

Amire a regény képes, de a film nem (és fordítva)

A narratívák tanulmányozása napjainkban oly népszerűvé vált, hogy a franciák külön terminust vezettek be jelölésére: *la narratologie*. A kifejezés angol megfelelője, „narratology” talán nem is olyan komolytalan, mint ahogy első hallásra gondolnánk, főként, ha figyelembe vesszük a témát vizsgáló, egyre gyarapodó, és egyre jelentősebb szakirodalmat. A modern narratológia két meghatározó szellemi irányzatot olvaszt magába: egyrészt Henry James, Percy Lubbock, E. M. Forster és Wayne Booth anglo-amerikai örökségét, másrészt az orosz formalizmus (Viktor Sklovszkij, Borisz Eichenbaum, Roman Jakobson, Vladimir Propp) és a francia strukturalista iskola (Claude Lévi-Strauss, Roland Barthes, Gérard Genette, Tzvetan Todorov) keverékét. Nem véletlen, hogy a narratológia kialakulásának időszakában a nyelvészet és a filmelmélet a virágkorát élte. Kétségtelenül a nyelvészet az egyik alappillére annak a tudományágnak, amelyet manapság szemiotikának hívunk, és amely nemcsak a természetes nyelveknek, hanem minden jelrendszernek a tanulmányozásával foglalkozik. Másik alappillérenek pedig Charles S. Peirce-nek, a filozófusnak és követőjének, Charles W. Morrisnak a munkássága tekinthető. E szellemi úttörők munkáinak mára beérett a gyümölcse: lenyűgöző szemiotikai analíziseket olvasunk arcmimikáról, testbeszédről, divatról, cirkuszról, építészetről és gasztronómiáról. Christian Metz nagy hatású, bár sokat vitatott filmelméleti munkái szintén a szemiotika módszereit alkalmazzák.

A narratológia egyik legfontosabb megállapítása, hogy maga a narratíva olyan mélystruktúra, mely teljesen független médiumától. Más szóval, a narratíva alapvetően a szöveg egyfajta szerveződését jelenti, mely szerveződés sémaként különböző módokon aktualizálódhat: írott alakban novellaként és regényként; kimondott szavakban, melyeket a filmvásznon és a színpadon mozdulatokkal kombinálnak a színészek, hogy megformálják az imitált karaktereket (a helyszíneket imitáló díszletek előtt); rajzokban; képregényekben; táncban (a narratív balettben vagy a pantomimban); sőt még a zenében is, vagy legalábbis az olyan programzenében, mint amilyeneket a *Till Eulenspiegel* vagy a *Péter és a farkas* című darabok képviselnek.

A narratíva szembeötlő tulajdonsága a kettős időszerkesztés. Ennek megfelelően minden narratíva médiumtól függetlenül magában foglalja egyfelől a cselekmény eseményeinek egymásutánját, az *histoire* idejét („a történet idejét”), másfelől az események szövegbeli bemutatásának az idejét, melyet a „diskurzus idejének” nevezünk. Alapvető jellemvonása még a narratívának – médiumra való tekintet nélkül –, hogy benne e két időrend független egymástól. A realista narratívákban a történet ideje rögzített, mert a mindennapi élet folyását követik: az ember megszületik, gyerekből felnőtté lesz, majd megöregszik, és végül meghal. Ám a diskurzus időrendje ettől egészen eltérő lehet: kezdődhet akár egy ember haláltusájával, majd ezt követően „visszatekintés” [„*flashback*”] formájában a gyermekkor elevenedik meg; de kezdődhet akár a gyermekkorral is, és ezután mintegy „előrevetítésként” [„*flashforward*”] a halál jelenítődik meg, majd a felnőttkorral ér véget a történet. A diskurzus időrendjének e függetlensége csakis és kizárólag azért lehetséges, mert maga alá rendeli a történet időrendjét. Természetesen *minden* szöveg az időben létezik: x órába telik elolvasni egy tanulmányt, hivatalos levelet, szentbeszédet. Az ilyen nem-narratív szövegek belső szerkezete azonban inkább logikai, mint időbeli, ezért esetükben a diskurzus ideje éppen olyan irreleváns, mint egy festmény szemrevételekor, hogy mennyi időt szánunk annak befogadására. Elképzelhető, hogy fél órát töltünk egy Tiziano kép előtt, ám az esztétikai hatás mégiscsak olyan, mintha egyetlen pillantással értenénk meg az egészet. Ezzel szemben a narratívákban a kettős időrend függetlenül működik egymástól. Ez bármely médium esetében igaz, hiszen visszatekintések éppúgy lehetségesek a balettben, a pantomimban és az operában, mint a filmben és a regényben. Ezért – legalábbis elméletben – bármely narratíva bármely médium által megvalósulhat, mely a kettős időrendet képes kifejezni.

