönböztethetőbb, újszerűbb és izgalmasabb, ugyanakkor gyengíti a hozzá hasonló, de kevésbé kiugró jelek fogalmi sémákba rendezettségének könnyen hozzáférhető, biztonságos, megszokott értelmezést kínáló hatását, tehát egy ponton túl hatása elbizonytalanító, nyugtalanító lehet. A már meglévő perceptuális és tudáselemekből összeépített sémák megújulásának sikere tehát nagy mértékben annak a függvénye, hogy a kiugró jel – ami ebben az értelemben éppen azáltal száliens, hogy nem illeszkedik minden további nélkül a meglévő sémába – optimális mértékben készlet-e intellektuális (és érzelmi) erőfeszítésre a befogadót.

„Ha a kíváncsiság a környezet kevésbé ismert oldalaira irányul, a biztonságérzet csökkenésével, szélső esetben akár a sémahasználat blokkolódásával is járhat. Az új, újszerű ugyanis kihívja a korábbi ismereteinken alapuló fogalomhasználatot, ami a sémahasználat megújítását vagy akár elvetését eredményezheti. (...) Azonban a séma feladásának nagy – kognitív – ára van. Ugyanis egy új útvonal megtervezése mindig költségesebb, energiaigényesebb, mint a régi séma használata. A választás ilyen esetekben tehát a kényelem (kevesebb erőfeszítés) és frusztráció, illetve az intellektuális beruházás és siker között áll fenn. Az ember (...) olyan helyzetet teremt, mely kérdőre vonja és szétfeszíti (...) meglévő kompetenciáját, és csak egyetlen válaszlehetőséget enged meg, a kreativitást, a felfedezést.”²¹⁶

A modern sémaelmélet egyik legjelentősebb alakja, Jean Piaget számára a séma egyfajta rugalmas cselekvési vagy/és gondolkodási szabálykönyv az emberi megismerésben, melynek célja az alkalmazkodás (adaptáció).²¹⁷ Az embergyerek már születésekor rendelkezik egy sor elemi sémával (ezek az elemi reflexek), melyek az első pillanattól szervezik a környezetével való interakcióit. Ahogy növekszik, majd felnőtté válik, a sémák működtetésének és

²¹⁵ A figyelemmel összefüggő idegrendszeri folyamatok mérésének egyik lehetősége az ún. kiváltott potenciál módszere. A kiugró ingerek nagy amplitúdójú eseményhez kötött potenciált (P3) váltanak ki 250-400 milliszekundummal az inger megjelenését után a fej középvonalán, a centrális, frontocentrális elektródákon. (Czigler István: *A figyelem kognitív pszichológiája*. Tankönyvkiadó, Budapest, 1994. 112.)

²¹⁶ Dr. Tarnay László: *Az esztétika tapasztalati alapjai. 1-10. előadás*. Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, 2011. http://janus.ttk.pte.hu/tamop/tananyagok/esztetika_tap_alap/index.html

²¹⁷ Boeree, C. George: *Jean Piaget*, Retrieved October 2 (2006): 2008, 5.

átalakításának alapvető módja semmit sem változik, a célja is ugyanaz marad: a hatékony adaptáció.

Piaget *asszimiláció*nak hívja, amikor egyre többféle jelenség kerül a meglévő sémáink fennhatósága alá. Tehát ilyenkor ugyanazt a sémát új, eddig nem ismert helyzetre alkalmazzuk. Abban az esetben, amikor próbálunk egy jól ismert sémát alkalmazni, de az nem jól illeszkedik, két eshetőség van: vagy az eredeti sémát változtatjuk meg (pl. bővítjük vagy szűkítjük), vagy alkotunk egy alkalmasabb sémát – ez az *akkomodáció*.²¹⁸

Mi történik az asszimilálódott sémákkal, ha gyakran ismétlődnek? A gyerekek fejlődésének meghatározó szakasza a másolás, ismétlés. Egy-egy új tapasztalati mintázat nyomán alakulnak ki bennük újabb és újabb reprezentációk, szabályosságok, sémák, amelyek újabb előrejelzések gyártására teszik őket képessé, így a meglévő tudás és az újabb tapasztalás egymásra épülve növeli a gyerek tudás-szintjét. Ez az oka a változásra való igénynek. Otto Neurath filozófus ezt a jelenséget egy olyan hajóúthoz hasonlítja, ahol a hajót gyakorta újra kell építeni.²¹⁹ A fejlődéslelektant egyfajta odüsszeiához is szokták hasonlítani, ahol a meglévő tudáshalmazzal már el lehet navigálni egy hajót, ám menet közben egyre több ismeretlen tájat fedezve fel, az új tapasztalások hatására az folyton megújul, és egyre differenciáltabb rendszerré válik. Ez pedig hatékonyabbá teszi a hajóst, és képessé válik bonyolultabb manőverekre, még több ismeretlen táj felfedezésére.

Idegrendszerünk alapvető feladata a belső környezet állandóságának fenntartása és a külső környezet ingereinek felvétele, feldolgozása, a válaszadás kialakítása. Ennek egyik alapmechanizmusa a tanulás, mely a memória kialakításának is fő folyamata.²²⁰ Az idegrendszer által elvárt esemény és a ténylegesen bekövetkező események közti eltérés mértéke határozza meg, végbemegy-e a tanulási folyamat, vagy sem. Akár a filmnéző esetében: amennyiben támaszkodhat egy már ismert sémára, és ennek mentén találkozik egy újszerű ingerrel, sikeres lehet az értelmezése. Akárcsak a korábban említett *2001: Űrodüsszeia* című filmből hozott példa esetében. A levegőbe hajított csontról Kubrick hirtelen átvág a keringő

²¹⁸ u.o.

²¹⁹ Alison Gopnik, P. K. Kuhl, A. N. Meltzoff: *Bölcsék a bölcsőben. Hogyan gondolkodnak a kisbabák?* Typotex, Budapest, 2001. 161.

²²⁰ Topál József: *A társas tanulási képességek neurofiziológiai alapjai*. Opus et Educatio 4.1 2017. 4. DOI: <https://doi.org/10.3311/oep.173>

úrhajóra, átvezetve ezzel a másodperc tört része alatt a nézőt az emberiség hajnalától az úrkorszakba. A néző számára az ismerős jelek itt olyan tárgyak, amelyek az emberi fejlődést és innovációt képviselik. A csont mint a primitív múlt eszköze, és az úrhajó, a fejlett jövő produktuma közvetlen ellentétet alkotnak. Ugyanakkor párhuzamba is állíthatók mint a fejlődés alfája és omegája. Bár a történelem előtti időkből az úrkorszakba való váratlan időugrás újszerű inger, a néző mégis sikeresen értelmezheti a match cut mögött húzódó elvont gondolatokat.

Az alkotó feladata megbecsülni, hogy a néző milyen feltételek mentén képes sikeresen adaptálni egy innovatív jelzést, és mennyire lesz számára komfortos vagy diszkomfortos eltérni a megszokott séma-értelmezéstől.

„Minden változás rést üt az embert körbevevő - testi, lelki, szellemi, gazdasági - biztonságérzeten. Rést persze az ember „önszántából” is létrehozhat, amikor a „túlzott” biztonságot unalmasnak találja, hiszen, ha minden bejövő ingerre van egy többé-kevésbé automatikus válasz-séma, az ember a motorikus szintre, a vegetatív (motorikus) idegrendszer szintjére „zuhanhat” vissza, ahonnan „kiemelkedett”.²²¹

A világ változékonysága folyamatos adaptációt követel. Ha az ember mindig ragaszkodna a bevált perspektívákhoz, nem lenne képes hatékonyan viselkedni az adódó kihívásokkal szemben. A kognitív rugalmasság teszi lehetővé számunkra, hogy alkalmazkodni tudjunk az új feltételekhez, és módosítsunk szokásainkon, ha ez szükségesnek tűnik. Megtanult és bevált rendszerek mentén az ember képes új stratégiákat létrehozni; az ebben való sikeresség az emberi fejlődés záloga. Azok a filmes időugrás-ábrázolási megoldások, amelyek feszegetni merik a néző komfortzónájának határait, kihívást jelentenek a néző alkalmazkodóképességére nézve, de egyben esélyt is jelentenek a számára. Mindezek rávilágítanak, hogy a kognitív rugalmasságnak fontos szerepe van a folyamatosan változó filmnyelv alakulásában.

²²¹ Dr. Tarnay László: *Az esztétika tapasztalati alapjai. 1-10. előadás*

6.3.2. Küszöb és maximum az innovációban

*„A kíváncsiság az emberi kogníciót, a megismerő rendszert hozza működésbe.”*²²²

Általánosságban elmondható tehát, hogy evolúciósan úgy van kalibrálva az ember, hogy van benne nyitottság az újdonság felé. De vajon milyen mértékben lehet valami újító? Ha egy alkotó a hasára üt, és kitalálja, hogy a filmjében az eltelt időt azzal fogja ábrázolni, hogy a szereplők bőrtónusa két héttel később lilára változik, ez az innováció vélhetően nem lesz sikeres. Ha a filmekben minden egyes időmúlást egy falióra vagy egy telefon kijelzője mutatna meg, könnyen lehet, hogy hamar alábbhagyna a filmnézés iránti vágy az emberekben. A túl sok vagy túl váratlan inger (és az általa kiváltott túl magas agyi aktiváció) elhárítást válthat ki. Az izgatottság, amit a túl sok inger vált ki, ingerültséghez, türelmetlenséghez, feszültséghez vezet. Ugyanakkor az ingerszegénység káros (élettani, mentális és pszichés) hatásai is bőségesen dokumentáltak.²²³ A monoton, repetitív munkavégzés, legyen az akár kognitív munka, mint esetünkben, a filmi befogadói tevékenység során, diszkomfort érzést vált ki. Csíkszentmihályi szerint unalom, sőt apátia rendszerint akkor áll fenn, ha az élénk tárt feladatok nem nyújtanak elegendő kihívást, mivel képességeinkhez viszonyítva túl könnyűek. Idegesség, szorongás, a stressz jelei mutatkoznak viszont, amikor az élénk táruló feladatok túl nehezek. A flow-élmény egyik feltétele, hogy a feladat nehézsége megfeleljen a képességszintünknek.²²⁴ Ilyenkor a kihívások és a képességek egyensúlyban vannak. Ez nagyon hasonló a filmnézés során optimalizálható mentális állapot jelenségéhez.

*„A legtöbb örömmérséssel járó tevékenység nem természetes; olyan erőfeszítést igényel, melytől kezdetben idegenkedünk. Ám, ha egyszer kapcsolatba kerültünk a tevékenységgel, visszacsatolást kapunk készségeinkről, és a tevékenység önjutalmazóvá válik.”*²²⁵

A kialakított sémák rugalmasságát vizsgálja például a Wisconsin kártyaválogatási teszt. Kártyalapokon háromféle színű, formájú, illetve számosságú geometriai alakzat látható. Ezek

²²² Dr. Tarnay László: *Az esztétika tapasztalati alapjai. 1-10. előadás*

²²³ Scitovsky Tibor: *Örömtelen gazdaság*, 30.

²²⁴ Csíkszentmihályi Mihály: *Flow - Az áramlat - A tökéletes élmény pszichológiája*, idézi: Mérő László: *Az érzelmek logikája*, Tericum Kiadó Kft., Budapest, 88.

²²⁵ Csíkszentmihályi Mihály: *Flow. Az áramlat. A tökéletes élmény pszichológiája*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 2021. 48.

közül négyet egy sorban letesznek a kísérleti személy elé, akinek az a feladata, hogy az adott hívólapon mindig rakjon egy lapot, egy általa előre nem ismert (de megtippelt) szabály szerint (pl. szám, szín vagy forma alapján kell válogatni). Gondolhatja például, hogy az alakzatok száma és formája nem fontos, csak a színe. Ilyenkor pl. a három piros körre a kezében levő kártyákból ráteszi a két piros háromszöget mutató kártyát. Ha erre azt a választ kapja, hogy „helyes”, a következő körben ráteszi az egy piros négyzetet stb. Bizonyos számú lap lerakása után azonban a szabály megváltozik (például az elvárás többé már nem az ugyanolyan színű, hanem az ugyanolyan számú alakzat lesz). Erről azonban a delikvens nem tud. Csupán azzal szembesül, hogy amennyiben továbbra is szín szerint teszi a kártyalapokat, a visszajelzés az lesz, hogy a megoldás helytelen. Ahogy ezt a vizsgálati személy apperceptálta, kénytelen stratégiát váltani és más feltételezett szabály szerint rakni a lapokat. Mivel nem ismeri az új szabályt, próbálkozik.

A mentális rugalmasság egyik kulcsfontosságú eleme a *munkamemória frissítése*. Ebbe beletartozik a munkamemóriában tárolt tartalom állandó monitorozása, a meglévő információkhoz az újabbak gyors hozzáadása, illetve bizonyosak törlése.²²⁶ A nézői hipotézisek felülírásakor a várhatóan érvényes válaszreakció gátlása akkor lép működésbe, ha helyette kínálkozik egy másik, ugyanannyira működő alternatíva.

A sikeres stratégiaváltás feltétele, hogy a rögzült séma gátlás alá kerüljön, hogy az újnak teret tudjon adni. A séma felülírásának nehézségét demonstrálja az ún. Stroop-effektus, illetve az erre a hatásra épített (leggyakrabban neurológiai célokra használt) Stroop-féle színmegnevezési teszt.²²⁷ A kísérletben egy inkongruencia-helyzetet²²⁸ hoznak létre. A teszt három sorozatból áll. Az elsőben a vizsgált személynek (általában feketével megjelenített) színneveket kell minél gyorsabban elolvasnia. A második részben különböző színnel megjelenített alakzatok színét kell megneveznie. Az utolsó feladatban pedig a személynek szintén a megjelenített szavak színét kell helyesen megneveznie, csak hogy ezek a szavak a látható színüktől eltérő jelentésűek (pl. piros betűkkel jelenik meg a „KÉK” szó). Az utolsó sorozatban – a tényleges

²²⁶ dr. Janka Zoltán: *A mentális rugalmasság idegtudománya* (Összefoglaló Közlemény (Az Orvosi Hetilap alapításának 160. évében, a Szerkesztőség felkérésére készített tanulmány) 2017, 158. évfolyam, 45. szám, 1776. (<http://real.mtak.hu/67371/1/650.2017.30906.pdf>, utolsó letöltés dátuma: 2022.08.21.) DOI:

<https://doi.org/10.1556/650.2017.30906>

²²⁷ Szabó Csilla, Tóth Andrea: *A figyelemszabályozás megítélésének újabb lehetőségei*. In: *Gyógypedagógiai Szemle*, 2014. 42. évf. 3. szám, 220-225.

²²⁸ = összefüggéstelenség (<https://hu.wiktionary.org/wiki/incongruencia>)

tesztfeladatban – tehát a helyes megoldáshoz a személyeknek le kell gátolniuk a szójelentés hatását.

A Stroop-feladat különösen nehéznek bizonyul: az emberek válaszadási ideje jellegzetesen megnyúlik és az előző próbákhoz képest – melyekben már az ép értelmű, átlagosan jól olvasó gyerekek sem hibáznak – a tévesztések száma minden esetben megnő.

A Sherlock című sorozatból kiemelt példában hasonló jelenséget láthattunk: van egy ismert jelölés, amit alapvetésként kezel a néző. Nevezetesen, hogy vágás nélkül jellemzően nem tud a filmi elbeszélés helyszínt változtatni (kivéve persze, ha végignézzük az odáig való eljutást). A zavar akkor áll be, amikor a képi információ mégis azt állítja, hogy már másik térben vagyunk, miközben bizonyosan nem mozdult el a kamera, és a beállítás folyamatossága sem tört meg. Szokatlan eltérés mutatkozik a jelölés és a tartalom között. Ahogy a Stroop-teszt jó megoldásai esetében, itt is bekapcsol a kognitív gátló funkció, és enyhén megnyúlt reakcióidő után helyesen létrejön a nézői döntés, hogy a rendező ezúttal szokatlan megoldással tüntette el a helyzetváltoztatás aktusát.

A filmnyelv innovatív megoldásai, mint például egy nem szokványos időkihagyás-ábrázolás, kihívás elé állítják a néző kognitív képességeit. Növelhetik vagy akadályozhatják a filmnézés élményét. Az innovatív időugrás-megoldások a filmben kétélű kardot jelenthetnek: feszegetve a filmnyelv határait üdítően hathatnak és lebilincselhetik a nézőket, ugyanakkor elidegeníthetik vagy össze is zavarhatják, amennyiben az ábrázolás túlságosan eltávolodik a konvencióktól. Ugyanakkor rendkívül egyéni, kinél hol van az „optimális” és a „túlságos” határa. Bizonyos, hogy az egyéni mentális rugalmasság fontos szerepet játszik ennek meghatározásában, de a személyiségstruktúrától, az aktuális fáradtságig, a film megnézésének motivációjától a környezeti hatásokig sok egyéb tényező színezi a képet.

Az időmúlás elcsépelet eszközökkel való ábrázolása unalmat válthat ki, ám hasonlóan demotiválttá teheti a nézőt az érhetetlen ábrázolás is, amikor kognitív erőfeszítése dacára nem jut értelmezhető megoldásra. Ahogy a Wisconsin kártya-teszt is rávilágított, értelmes összefüggés hiányában a munkavégzés lendülete alábbhagy. Ugyanakkor, ha a néző támaszkodhat egy már ismert sémára, és ezen ismert jelzés mentén találkozik egy új ingerrel, sikeres lehet az értelmezés. A sémák teszik lehetővé a megszokott működést, a változás pedig a differenciálódást, fejlődést. Tehát, az abszolút új ábrázolás helyett a sikeres értelmezést

legtöbbször a variáns ábrázolás jelenti. Egyúttal egy innovatív jelzés sikeres adaptálása még örömezzel is járhat. Ugyanakkor, ha túl nagyok vagy gyakoriak a kihagyások, a néző elveszítheti a kapcsolatot a történettel, illetve a karakterekkel, és nehézséget tapasztalhat az események követésében vagy értelmezésében.

A megfelelő időkihagyások alkalmazása – a történet szükségleteihez és a nézők kognitív képességeihez igazítva – segíthet a történet folyamatosságának és hatásának fenntartásában. A filmkészítőnek meg kell találnia az egyensúlyt, vagyis az optimális stratégiát abban a tekintetben, hogy az ábrázolás módja mennyire lehet újszerű.