A narratológusok rögtön észrevették a narratív szövegek e jellemvonásának fontos következményét, nevezetesen, hogy egy adott narratíva lefordítható egyik médiumról a másikra. Jó

példája ennek Hamupipőke története, melynek létezik szóban elmondott mese, balett, opera, képregény, pantomim és mindenféle egyéb változata. E megfigyelés oly érdekesnek bizonyult, és oly mértékben összhangban volt a strukturalista elméletekkel, továbbá olyannyira termékenyen hatott az újabb narratív elemzésekre, hogy a figyelem középpontjába egyre inkább, mondhatni kizárólagos jelleggel, a különböző médiumok narratív struktúráinak hasonlóságai kerültek, a különbségek tanulmányozása pedig háttérbe szorult. Mostanra azonban a narratívák vizsgálata elérte azt a fokot, ahol a különbségek – mint a kutatások önálló tárgyai – igazán fontossá válhatnak.

A filmek tanulmányozása és oktatása során mindvégig azok a változtatások, módosítások érdekeltek, melyeket jellegzetesen a filmes adaptációk eredményeztek (és fordítva: a bemutatott filmek regénnyé alakításának fura és különös eljárása, egyszerűen a „regényesítés” állt érdeklődésem középpontjában). Ha ugyanannak a narratívának filmi és regényváltozatát alaposan szemügyre vesszük, akkor világosan láthatóvá válnak a médiumok alapvető sajátosságainak előnyei. Amint felismerjük e tulajdonságokat, menten szembetűnnek a két változat tartalom-, forma- és hatásbeli különbségeinek okai. A szóban forgó narratíváknak sok összehasonlítható jellegzetessége van, ám én mindösszesen kettőre fogom korlátozni magam: a leírásra és a nézőpontra.

A teoretikusok sok évvel ezelőtt felismerték, hogy a regények leíró részei textuális *jellegükben* valami módon eltérnek a tulajdonképpeni narratívától. A régebbi próza esetében terjedelmes leírások „tömbjeiről”, „szigeteiről”, „rönkjeiről” beszélnek, és nem mulasztják el megjegyezni, hogy a modern regények vonakodnak ezektől a feltűnően terjengős leíró részekről. Joseph Conrad és Ford Madox Ford „disztributív” expozícióról és leírásról szóló elmélete szerint, a leírás tárgyát képező elemek bekapcsolódnak a narratív szálba. Még mindig nem rendelkezünk azonban a regénybeli leírások igazi elméleti magyarázatával. A hangsúly inkább a festőiségre, a képszerűsége helyeződt. Tipikus példája ennek Thrall és Hibbard kézikönyve, ahol ezt olvashatjuk: „A leírás [...] célja, hogy lefesse a helyszínt vagy a tájat”. Ám ez csupán egyik része a történetnek, hiszen egy ilyen meghatározás figyelmen kívül hagyja többek között az absztrakt szituációk és a szereplők lelki állapotainak leírását, valójában minden olyat, ami szigorú értelemben nem látható vagy láttatható. A narratológusok úgy vélik, pontosabban és átfogóbban lehet számot adni a leírásokról, amennyiben azok időszerkezetéből indulunk ki. Amint arra már rámutattunk, a tényleges narratíva megvalósulásához két, egymástól független időstruktúra szükséges: a történet, illetve a diskurzus folyamatának időbelisége. A leírások esetében pedig éppen az történik, hogy a történet ideje megszakad és megdermed. Az események megtorpannak, jóllehet az olvasás vagy az elbeszélés ideje folyamatos, és mi úgy tekintünk a karakterekre, a helyszín részleteire, akár egy élőképre.

E működésmód példaként tekintünk most Maupassant *Kirándulás* [*Une Partie de campagne*]¹ című elbeszélését, mely Jean Renoir egyik filmjének is alapjául szolgált. A novella olyan események összefoglalásával kezdődik, melyek egyértelműen meghatározzák a történet idejét: „már öt hónapja tervezgették, hogy [...] valahol Párizs környékén ebédelnek [...] ezen a reggelen már jó korán felkeltek. Dufour kölcsönkérte a tejes kocsját és maga hajtott [*on avait projeté depuis cinq mois d'aller déjeuner aux environs de Paris [...] Aussi [...] s'était-on levé de fort bonne heure ce matin-là. M. Dufour, ayant emprunté la voiture du latier, conduisait lui-même*]” (63; 122). Három esemény figyelhető meg az idézetben, melyek igeidő használata a régmúltba helyezi vissza a tényleges történéseket, a történet „most”-ja elé, mely időpillanatot a „maga hajtott” kifejezés – múlt ideje – jelöl. A tulajdonképpeni történet a család utazásával kezdődik, azaz: kirándulásuk kellős közepén találjuk magunkat. A történetelemek *természetes módon* követik egymást: a múlt egy bizonyos pontján, a tényleges történet előtt megkezdődtek az előkészületek az utazásra, valaki megemlíti, hogy vidékre menjenek ebédelni (ezt az eseményt jelöljük A-val); a család tovább töpreng az ötleten, így a felvetés újra és újra terítékre kerül (jelöljük A aleseteként n-el, mert nem tudjuk, hogy a téma hányszor vetődött fel azalatt az öt hónap alatt); a következő esemény, hogy Monsieur Dufour

¹ Guy de Maupassant: *Une Partie de campagne. Boule de Suif*. Paris, é. n. 63-78.; a továbbiakban a hivatkozások oldalszámait zárójelben jelzem a szövegben; saját fordítás. [Magyarul: Guy de Maupassant: *Kirándulás*. Ford. Illés Endre. In *Komornyikné őnagysága*. Budapest, Európa, 1964. 122-134. A magyar fordítás oldalszámait az eredeti után jelzem. – A ford.]

kölcsönveszi a tejesember kocsiját, feltehetőleg a kirándulást megelőző szombat este (B esemény); majd vasárnap reggel korán felkeltek (C esemény); és végül, itt jönnek ők, egyszóval zötyögnek végig az úton (D esemény). Vegyük észre a különbséget a történések ideje és a diskurzus időrendje között: a történés ideje A, B, C, D, míg az elbeszélés időrendje A, C, B, D.

Az első mondat tehát lineáris narráció, mely az ismertetett múltból vezet a narratíva jelen idejébe. A rögtön utána következő mondat azonban egészen más szerveződést mutat: „[a kocsinak] teteje is volt, melyet négy vasrúd emelt a magasba, a rudakról függönyök lógtak, kétoldalt félrehajtották a függönyöket, hogy lássák a vidéket [*elle avait un toit supporté par quatre montants de fer où s'attachaient les rideaux qu'on avait relevés pour voir le paysage*]” (63; 122). E szakasz természetesen szintiszta leírás. A történet ideje megáll, és a narrátor jellemzi a történet egyik tárgyát, egy kelléket. A mondat ugyanakkor reflektál a szóban forgó részlet statikus karakterére. A „van” ige nyilvánvalóan a leírás tipikus segédigéjének a megfelelője: nem cselekvést kifejező ige, továbbá nem is utal semmiféle eseményre, hanem egyszerűen megidéri a tárgyak és állapotok jellemvonásait. Maupassant elkerülhette volna a direkt leírást – és feltehetőleg egy kortárs író így is tesz –, amennyiben például az alábbi módon fogalmaz: „a kocsi, melynek tetejét négy vasrúd tartotta, vidáman robogott az úton.” E cselekvő szintaxisú mondat nem szakította volna meg a történet idejét, és megkönnyítette volna a kocsi bemutatását. Maupassant prózája a korabeli szépirodalom szokásos eljárására emlékeztet, az ún. „kezdés-megszakítás” jelenségre, mely napjainkban már meglehetősen elavultnak számít. Mindazonáltal nem feltétlenül *kell* a leírásban ténylegesen megjelenő nyelvi jelnek létezését kifejező „van” segédigének lenni. Grammatikai értelemben vett cselekvést kifejező ige is utalhat a narratív mélyszerkezet leíró jellegére, mint ahogy azt a következő mondatban megfigyelhetjük: „Csak a hátsó ponyva lobogott egymagában a szélben, mint egy zászló [*celui de derrière, seul, flottait au vent, comme un drapeau*].” A „lobogott” cselekvést kifejező ige, ám a szöveg szempontjából tisztán leíró jellegűnek kell tekintenünk; nem illeszkedik ugyanis az események láncolatába. A mondatot könnyen átfogalmazhatjuk ekképpen: „Hátul *volt* a szélben zászlóként lobogó függöny.”