7. A „velejárási hatás”

Bordwell úgy véli, egy történet megértését nemcsak a történet tartalma, hanem a néző előzetes tudása és élettapasztalatai is befolyásolják. Hangsúlyozza az anticipáció során a sémastruktúrák szerepét, a befogadóban munkáló erőteljes és állandó motivációt az elbeszélés folytonosságát illetően, továbbá feltárja az elbeszélő film megértésének egyéb aspektusait.²²⁹ Az érzelmi hatásokat illetően azonban csupán arról tesz említést, hogy az érzelmek kötődnek a nézői elvárásokhoz, pontosabban ahhoz, hogy azok hogyan teljesülnek vagy hiúsulnak meg. Ezek alapján, neuroesztétikai és pszichológiai megfigyelésekre támaszkodva kijelenthető, hogy amennyiben a néző filmmel kapcsolatos előrejelzései beigazolódnak, akkor elégedettséget érezhet. Ha a film visszatartja a válaszokat, vagy eltér a várt lehetőségtől, az kíváncsiságot is kelthet, vagy épp szorongást. „Az észlelés és a megismerés érzelmet kiváltó folyamatok.” – idézi fel Bordwell Eizenstein gondolatait.²³⁰ Azonban a filmi időábrázolás befogadása során nemcsak a kognitív munka sikere válthat ki érzelmet a nézőből.

A bűvészműsorok lényegében arra épülnek, hogy a nézőnek rengeteg feltételezése van a tárgyak és események tulajdonságairól, melyek végül mindig megcáfolódnak. Realisztikus vélekedéseit a fizika meggingathatatlan törvényeiről képtelen felülmúlni, ezért újra és újra zavarba ejti, amit lát. Ugyanakkor a nézők, amikor egy ilyen előadásra megváltják jegyüket, tudatos döntésként teszik ezt, éppen azzal a céllal, hogy az ésszerű magyarázat hiánya, a hihetlenség

²²⁹ David Bordwell: *Elbeszélés a játékfilmben*, 52.

²³⁰ David Bordwell: *Elbeszélés a játékfilmben*, 53.

ereje lenyűgözze őket. Ebben az esetben ez maga a nézői elvárás: a szembesülés azzal, hogy (már megint) bedőlt a konstrukció. Pontosabban: nem arra váltanak jegyet, hogy saját hipotéziseik kudarcát átéljék, hanem hogy az ennél impulzívabb *velejáró hatást*, a lenyűgözöttség érzését átéljék.



27. Egy bűvészműsor közönsége előadás közben

A dolgozat korábbi fejezeteiben számba vett példák során több esetben mutatkozott meg, hogy az időugrás-ábrázolások érzelmi hatást is kiváltanak. Emlékezzünk a Ragyogás című film végén váratlanul bevágott képre Jack Nicholsonról. Ugyancsak értelmezésen túli érzelmi hatást vált ki a nézőből a Ryan közlegény megmentése című film végén elhelyezett időugrás-ábrázolás. A film azzal kezdődik, hogy egy férfi családja kíséretében meglátogatja a Colleville-sur-Mer-i amerikai katonai temetőt. A férfi egy ponton térdre rogy, a kamera ráközelít, mígnem egy superközelit látunk a szeméről, szinte „belemászunk” a fejébe. Ezt a beállítást a normandiai partraszállás képsorai követik, majd a film a hajón hánykolódó katonák soraiból kiemeli a film főszereplőjét. A film végén, miután tanúi voltunk John H. Miller százados (Tom Hanks) és osztaga gyötrelmes útjának és áldozatvállalásának, mely során megmentették James Francis Ryan közlegényt, Ryan meghatott arcát látjuk, amint az érte halált szenvedett Miller századost nézi, majd arca lassan átmontírozódik a történet elején látott az idős férfi arcára. (Technikailag egy match cut-ot látunk.) Ekkor döbben rá a néző, hogy akit mindvégig az idős Miller századosnak hitt, valójában nem ő, hanem Ryan közlegény, aki Miller sírja előtt áll. A filmben az időugrás-ábrázolás nem csupán egy narratív gesztus, hanem egy erőteljes érzelmi

hatást kiváltó eszköz is, amely megrendíti és elgondolkodásra készíti a nézőt. A háború túlélőkre gyakorolt hatását és a felelősség kérdését hangsúlyozza és kiemeli az áldozathozatal. A film elején és végén ábrázolt jelenet kulcsfontosságú idő-hídként szolgál, erős érzelmi reakciót váltva ki a nézőből.

A *Licorice Pizza* (Licorice Pizza, Paul Thomas Anderson, 2021)²³¹ című film két hetvenes évekbeli fiatal felnőtté válásának és szerelembe esésének története. Az egyik jelenetben a fiú anyja sajnálkozik, hogy nem tud kiskorú fiával New Yorkba menni, pedig annak nagykorú kíséretre lenne szüksége. A következő jelenetben a fiú már a repülőn ül, mellette pedig az a huszonöt éves lány, akinek egy ideje udvarol. A kihagyás értelemeszerű: felesleges lett volna elmagyarázni az eseményeket, jóleső nézői élmény összerakni a történetet. Abban a rövid hatásszünetben, amit a narratíva felkínál, pontosan ez lesz a néző sejtelme, ami be is igazolódik, sőt a sikerélményen túl humorral is társul: megmosolyogni való, hogy adja magát a helyzet, és már minden „kertelés nélkül”, lényegre törően látjuk is a következményt.

Hasonló romantikus, ezzel együtt abszurd hatást ér el Judd Apatow *Felkoppintva* (Knocked Up, Judd Apatow, 2017)²³² című vígjátékában egy időkihagyás-ábrázolás révén. A filmben Alison (Katherine Heigl) és Ben (Seth Rogen) egyéjszakás kalandja után a néző azt feltételezi, hogy a cselekmény szokványosan halad tovább, különösen, miután Alison világossá teszi, hogy remélhetőleg többet nem találkozik a férfival. A következő beállításban egy mikroszkopikus osztódó petesejtet látunk, mely így humorosan felforgatja a néző előzetes elvárásait a cselekmény várt menetét illetően. A néző azonnal megérti: Alison szándékai ellenére teherbe esett. Az átmenet hirtelensége és a sematikus petesejtes beállítás együtt komikusan hat. A gesztus tulajdonképpen azt parodizálja, hogy a filmek gyakran szentimentális tónusban ábrázolják a fogantatást. Ebben a kontextusban ez a sztereotip ábrázolás egyfajta geggé válik, megadva az alaphangot a film továbbiakban bekövetkező komikus bonyodalmaihoz.

A korábban említett példa a *Better Call Saul* című sorozatból hasonlóan hordoz érzelmi többletet. A sokkoló hatást az okozza, hogy az időkihagyás-ábrázolás az autóbalesetet Kim megélésében interpretálja. Noha technikailag nem az ő nézőpontjából látjuk az eseményeket (POV), az ábrázolás mégiscsak azokat a pillanatokat mutatja meg, amelyeket maga a szereplő is megélt (fokalizáció). Az ábrázolás emiatt drámaian váratlan, sokkolóan hat a nézőre.

²³¹ https://www.imdb.com/title/tt11271038/?ref_=tt_mv_close

²³² <https://www.imdb.com/title/tt0478311/>

Számos példát megvizsgálva végeredményben az látszik, hogy a filmi időugrás-ábrázolások befolyásolhatják a néző kognitív és érzelmi élményét is. Ez a kettő összefüggésben állhat. Bordwell megközelítése kognitivistá álláspontot képvisel; azt hangsúlyozza, hogy a nézők aktívan dolgozzák fel a filmből érkező információkat, ezek révén értelmezik a narratívát és tesznek előfeltevéseket az események további menetére vonatkozóan. Bordwell nem tagadja, hogy a filmek érzelmi hatást is gyakorolnak a nézőkre, munkásságában a hangsúlyt azonban a formai és kognitív folyamatokra helyezi. Inkább az érdekl, hogy a filmek felépítése hogyan vezethet a nézők sajátos reakcióihoz, és hogyan zajlik le az értelmezés. Kevésbé tér ki a nézői reakciók érzelmi aspektusaira. Ugyanakkor, bár a kognitív pszichológia más megközelítésből foglalkozik azzal, hogy a filmes ábrázolások milyen érzelmi hatást gyakorolnak a nézőre, általános tény, hogy az érzelmeink összefonódnak kognitív folyamatainkkal. Amikor a filmnézés során egy-egy kihagyott idő-szegmenst látunk, az agyunk folyamatosan azon dolgozik, hogy értelmezze a kimaradt időt és eseményeket, értelmet adjon a látott narratív és vizuális információknak. Ez az aktív részvétel saját személyes élményeinket is adaptálja a kognitív munkavégzésbe, így nagy szerepet játszik az érzésekben, melyeket a látott gesztus kivált belőlünk.

Összegzés

A vizuális nyelv – messze túlmutatva azon, amit a Lumiere-galaxis sejtetett – rendkívüli mértékben részévé vált emberi mindennapjainknak. Az emberi személyiség fejlődésének már nem csak a beszélt nyelv, de a mozgókép is egyre inkább szerves része. Értekezésemben egy filmes időszervező gesztust, az időkihagyásokat vizsgáltam. Ez egy olyan narratív eljárás, melynek hatása közös tevékenység nyomán alakul ki: az alkotó és a néző együttes munkájából fakad. Arra voltam kíváncsi, hogy min múlik az időugrás-reprezentációk sikere.

A kutatásom kezdetén az volt a hipotézisem, hogy az időugrás- reprezentáció sikere attól függ, hogy az megfelelően igazodik a néző kognitív képességeihez, ismereteihez és elvárásaihoz. Az volt a felvetésem, hogy amennyiben túl gyakran találkozott egy ismert sémával, és annak értelmezése nem kíván meg tőle kellő mértékű kognitív munkavégzést, az időugrás-technika alkalmazása unalmat vált ki belőle. Vagyis az ábrázolás elcsépeletté vált. Fordított esetben pedig, ha egy jelzés túl kevés ismert támpontot ad a számára, az ismeretlen megoldások szorongást válthatnak ki belőle, ami demotiválja a nézőt a további kognitív munkavégzésben. Így az erőfeszítései sikertelenek maradnak.