A bekezdés Dufourné rövid leírásával folytatódik, majd rövid utalás történik a nagymamára, Henriette-re, illetve egy sárga hajú fiatalemberre, aki később Henriette férje lesz. Az ezt követő bekezdések különböző eseményeket elevenítenek fel, melyek a narratívát tovább viszik: maguk mögött hagyják Porte Maillot erődítményeit; elérik a neuilly-i hidat; Dufour úr megállapítja, hogy végre vidéken vannak, és így tovább.

Figyeljük most meg Jean Renoir 1936-ban, a szóban forgó történet alapján készült filmjének – melynek címe ugyancsak *Une Partie de campagne* – nyitójelenetét. (Az ideális persze az volna, ha látnák a filmet, miközben olvassák ezt a tanulmányt, de remélem, az illusztrációs képanyag valamelyest közvetíteni tudja a film hatását.) A Dufour családot bemutató szekvencia mindössze egy percig tart, ezért nincs sok időnk, hogy elmerengjünk a kölcsönként kocsi részletein. Ellenben, ha a kimerevített képkockát szemléljük, bőven jut időnk annak tanulmányozására.



[1. kép] Jean Renoir: *Une Partie de campagne* (1936)

Megállapíthatjuk például, hogy a kocsi nevetségesen kicsi, csak két kereke van, az oldalára a tulajdonos nevét pingálták: „Ch. Gervais”, a tetején pedig fémkeret látható. Nincsen lobogó függöny a kocsi hátulján, helyette leereszthető árnyékolót szereltek rá, és így tovább. Ezek a részletek látszólag megegyeznek az elbeszélésben említettekkel – emlékezzünk csak a tetőre, a négy vasrúdra és a függönyökre. Valójában azonban alapvető különbség van a kettő között. A Maupassant-szövegrészletben ugyanis csak három jellemvonásról olvashatunk. Más szóval: a megidézett részletek száma erősen korlátozott, mivel a szerző narrátorának segítségével mindösszesen hármat „választott ki”, és nevezett meg közülük. Az olvasónak így csupán e háromról lehet tudomása, a kép további kiegészítése pedig képzeletére van bízva. Ezzel szemben a filmi reprezentációban a részletek száma nincs korlátozva, mert e kifejezési forma hű másolata egy meghatározott korszak francia járművének, miliójének és így tovább. Az ily módon megfigyelhető részletek száma meglehetősen nagy, sőt szinte megbecsülhetetlen. A gyakorlatban persze nem észlelünk túl sok részletet. A film gyorsan pereg, minket pedig túlságosan is leköt a kocsi filmbeli szerepe, illetve, hogy kitaláljuk, mi következik ezután, semhogy a látvány részletein időzzünk. Egyszerűen felcímkezzük a látottakat, amikor azt mondjuk magunknak: „Igen, egy kocsi, amiben emberek ülnek.” A filmszöveg technikai jellemvonásai eredményezik ezt a reakciót: a részletek nem egy narrátor állításaként jelennek meg, hanem egyszerűen csak be vannak mutatva, így hajlamosak vagyunk pragmatikai szempontból közelíteni a filmhez, és csak azokat a momentumokat számításba venni, melyeket az – elménkben kibontakozó – cselekmény szempontjából jelentőségteljesnek gondolunk (ezt a folyamatot nevezi Roland Barthes „hermeneutikai” vizsgálatnak). Ha jobban meggondoljuk, egészen különös esztétikai szituációval állunk szemben. A szóbeli változattal összevetve a filmi narratíva rendkívül gazdag és aprólékos vizuális részletekben, viszont ez a bőőség – melyet bizonyos esztéták találóan a látvány „túlrészletezettségének” [„*over-specification*”, *überbestimmtheit*] neveznek – más vizuális