Az időkihagyás-ábrázolásokat a bordwelli narratológiára támaszkodva igyekeztem meghatározni, a kognitív filmelméletet véve alapul, ugyanakkor a jelenség vizsgálatára helyenként más tudományágakat is segítségül hívtam. Annak vizsgálatára, hogy a nézők hogyan értelmezik és rekonstruálják a történeteket az időbeli kihagyások függvényében, elméleti felvetéseken és konkrét filmtörténetből kiragadott példákon keresztül vállalkoztam. Az egyes időkihagyás gesztusokra tipológiát állítottam fel annak érdekében, hogy az analízis könnyebb legyen. Úgy véltem, hogy ennek révén áttekinthetőbbé válik az eszköztár, megfejthetőbb lesz a metodika és értelmezhetőbbek lesznek a kognitív folyamatok.

Amikor a néző összeszerkeszti az időkihagyáskor keletkezett részt, két eshetőség van. Az egyik eset, amikor nem érzékeli, hogy megtört a folytonosság. A másik eset, amikor a néző felfigyel a hiányra, tudatosan benne a rés. Értekezésemben döntően ez utóbbi esetet vizsgáltam.

Úgy éreztem, sok mindenre rávilágít, ha onnan közelítem meg a vizsgált ábrázolást, hogy milyen erők szervezik össze a filmi időt. Ezért tanulmányoztam az elbeszélés idejének szubjektív, illetve objektív természetét. Azt feltételeztem, hogy a szubjektív időmegélések filmes leképezése gyakrabban von maga után elvontabb, mintsem konkrét ábrázolást, így az vélhetően a néző fiziológiai percepcióin nyugvó tapasztalattárát is mozgósítja.

Mindezek alapján három altípust különböztettem meg: a pusztán *informatív* ábrázolásokat, az intellektusra hatókat, melyeket *asszociációs* időugrás-ábrázolásoknak neveztem el, illetve az érzelmi bevonódását ösztönző *szenzuális* időugrás-ábrázolásokat. Ezen túlmenően az eszköztár jellege alapján vettem számba a gyakori és a különleges eseteket.

A bevezető fejezetekben a beszélt nyelv és az elvont gondolkodás kialakulásának kapcsolatát megfigyelve, összefüggéseket fedeztem fel az intencionális hozzáállás és az elmeolvasás képessége, gyakorlata között, melyek eredendően szükséges előfeltételei egy történet megalkotásának, illetve befogadásának. Ahogy az ember képessé vált fiktív események, idők és terek verbalizálására, mindezek alkalmassá tették, hogy egymással megosztható történeteket hozzon létre, koherens tartalmat formáljon. Az elbeszélést mint jelenséget tanulmányozva megfigyeltem annak szükségszerű tördeléses jellegét, melyből látható, hogy a történetmesélés mint konstrukció óhatatlanul sűrítésre kényszerül. Összeszerkesztése pedig közös cselekvés: az alkotó tartalmat formál meg nyelvi konvenciók révén, a befogadó pedig az értelmezés során elvárásokat támaszt, melyeket előzetes tudáshalmazaira támaszkodva hol igazol, hol felülír.

A nyomolvasás felől közelítve meg a befogadói munka vizsgálatát, erősen vizuális természetű, filmszerűen megírt szépirodalmi szövegrészeket is megvizsgáltam, melynek során azt tapasztaltam, hogy ha az írott nyelv lemond az időhatározók használatáról, akkor az olvasó ugyanolyan nyomfejtő tevékenységet végez, mint a filmnéző. Ezen túl egy filmre írt történet színpadra adaptálása kapcsán saját rendezői tapasztalataimat is lejegyeztem a nézői hipotézisalkotással kapcsolatos alkotói feltevéseimről.

Az értekezés további fejezeteiben a különböző időugrás-ábrázolás sémákat és mintázatokat vizsgálva megfigyeltem, hogy a filmes időmúlás-ábrázolások az elmúlt bő százhusz év során jobbára elszakadtak az időmérő eszközök funkcionális használatától a filmvásznon. Tanulmányoztam a kihagyás-reprezentációk során a változás ábrázolásának szerepét, ehhez szemügyre vettem, hogy az időmúlás minden esetben állapotváltozással jár-e. Felfigyeltem arra, hogy egy időugrás ábrázolásban egymásra rímelő motívumokat is el lehet helyezni,

asszociációs munkára sarkallva a nézőt. Ezenkívül néhány példával demonstráltam azt a jelenséget, amikor az időkihagyás-ábrázolások befogadása során az nézők a kognitív erőfeszítés mellett érzelmi hatásokat is átélhetnek. Megfigyeltem, továbbá, hogy a hiányos vagy zavaros szegmensek ellenére a nézői munka visszamenőleg hogyan “korrigál”, az összefüggések láncolatának fényében a néző hogyan gyárt újabb és újabb hipotéziseket, hogy áthidalja a korábban keletkezett értelmezési zavart. A kihagyásos technika nem csupán a történet szempontjából lényegtelen rejtheti el, hanem dramaturgiailag jelentős eseményeket is, melyek érvényessége ezáltal mégsem szűnik meg, sőt adott esetben még nagyobb horderővel ábrázolódnak. A kihagyásnak köszönhetően a néző a saját képzeletével és tudásával tölti ki a hiányosságokat, így erőteljesebben kapcsolódhat a filmhez és a történethez. Ezután a dolgozatban rátérek a sémává vált időábrázolások vizsgálatára, melyek rávilágítottak, hogy bizonyos triviális megoldások gyakori használatuk ellenére sem kopnak el, az elévülés egyébként is az ábrázolás módjában fedezhető fel, nem pedig magában a nyelvi gesztusban.

Értekezésemet a dolgozat elején felvetett kérdésem megválaszolásával zártam: min múlik a konvencionálistól eltérő ábrázolások megértése, illetve a néző megértésre való törekvése, továbbá miként hatnak a nézői attitűdre az újszerű ingerek egy-egy időábrázolás során.

Arra jutottam, hogy létezik valamiféle mentális jutalmazás, mely ösztönzi a nézőt, amikor egy újszerű gesztus értelmezésével megbirkózik, ahogy az is igaz, hogy amennyiben túl gyakran alkalmazott ábrázolással találja magát szembe, demotiválttá is válhat a kognitív munkavégzést illetően. A felvetés tehát igazolódott, az alkotói innovációnak létezik optimális mértéke, amely – a nézőre rótt nehezebb értelmezési munka, illetve az általa igénybe vehető kevesebb konvencionális támpont ellenére – még megfelelő ahhoz, hogy ne hunyjon ki a néző arra való törekvése, hogy megértse az adott ábrázolás szándékát. A kutatás során az is bebizonyosodott, hogy a filmnyelv fejlődése során az időugrás-ábrázolások differenciálódtak. Más-más funkcióban más-más alakot öltenek. Az időmérő eszközökkel való informális ábrázolástól elrugaszkodva a filmtörténet során kialakultak összetettebb és gazdagabb kognitív folyamatokat kiváltó reprezentációk. Arra is fény derült, hogy egyes esetekben ezek a gesztusok a filmkészítő szándéka szerint érzelmi hatásokat is kelthetnek.

Alkotói dilemmáim hatására taglaltam a filmes időugrások ábrázolási variációit. A kutatás élére olyan tézist állítottam, amely a leginkább összekapcsolja a különböző feltett kérdéseimet, melyek végső soron mind azt járták körül, hogy a nézők hogyan értelmezik és rekonstruálják az időbeli kihagyásokkal megalkotott történeteket.

BIBLIOGRÁFIA

- A. Gergely András: *Filmbeszéd és antropológiai szövegértés*,
<http://antroport.hu/lapozo/tanulmanyok/tanulmany/pdf/agavizantrop.pdf>, utolsó letöltés dátuma:
2023.02.11.
- Bajzáth Mária: *A mese a nevelés táltosparipája*, Új Köznevelés 2015/Különszám.
<https://folyoiratok.oh.gov.hu/uj-kozneveles/a-mese-a-neveles-taltosparipaja> utolsó letöltés
dátuma: 2021.08.25.
- Bálint Katalin: *A filmszereplő tekintete. A belső fókuszáció befogadáslélektani hatása*, Imágó
Budapest, 2011/ 3, http://imagobudapest.hu/images/lapszamok/2011_3/077-94_Balint-K.pdf
(utolsó letöltés dátuma: 2023.07.21.)
- Bazin, André: *Korunk nyelve*, ford.: Brencsán János, in.: Gelencsér Gábor (szerk.)
Mozgóképkultúra és médiaismeret, összeállította: Tólos András, Magyar Elektronikus
Könyvtár és Országos Közoktatási Intézet, 2006
- Bazin, André: *A filmnyelv fejlődése*, in: Zalán Vince (szerk.): *Mi a film?*, ford.: Baróti Dezső,
Budapest, Osiris Kiadó, 2002
- Bíró Yvette: *A hetedik művészet*, Osiris Kiadó, Budapest, 2003
- Bíró Yvette: *Időformák*, Osiris Kiadó, 2005
- Boeree, C. George (2006): *Jean Piaget*, Retrieved October 2, 2008
- Bordwell, David: *Elbeszélés a játékfilmben*, Magyar Filmintézet, Budapest, 1996
- Bordwell, David: *Színrevitel és stílus*, ford.: Csőke Katalin és Pólya Tamás, Apertúra, 2007.
nyár,
<https://www.apertura.hu/2007/nyar/bordwell-szinrevitel-es-stilus/> (utolsó letöltés:
2023.10.01.)
- Bölcs István: *Filmesztétika*, Tankönyvkiadó, Budapest, 1971
- Buglya Sándor Dr. (szerk.): *Fejezetek a filmtörténetből*, Magyar Független Film és Videó
Szövetség, NKA, [https://www.mafsz.hu/wp-content/uploads/Fejezetek_a_filmtortenetbol_-_](https://www.mafsz.hu/wp-content/uploads/Fejezetek_a_filmtortenetbol_-_drBuglya_Sandor.pdf)
[_drBuglya_Sandor.pdf](https://www.mafsz.hu/wp-content/uploads/Fejezetek_a_filmtortenetbol_-_drBuglya_Sandor.pdf), (utolsó letöltés dátuma: 2022.12.10.)
- Burch, Noël: *Life to those shadows*. Berkeley: University of California Press, 1990
- Burch, Noël: *Narráció, diegézis: küszöbök és határok*, ford.: Kaposi Ildikó, in: *Metropolis*
Folyóirat, 1998/ nyár <https://metropolis.org.hu/narracio-diegezis-kuszobok-es-hatarok-1>,
(utolsó letöltés dátuma: 2023.02.12.)

Campbell, Joseph: *Az ezerarcú hős*, ford.: Varjasi Farkas Csaba, Édesvíz, Budapest, 2010.

Chatman, Seymour: *Az elbeszélő a filmben*, ford.: Farkas Csaba, in: *Filmspirál XXII.*, <https://epa.oszk.hu/00300/00336/00006/chatman.htm>, (utolsó letöltés dátuma: 2019.03.11.)

Czigler István: *A figyelem kognitív pszichológiája*. Tankönyvkiadó, Budapest, 1994.

Csépe Valéria, Győri Miklós, Ragó Anett: *Általános pszichológia 1.- 3. – 2. Tanulás - emlékezés - tudás*, Osiris Kiadó, Budapest, 2007-2008. <https://docplayer.hu/1158888-Altalanos-pszichologia-1-3-2-tanulas-emlekezes-tudas-csepe-valeria-gyori-miklos-rago-anett.html>, (utolsó letöltés dátuma: 2021.11.17.)

Csibra Gergely, Gergely György: *Teleologikus gondolkodás csecsemőkorban. Az egyévesek naiv racionális cselekvésemélete*, Magyar Tudomány, 2005/11., 1347-1354. <http://epa.oszk.hu/00600/00691/00023/06.html>, (utolsó letöltés dátuma: 2021.08.25.)

Csikszentmihályi Mihály: *Flow. Az áramlat. A tökéletes élmény pszichológiája*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1991, <http://fizika.mechatronika.hu/fizika/fizikalecok/Asztal/flow.pdf>, (utolsó letöltés dátuma: 2022.10.20.) DOI: <https://doi.org/10.1556/9789634547952>

Deleyto, Celestino: *Fokalizáció a filmi elbeszélésben*, ford. Ferencz Anna, Apertúra, 2005. ősz. URL: <https://www.apertura.hu/2005/osz/deleyto-fokalizacio-a-filmi-elbeszelesben/> (utolsó letöltés dátuma: 2023.07.23.) A tanulmány eredeti megjelenési helye: Atlantis, 1991. 13. nov. 1-2. szám. 159-77.

Dennett, Daniel C.: *Az intencionalitás filozófiája*, ford.: Papp Mária, Pléh Csaba, Thuma Orsolya, Osiris-Gondolat, Budapest, 1998

Forrai Márta: *A személyiség erősségeinek és a családi háttér szerepének vizsgálata a serdülőiskolai alkalmazkodásában*, Iskolakultúra, 21(6-7), 2011

Füzi Izabella, Török Ervin: *Elbeszélés a tömegkultúra korában*, Mentor(h)áló 2.0 Program, TÁMOP-4.1.2.B.2-13/1-2013-0008 projekt http://www.jgypk.hu/mentorhalo/tananyag/Elbeszeles_kesz/kitr_a_korai_mozis_klasszikus_narratva.html, (utolsó letöltés dátuma: 2023.01.02.)

Geréb György: *Pszichológiai vizsgálatok az „éberségi szint” tanulmányozására és a figyelem jelenségének újabb megvilágítására*, Módszertani Közlemények 19. /1., 1979

Gopnik, Alison, Kuhl, Patricia K, Meltzoff, Andrew N.: *Bölcsék a bölcsőben. Hogyan gondolkodnak a kisbabák?* Typotex, 2001

Gopnik, Alison: *Theory of Mind*, in Robert A. Wilson and Frank C. Keil, eds. *The MIT Encyclopedia of the cognitive sciences (MITECS)*. MIT press, 2001

Gottschall, Jonathan, David Sloan Wilson (szerk.): *The literary animal: Evolution and the nature of narrative*, Northwestern University Press, 2005.,

[https://books.google.hu/books?hl=hu&lr=&id=LSkCL0r_DLoC&oi=fnd&pg=PR5&dq=Gotts hall,+Jonathan,+Wilson,+Sloan+David+\(szerk\):+The+Literary+Animal.+Evolution+and+the+Nature+of+Narrative,+Evanston,+Northwestern+University+Press,+2005.&ots=pW8gqHAzve&sig=GDs001DCKw-kh0SUyYlsvdmNKO4&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false](https://books.google.hu/books?hl=hu&lr=&id=LSkCL0r_DLoC&oi=fnd&pg=PR5&dq=Gotts hall,+Jonathan,+Wilson,+Sloan+David+(szerk):+The+Literary+Animal.+Evolution+and+the+Nature+of+Narrative,+Evanston,+Northwestern+University+Press,+2005.&ots=pW8gqHAzve&sig=GDs001DCKw-kh0SUyYlsvdmNKO4&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false) (utolsó letöltés dátuma: 2022.07.10.)

Hites Sándor: *Az irodalom és a gazdaság valóságáról és fiktivitásáról*, 2015,

http://real.mtak.hu/30605/1/Hites.tanulmany_u.pdf, (utolsó letöltés dátuma: 2023.08.20.)

Horváth Márta (szerk.): *A művészet eredete. Kultúra, evolúció, kogníció*. Typotex, Budapest, 2014

Huffaker, David: *Spinning yarns around the digital fire: Storytelling and dialogue among youth on the Internet*, First Monday, 9/1, 2004/01/05,

<https://journals.uic.edu/ojs/index.php/fm/article/view/1110/1030>, (utolsó letöltés dátuma: 2021.08.25.) DOI: <https://doi.org/10.5210/fm.v9i1.1110>

Janka Zoltán Dr.: *A mentális rugalmasság idegtudománya*, Orvosi Hetilap 158.45., 2017, <http://real.mtak.hu/67371/1/650.2017.30906.pdf>, (utolsó letöltés dátuma 2022.02.12.) DOI: <https://doi.org/10.1556/650.2017.30906>

Józsa Emese, Költő András, Bányai, Éva, Varga, Katalin.: *A tudat fenomenológiája kérdőív magyar változatával szerzett tapasztalatok*, Magyar Pszichológiai Szemle, 74(1), 2019, https://edit.elte.hu/xmlui/bitstream/handle/10831/46282/10.15560016.2019.74.1.3_30615167.pdf (utolsó letöltés dátuma: 2023.06.30.)

Kiefer Ferenc (sorozatszerkesztő), Tolcsvai Nagy Gábor és Ladányi Mária (kötetszerkesztők): *Általános Nyelvészeti Tanulmányok XXII. Tanulmányok a funkcionális nyelvészet köréből*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 2008. http://real-j.mtak.hu/21498/1/ANyT22_pdfa.pdf, (utolsó letöltés dátuma: 2022.04.12.)

Kiss Dániel: *Az ember egy tanuló állat - de mitől ember?*, Élet és Pszichológia, 2016. április 19. <https://mindsetpszichologia.hu/az-ember-egy-tanulo-allat-de-mitol-ember> (utolsó letöltés dátuma: 2022.12.17.)

Kolin Péter: *Mémektől az írásbeliségig: a kulturális kód* (doktori disszertáció), Témavezető: Dr. Nyíri Kristóf, Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar Nyelvtudományi Doktori Iskola, Kommunikáció PhD Program, 2006, <https://pea.lib.pte.hu/bitstream/handle/pea/15428/kolin-peter-phd-2008.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (utolsó letöltés dátuma: 2021.12.10.)

Kovács András Bálint: *Film és elbeszélés*. Korona, Budapest, 1997

Kovács András Bálint: *Mozgóképelemzés*, Új Palatinus Könyvesház Kft., 2009

Kugler Nóra: *A következtetés nyelvi megkonstruálásának empirikus vizsgálatai, Elmélet és módszer*, <https://mek.oszk.hu/19500/19514/19514.pdf#page=185> (utolsó letöltés dátuma: 2023.01.02.)

Lotman, Jurij Mihajlovics: *Szöveg, modell, típus*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1973

McKee, Robert: *Story. A forgatókönyv anyaga, szerkezete és alapelvei*, Ford.: Jakab-Beke Nándor és Zágony Balázs, Filmtett Egyesület, Kolozsvár, 2019

Mérő László: *Az érzelmek logikája*, Tericum Kiadó Kft., Budapest, 2010

Nyíri Kristóf: *Képek, mint eszközök Wittgenstein filozófiájában*, Budapest, 2002, Világosság, (2006.05) http://hunfi.hu/nyiri/nyiri_Vil_W.pdf, (utolsó letöltés dátuma: 2022.09.12.)

Nyíri Kristóf: *Szavak és képek*, Világosság, 2007, <http://efolyoirat.niif.hu/01200/01273/00041/pdf/20071109200756.pdf>, (utolsó letöltés dátuma: 2021.12.12.)

Pléh Csaba: *Karl Bühler nyelvelmélete és a mai pszicholingvisztika*, Eötvös Lóránd Tudomány Egyetem, Általános Pszichológia Tanszék, Budapest <http://plehcsaba.eu/images/pdf/buhlerrol.pdf> (utolsó letöltés dátuma: 2021.11.19.)

Pudovkin, Vszevolod: *Az orosz és szovjet némafilm: 4.14.*, in: Dr. Buglya Sándor (szerk.): *Fejezetek a filmtörténetből*, Magyar Független Film és Videó Szövetség, NKA, https://www.mafsz.hu/wp-content/uploads/Fejezetek_a_filmtortenetbol_-_drBuglya_Sandor.pdf, (utolsó letöltés dátuma: 2022.12.10.)

Schwechtje Mihály: *A filmrendező-oktatás a történetfejlesztés alkotói folyamatán keresztül*, Doktori Értekezés, Témavezető: Miklauzič Bence DLA Egyetemi adjunktus, Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola, Budapest, 2018. http://szfe.hu/wp-content/uploads/2020/07/DI_Schwechtje-Mihaly-DLA-dolgozat.pdf (utolsó letöltés dátuma: 2023.02.01.)

Scitovsky Tibor: *Az örömtelen gazdaság: gazdaságlélektani alapvetések*. Ford.: Kuti Éva, Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, 1990.

Szabó Csilla, Tóth Andrea: *A figyelemszabályozás megítélésének újabb lehetőségei*. in: *Gyógypedagógiai Szemle*, 2014. 42. évf. 3. szám

Szécsi Gábor: *Szóba zárt lélek. Gondolatok szó, kép, jelentés viszonyáról*, Forrás Folyóirat, Archivum 2015/ 47. évf./ 2015/ 6.

Tarkovszkij, Andrej: *A megragadott idő (részlet)*, ford.: Könczöl Csaba, in: (Vincze Lajos (szerk.): *A megragadott idő (Szovjet filmtanulmányok)*, Magvető, Budapest, 1973, <https://mek.oszk.hu/00100/00125/html/02.htm>, (utolsó letöltés dátuma: 2022.05.10.)

Tarnay László dr.: *Az esztétika tapasztalati alapjai, 1.3. A kíváncsiság, 6. A relevancia elve*, http://janus.ttk.pte.hu/tamop/tananyagok/esztetika_tap_alap/13_a_kvncsisg.html, (utolsó letöltés dátuma: 2022.08.11.)

Tarnay László dr., Pólya Tamás: *Specificity and Recognition (Metalinguistica)*. Peter Lang Kiadó, 2004

Tolcsvai Nagy Gábor: *Kognitív szemantika*, Harmadik, átdolgozott és bővített kiadás, DiAGram Könyvek 4., Budapest, 2021. https://www.eltereader.hu/media/2021/04/Tolcsvai-Nagy-Gabor_Kognitiv-szemantika_WEB.pdf (utolsó letöltés dátuma: 2021.11.17.)

Topál József: *A társas tanulási képességek neurofiziológiai alapjai*. Opus et Educatio 4.1., 2017

Tóth László: *Kreativitás és szövegértés*, Debreceni Egyetem, Pszichológiai Intézet, Pedagógiai- Pszichológiai Tanszék, Iskolakultúra 2008/5–6, 31.

[//real.mtak.hu/58384/1/18_EPA00011_iskolakultura_2008-5-6.pdf](http://real.mtak.hu/58384/1/18_EPA00011_iskolakultura_2008-5-6.pdf) (utolsó letöltés dátuma: 2021.06.05.) DOI: <https://doi.org/10.3311/ope.173>

Upor László: *A csupasz tér és a megélt idő. Peter Brook mesél*, Színház Folyóirat, 2016. június-július, <http://szinhaz.net/2016/08/09/upor-laszlo-a-csupasz-ter-es-a-megelt-ido/>, (utolsó letöltés dátuma: 2023.02.10.)

Vecsernyés János: *Az intencionális megközelítés a filmkészítésben* (doktori értekezés), témavezető: dr. Stóhr Lóránt egyetemi docens, Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola, 2016, https://archiv.szfe.hu/wp-content/uploads/2016/09/vecsernyes_janos_dolgozat.pdf, (utolsó letöltés dátuma: 2023.07.11.)

HIVATKOZOTT IRODALMI MŰVEK:

Darvasi László: *Isten. Haza. Csal. Magvető*, Budapest, 2015, Virág című novella

Nádas Péter: *Egy családragény vége*, Jelenkor, 2012

Nádas Péter: *Világító részletek - Emléklapok egy elbeszélő életéből*. 1-2.; Jelenkor, Budapest, 2017.

Nádas Péter: *Világító részletek - Emléklapok egy elbeszélő életéből /részlet/*, *Élet és Irodalom*, LX. évfolyam, 51-52. szám, 2016. december 21.

HIVATKOZOTT SZÍNHÁZI ELŐADÁSOK:

Network, rendezte: Puskás Tamás, bemutató: 2022. január 15., Centrál Színház

Telma és Lujza, rendezte: Mayer Bernadette, bemutató: 2017. április 6., Színház- és Filmművészeti Egyetem (Ódry Színpad)

Godot-ra várva, rendezte: Ascher Tamás és Zsámbéki Gábor, bemutató: 2014. április 26., Katona József Színház

A sütemények királynője, rendezte: Pintér Béla, bemutató: 2004. október 20., Szkéné Színház

Mesés férfiak szárnyakkal, rendezte: Ifj. Vidnyánszky Attila, bemutató: 2010. november 26., Csokonai Nemzeti Színház

A jelentéktelen, rendezte: Pass Andrea, bemutató: 2020 szeptember 11., Jurányi Ház

HIVATKOZOTT FILMEK LISTÁJA:

2001: Űrodüsszeia (A Space Odyssey, Stanley Kubrick, 1968)

A kék angyal (Der Blaue Engel, Josef von Sternberg, 1930)

A Korona (The Crown, Peter Morgan, 2016)

A világ legrosszabb embere (Verdens verste menneske, Joachim Trier, 2021)

Alaska nyomában (Looking for Alaska, Josh Schwartz, 2019)

Aranypolgár (Citizen Kane, Orson Welles, 1941)

Az éjszaka (La notte, Michelangelo Antonioni, 1961)

Az élet szép (La vita è bella, Roberto Benigni, 1997)

Az időgép (The Time Machine, Simon Wells, 2002)

Better Call Saul (Better Call Saul, Vince Gilligan, Peter Gould, 2015–2022)

Borgen (Borgen, Adam Price, 2010–2022)

Carrefour De L'Opera (Carrefour De L'Opera, Georges Méliès, 1898)

Csekély esély (Long Shot, Jonathan Levine, 2019)

Diploma előtt (The Graduate, Mike Nichols, 1967)

Édes Anna (Édes Anna, Fábri Zoltán, 1958)

Egy csodálatos elme (A Beautiful Mind, Ron Howard, 2001)
Egy hét (One Week, Edward F. Cline, Buster Keaton, 1920)
Egy nap (Egy nap, Szilágyi Zsófia, 2018)
Éjszaka a Földön (Night on Earth, Jim Jarmusch, 1991)
Eszeveszett mesék (Relatos Salvajes, Damián Szifron, 2014)
Felkoppinva (Knocked Up, Judd Apatow, 2017)
Felperzselt föld (Incendies Denis Villeneuve, 2010), 2010)
Forrest Gump (Forrest Gump, Robert Zemeckis, 1994)
Gravity (Gravity, Alfonso Cuarón, Jonás Cuarón, 2013)
Gyűrűk Ura: A gyűrű szövetsége (The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring, Peter Jackson, 2001)
Házassági történet (Marriage Story, Noah Baumbach, 2019)
Időgép (The Time Machine, George Pal, 1960)
János vitéz (János vitéz, Gaál Béla, 1939)
János vitéz (Jankovics Marcel, Jankovics Marcell, 1973)
Kacsaszezon (Temporada de patos, Fernando Eimbcke, 2004)
Káv és cigaretta (Coffee and Cigarettes, Jim Jarmusch, 2003)
Kifulladásig (À bout de souffle, Jean-Luc Godard, 1960)
Körhinta (Körhinta, Fábri Zoltán, 1956)
Licorice Pizza (Licorice Pizza, Paul Thomas Anderson, 2021)
Margaret (Margaret, Kenneth Lonergan, 2011)
Mátrix (The Matrix, Lana Wachowski, Lilly Wachowski, 1999)
Mechanikus narancs című filmjében (A Clockwork Orange, Stanley Kubrick, 1971)
Nem vénnek való vidék (No Country for Old Men, r.: Ethan Coen, 2007)
Noé (Noah, Darren Aronofsky, 2014)
Oroszlánkirály (The Lion King, Roger Allers, Rob Minkoff, 1994)
Ozon 5x2 (5x2, François Ozon, 2004)
Play Time (Play Time, Jacques Tati, 1967)
Pszicho (Psycho, Alfred Hitchcock, 1960)
Ragyogás (The Shining, Stanley Kubrick, 1980)
Requiem egy álomért (Requiem for a Dream, Darren Aronofsky, 2000)
Rocky (Rocky, John G. Avildsen, 1976)
Saving Private Ryan (Private Ryan, Steven Spielberg, 1998)
Sherlock (Sherlock, Mark Gatiss, Steven Moffat 2010–2017)

Srácok (Boyhood, Richard Linklater, 2014)
Számkivetett (Cast Away, Robert Zemeckis, 2000)
Szédülés (Vertigo, Alfred Hitchcock, 1958)
Szerelemre hangolva (Fa yeung nin wah, Kar-Wai Wong, 2000)
Szexoktatás (Sex Education, Laurie Nunn, 2019–)
Tavaszi, Nyári, Őszi, Téli... és Tavasz (Bom yeoreum gaeul gyeoul geurigo bom, Kim Ki-duk, 2003)
Távol (Távol, Kodák Adrián, 2017)
Taxidermia (Taxidermia, Pálfi György, 2006)
The Horse in Motion (Sallie Gardner at a Gallop, Eadweard Muybridge, 1878)
The Walking Dead (The Walking Dead, Frank Darabont, 2010–2022)
Thelma és Louise (Thelma & Louise, Ridley Scott, 1991)
Tolvaj (Tolvaj, Mayer Bernadette, 2016)
Túl a barátságon (Brokeback Mountain, Ang Lee, 2005)
Újszülöttek: Életünk első éve (Babies, Annabel Gillings, 2020–)
Vihar előtt (La Terra Trema, Luchino Visconti, 1948)
Volt egyszer egy Amerika (Once Upon a Time in America, Sergio Leone, 1984)
Volt egyszer egy nyár (After sun, Charlotte Wells, 2022)
Zöld Könyv - Útmutató az élethez (Green Book, Peter Farelly, 2018)

Melléklet I.

Telma és Lujza - színházi előadás

rendezte: Mayer Bernadette

bemutató: 2017. április 6., Színház- és Filmművészeti Egyetem (Ódry Színpad)

A színházi előadásról készült felvétel megtekinthető a mellékelt adathordozón,
illetve a következő webhelyen:

<https://youtu.be/-Jyu6NGF8M4>

Melléklet II

Szemem fénye - nagyjátékfilm forgatókönyv, 1.draft

A forgatókönyv megtekinthető a mellékelt adathordozón

Köszönetnyilvánítás

Szeretném kifejezni hálámat mindazoknak, akik segítettek abban, hogy ez a disszertáció elkészülhessen.

Elsőként témavezetőmnek, Vecsernyés Jánosnak a gondolatébresztő, illetve mederbe terelő konzíliumokért, és hogy türelemmel viselte konok, ugyanakkor naiv ragaszkodásomat egy-egy elképzeléshez. Köszönettel tartozom továbbá Stóhr Lórántnak a támogatásáért, Szabó Ivánnak és a teljes Doktori Iskolának beleértve a doktori iskola vezetőit, a tanárokat és diáktársaimat, akik mindvégig támogattak a kutatómunkában.

Hálás vagyok még Ferenczi Gábornak, Máthé Tibornak, és minden eddigi tanáromnak, hogy elsajátíthattam egy olyan látásmódot, ami révén gazdagabb az életem.

Köszönettel tartozom továbbá Gyuris Jánosnak, Kádár Juditnak és Tóth Marcsinak.

Nem utolsó sorban hálával tartozom a férjemnek az elmúlt évek során nyújtott támogatásáért és kisfiamnak a türelméért.

Színház- és Filmművészeti Egyetem
Doktori Iskola

Időszobrászat a filmen

Az időkihagyás-ábrázolások sajátosságai

Mayer Bernadette

Doktori Tézisek

Témavezető: Dr. Vecsernyés János DLA

2024

Értekezésemben egy filmes időszervező gesztust, az időkihagyásokat vizsgáltam. Ez egy olyan narratív eljárás, melynek hatása közös tevékenység nyomán alakul ki: az alkotó és a néző együttes munkájából fakad. Arra voltam kíváncsi, hogy min múlik az időugrás-reprezentációk sikere.

A kutatásom élére állított tézis a következő:

Az időugrás-reprezentáció sikere attól függ, hogy az mennyire igazodik a néző kognitív képességeihez, ismereteihez és elvárásaihoz. Amennyiben túl gyakran találkozott a sémával, és annak értelmezése nem kíván meg tőle kellő mértékű kognitív munkavégzést, az időugrás-technika alkalmazása unalmat vált ki belőle. Vagyis az ábrázolás elcsépeltté vált. A fordított eset visszássága, hogy ha egy jelzés túl kevés ismert támpontot ad a néző számára, az ismeretlen megoldások szorongást válthatnak ki belőle, ami demotiválja a további kognitív munkavégzésben, így a néző erőfeszítései sikertelenek maradnak, és megint csak unatkozni fog. A filmnyelv fejlődése során az időugrás-ábrázolások differenciálódtak: más-más funkcióban más-más alakot öltenek.

Az időkihagyás-ábrázolásokat a bordwelli narratológiára támaszkodva igyekeztem meghatározni, a kognitív filmelméletet véve alapul, ugyanakkor a jelenség vizsgálatára helyenként más tudományágakat is segítségül hívtam. Annak vizsgálatára, hogy a nézők hogyan értelmezik és rekonstruálják a történeteket az időbeli kihagyások függvényében, elméleti felvetéseken és konkrét filmtörténetből kiragadott példákon keresztül vállalkoztam. Az egyes időkihagyás gesztusokra tipológiát állítottam fel annak érdekében, hogy az analízis könnyebb legyen. Úgy véltem, hogy ennek révén áttekinthetőbbé válik az eszköztár, megfejthetőbb lesz a metodika és értelmezhetőbbek lesznek a kognitív folyamatok.

Amikor a néző összeszerkeszti az időkihagyáskor keletkezett rést, két eshetőség van. Az egyik eset, amikor nem érzékeli, hogy megtört a folytonosság. Ez esetben a film úgy igyekszik összefércelni a beállításokat, hogy azt az illúziót keltse, hogy időben nem tört meg a folyamatosság, annak ellenére, hogy a vágás során technikailag kiesett idő. A másik eset, amikor a néző felfigyel a hiányra, tudatosul benne a rés. Ebben az esetben az időkihagyás a narratíva dramaturgiájához kapcsolódva, közvetlenül, a néző előtt, nem rejtett gesztusként ábrázolódik. Értekezésemben döntően ez utóbbi esetet vizsgálom.

Úgy gondoltam, sok mindenre rávilágít, ha onnan közelítem meg a vizsgált ábrázolást, hogy milyen erők szervezik össze a filmi időt. Ezért tanulmányoztam az elbeszélés idejének szubjektív, illetve objektív természetét. Azt feltételeztem, hogy a szubjektív időmegélések filmes leképezése gyakrabban von maga után elvontabb, mintsem konkrét ábrázolást, így az vélhetően a néző fiziológiai percepcióin nyugvó tapasztalattárát is mozgósítja. A továbbiakban azért, hogy a szubjektív időmegélést jobban meg tudjam figyelni, taglaltam a fokalizáció jelentőségét a filmes időugrás- ábrázolások fénytörésében.

Mindezek alapján három altípust különböztettem meg: a pusztán *informatív* ábrázolásokat, az intellektusra hatókat, melyeket *asszociációs* időugrás-ábrázolásoknak neveztem el, illetve az érzelmi bevonódását ösztönző *szenzuális* időugrás-ábrázolásokat. Ezen túlmenően az eszköztár jellege alapján veszem számba a gyakori és a különleges eseteket.

A bevezető fejezetekben a beszélt nyelv és az elvont gondolkodás kialakulásának kapcsolatát megfigyelve, összefüggéseket fedeztem fel az intencionális hozzáállás és az elmeolvasás képessége, gyakorlata között, melyek eredendően szükséges előfeltételei egy történet megalkotásának, illetve befogadásának. Ahogy az ember képessé vált fiktív események, idők és terek verbalizálására, mindezek alkalmassá tették, hogy egymással megosztható történeteket hozzon létre, koherens tartalmat formáljon. Az elbeszélést mint jelenséget tanulmányozva megfigyeltem annak szükségszerű tördeléses jellegét, melyből látható, hogy a történetmesélés mint konstrukció óhatatlanul sűrítésre kényszerül. Összeszerkesztése pedig közös cselekvés: az alkotó tartalmat formál meg nyelvi konvenciók révén, a befogadó pedig az értelmezés során elvárásokat támaszt, melyeket előzetes tudáshalmazaira támaszkodva hol igazol, hol felülír.

Ezt követően a jelek, a nyomolvasás felől közelítve meg a befogadói munka vizsgálatát, erősen vizuális természetű, filmszerűen megírt szépirodalmi szövegrészleteket is megvizsgáltam, továbbá egy filmre írt történet színpadra adaptálása kapcsán saját rendezői tapasztalataimat is lejegyeztem a nézői hipotézisalkotással kapcsolatos alkotói feltevéseimről.

Az értekezés további fejezeteiben a különböző időugrás-ábrázolás sémákat és mintázatokat vizsgálva megfigyeltem, hogy a filmes időmúlás-ábrázolások az elmúlt bő százhusz év során jobbára elszakadtak az időmérő eszközök funkcionális használatától a filmvásznon.

Tanulmányoztam a kihagyás-reprezentációk során a változás ábrázolásának szerepét, ehhez szemügyre vettem, hogy az időmúlás minden esetben állapotváltozással jár-e.

Rámutatok arra is, hogy egy időugrás ábrázolásban egymásra rímelő motívumokat is el lehet helyezni, asszociációs munkára sarkallva a nézőt. Néhány példával demonstrálom azt a

jelenséget, amikor az időkihagyás-ábrázolások befogadása során a nézők a kognitív erőfeszítés mellett érzelmi hatásokat is átélhetnek.

Megfigyeltem, hogy a hiányos vagy zavaros szegmensek ellenére a nézői munka visszamenőleg hogyan “korrigál”, az összefüggések láncolatának fényében hogyan gyárt a néző újabb és újabb hipotéziseket, hogy áthidalja a korábban keletkezett értelmezési zavart.

Kitérek arra is, hogy a kihagyásos technika nem csupán a történet szempontjából lényegtelen rejtheti el, hanem dramaturgiai jelentős eseményeket is.

Ezután rátérek az időábrázolás-sémák vizsgálatára, példákon keresztül figyelve esetleges elavulásukat. Fejtegetem azt is, milyen szervezőerők és eszközök hozzák létre a konvencionálistól eltérő ábrázolásokat, illetve néhány példán keresztül azt is szemügyre veszem, hogy ezekben az esetekben mitől lesz sikeres a megvalósítás.

Értekezésemet a dolgozat elején felvetett kérdésem megválaszolásával zártam: min múlik a konvencionálistól eltérő ábrázolások megértése, illetve a néző megértésre való törekvése, továbbá miként hatnak a nézői attitűdre az újszerű ingerek egy-egy időábrázolás során.

Értekezésemben alkotói dilemmáim hatására taglaltam a filmes időugrások ábrázolási variációit. A kutatás élére olyan tézist állítottam, amely a leginkább összekapcsolja a különböző feltett kérdéseimet, melyek végső soron mind azt járták körül, hogy a nézők hogyan értelmezik és rekonstruálják az időbeli kihagyásokkal megalkotott történeteket. Igyekeztem feltárni a sikeres értelmezés kritériumait, illetve azt, hogy mi az alkotói innovációnak az az optimális mértéke, amely – a nézőre rótt nehezebb értelmezési munka, illetve az általa igénybe vehető kevesebb konvencionális támpont ellenére – még megfelelő ahhoz, hogy ne hunyjon ki a néző arra való törekvése, hogy megértse az adott ábrázolás szándékát.

University of Theatre and Film Arts
Doctoral School

Time sculpture on film
The nature of the time skips' representations

Bernadette Mayer

Theses of Dissertation

Supervisor: Dr János Vecsernyés DLA

2024

In my dissertation I examine a cinematic gesture of organizing time, time-skips. It is a narrative process whose effect is formed by a common activity: it arises from the joint work of the creator and the viewer. I was curious about what the success of time-leap representations depend on.

The thesis that led my research is as follows:

The success of time-skip representation depends on how well it aligns with the viewer's cognitive abilities, knowledge and expectations. If they have encountered a schema too often and it does not require sufficient cognitive work to interpret it, the use of the time-skip technique will result in boredom. That is, the representation has become clichéd. The reverse case is that if a signal gives the viewer too few known clues to rely on, these unknown solutions can trigger anxiety, which deprives them from wanting to invest into any further cognitive work, so the viewer's efforts will remain unsuccessful and they will become bored again. During the development of film language, time-skip depictions have become differentiated: they take different forms in different functions.

I tried to define the depictions of time-skips relying on Bordwellian narratology, based on cognitive film theory, but at the same time I sometimes called on other disciplines to investigate the phenomenon. I undertook to examine how viewers interpret and reconstruct stories in the light of time-skips, through theoretical assumptions and examples taken from concrete film history. I have set up a typology for each time-lapse gesture in order to make the analysis easier. I believed that this would make the toolkit clearer, the methodology more decipherable and the cognitive processes more understandable. Finally, the establishment of the typology proved useful in connection with differentiation as well, because with this method the characteristics of the viewer's cognitive work became visible.

When the viewer mends the gap created by the time-skip, there are two possibilities. One case is when you don't sense that the continuity is broken. In this case, the film tries to blend the settings together creating the illusion that continuity has not been broken, despite the fact that technically a certain amount of time was lost during editing. The other case is when the viewer becomes aware of the absence, the gap. In this case, the time-skip is depicted directly in

front of the viewer, not as a hidden gesture, but in connection with the dramaturgy of the narrative. In my dissertation I mainly examine the latter case.

I felt that it sheds a great deal of light on the considered depiction from the forces' point of view that organize film-time. Therefore, I studied the subjective and objective nature of the narrative-time. I assumed that the cinematic representation of subjective time experiences more often involves more abstract than concrete illustration techniques, so it possibly mobilizes the viewer's experience based on physiological perceptions. In order to better observe subjective time experience, I explored the significance of focalization in the refraction of time-skip depictions in film.

Based on this, I distinguished three subtypes of time-skip: purely *informative* representations; those affecting the intellect, which I called *associative* time-skip representations, and *sensual* time leap depictions that encourage emotional involvement. In addition, I consider common and special cases based on the nature of the toolbox.

In the introductory chapters, I have set the grounds of the topic as follows.

Observing the relationship between spoken language and the development of abstract thinking, I discovered connections between intentional attitude and the ability and practice of mind reading, which are inherently necessary prerequisites for both creating and receiving a story. Becoming capable of verbalizing fictional events, times and spaces enabled mankind to create stories that could be shared with each other, to form coherent content. In studying narrative as a phenomenon, I have observed its necessary fragmented character, from which it can be seen that storytelling as a construct is inevitably forced to condense. Reassembling a story is a joint action: the creator forms content through linguistic conventions, while the recipient sets expectations during interpretation, which are either justified or overridden by relying on their prior set of knowledge.

After that, approaching the examination of the recipient's work from the point of view of signs and reading, I also examined cinematically written, highly visual literature, and in connection with this I have taken a stage adaptation of a story written for film, and recorded my own experiences as a director about my creative assumptions regarding viewer hypothesis-making process.

In the following chapters of the dissertation, examining the different patterns and forms of time-skip representations, I observed that cinematic depictions of the passage of time have mostly broken away from the functional use of time-pieces on the screen over the past hundred and twenty years.

I studied the role of depicting change during omission representations, for this I examined whether the passage of time always involves a change of state.

I also point out that in a time-skip depiction rhyming motifs can also be employed, encouraging the viewer to do the association for themselves. With a few examples, I demonstrate the phenomenon when, while absorbing time-leap depictions, viewers can experience emotional effects in addition to their cognitive efforts.

I observed how, despite the incomplete or confused segments, the viewer's work adds 'corrections' retrospectively, and how, in light of the chain of connections, the viewer produces more and more hypotheses in order to overcome the previously created confusion of their interpretation.

I also discuss that the omission technique can not only hide what is irrelevant to the story, but also bury events that are dramaturgically significant.

Next, I turn to the examination of time representation schemes, observing their possible obsolescence through examples. I also discuss what organizing forces and tools create unconventional representations, and through some examples I also look at what makes these implementations successful.

I closed my dissertation by answering the question I raised at the beginning of the thesis: what does the comprehension of unconventional representations depend on, what increases the viewer's desire to understand, and how novel stimuli affect the approach of the viewer during a depiction of time.

In my dissertation, I discussed the depiction variations of time-skips in film as a result of my creative dilemmas. At the head of the research, I put a thesis that most closely connects the various questions I asked, which ultimately all revolved around how viewers interpret and reconstruct stories created with time-skips. I attempted to explore the criteria for successful interpretation and the optimal degree of creative innovation which, despite the more difficult interpretive work imposed on the viewer and the fewer conventional guidelines available to him, is still adequate to ensure that the viewer's efforts to understand the intention of the given representation do not die out.

ÖNÉLETRAJZ

Mayer Bernadette 1983-ban született Budapesten. Gimnáziumi éveit előbb a pesti, humán szemléletű Németh László Gimnáziumban, majd a „budai reálban”, a Toldy Ferenc Gimnáziumban töltötte.

Filmes tanulmányait a Novus Művészeti Szakiskolában kezdte. 2010-ben felvételt nyert a Színház- és Filmművészeti Egyetem operatőr szakára, Máthé Tibor (kezdetben Vecsernyés János) osztályába. Az évfolyam elsőként kezdhette meg Bolognai-rendszerben tanulmányait.

Operatőrként táncfilmekben, kisfilmekben dolgozott, többek közt az *Inkább én veled* című vizsgafilm (2012, rendező: Táborosi András) és a *Vénusz átvonulás* című diplomafilm (2013, rendező: Mojzes Milojev Zsanett). Társoperatőrként jegyzi Xantus János: *Ki-Ki – A pszichodrámá csoport* (2010) című dokumentumfilmjét, valamint Haragonics Sára: *Szembenézés* (2015) című diplomamunkáját.

A mesterképzést filmrendező szakon folytatta, 2015-ben diplomázott Gothár Péter osztályában. *Kötött pálya* című diplomamunkája személyes ihletésű rövidfilm, mely előtanulmánya első nagyjátékfilmjének. A kisfilmet Marokkóban két nemzetközi fesztivál három díjjal jutalmazta. 2017. április 6.-án bemutatták első színházi rendezését *Telma és Lujza* címmel. A filmadaptáció a Színház- és Filmművészeti Egyetem Ódry Színpadán volt műsoron. Casting direktorként jegyzi Kis Hajni *Last call* (2018) című diplomafilmjét, valamint Nagy Zoltán *Szép Csendben* (2019) című nagyjátékfilmjét. 2018-ban készített rövid dokumentumfilmje három látásvesztett ember életébe és személyiségébe enged bepillantást. A filmetűd a Magyar Speciális Független Filmszemlén a zsűri különdíját nyerte el.

Szemem fénye munkacímű nagyjátékfilmje az Inkubátor Program támogatásával valósul meg, jelenleg utómunka fázisban van. A film egy drámai élethelyzetet mutat be, melyet a saját édesanyjával való viszony ihletett azokból a tinédzser évekből, amikor közösen kellett szembenézniük anyja látásvesztésével. A film főszereplői Für Anikó és Vilmányi Benett. A tervezett bemutató dátuma 2025.

A Doktori Iskolát 2016-ban kezdte, kutatása a filmi időkihagyások ábrázolásait tárgyalja.