művészeteknek is kétségtelenül a sajátja. Mindazonáltal az olyan kifejezési formákkal szemben, mint a festészet és a szobrászat, a film nem hagy időt arra, hogy a részletek gazdagságán merengjünk. A narratív összetevők által kiváltott kényszer megakadályozza ezt. Az események túl gyorsan követik egymást. A lenyűgöző beállításokon, színeken, a megvilágításon csak azok töprenghetnek el igazán, akiknek módjuk van többször megnézni egy filmet, vagy olyan eszköz áll a rendelkezésükre, melynek segítségével kimerevíthetik a filmkockákat. Moziban normál körülmények közt látni egy filmet egyáltalán nem hasonlítható ahhoz az élményhez, mint amikor galériákban vagy múzeumokban szemlélődünk. A személyzet minél előbb felállítana, és kiterelne bennünket a nézőtérről, hogy átadjuk végre helyünket a 10:30-ra érkezőknek. Nagy valószínűség szerint még a legkifinomultabb mozirajongók is sokkal inkább a film irodalmi részére, mint annak vizuális összetevőire utalnak, amikor egy filmet gyönyörűnek neveznek. Sőt egyes filmeket annak példájaként szokás idézni (mint teszem azt Terence Malick *Mennyei napok* [*Days of Heaven*] című alkotását), hogy a látvány-hatások milyen nagymértékben lerombolják az alkotás narratív egységét, ahelyett, hogy megerősítenék azt. A narratív kényszer oly jelentős, hogy gyakran még a nem-narratív filmek értelmezését is befolyásolja – legalábbis addig, amíg a nézők rá nem jönnek, hogy miről is van szó. Például egy olyan alkotás esetében, mely csak állóképek sorozatát mutatja, a nézők készletetést éreznek, hogy a látottak alapján egy történetet konstruáljanak. Majd a kamera, az utolsó képet követően hátra húzódik, és láthatóvá teszi, hogy a fényképek egy véletlenszerűen elrendezett kollázs elemei voltak csupán. Ez az utolsó beállítás „denarrativizálja” a filmet.

A narratív kényszert érhetjük tetten abban a filmes műfajban is, melyről André Bazin *Festészet és film* című munkájában olvashatunk.² Olyan mozgóképi eljárásról van szó ez esetben, melynek során a kamera közvetlen közelről pásztázza egy festmény részleteit. Jó példája e műfajnak Alain Resnais Picasso *Guernica* című művét feldolgozó filmje. Nem kisebb személyiség, mint a francia oktatási minisztérium rajzoktatásért felelős felügyelője panaszkodott az alkotásról ekképpen: „akárhogy nézzük is ezt a filmet, nem nyújt valós képet a festményről. Logikai és drámai egységei

² [Magyarul: André Bazin: Festészet és film. In uő: *Mi a film?* Szerk. Zalán Vince. Budapest, Osiris, 2002. 146-152. – *A ford.*]

teljesen hibás sorrendben követik egymást.” A felügyelő Picassónak mint művésznek a fejlődéstörténetében rejlő összefüggésekről és kronológiáról beszél, de ilyen alapon akár a *Guernica* vizuálisan megjelenített halálaiból kikövetkeztetett narratíva összefüggéseire és kronológiájára is utalhatott volna. A film azáltal, hogy végigpásztáz a képen, és így megszabja a befogadás időtartamát és sorrendjét, egyúttal a narratív szövegek kettős időszerkesztését is megvalósítja. Mert például, ha a felvevőgép olyan sorrendben kalandozik a *Guernica* című képen, hogy először az ablakon átnyúló fejre és a lámpást tartó kézre fókuszál, aztán pedig az ordító lóra, majd a földön fekvő testre, mely egyik kezében virágot, a másikban törött kardot tart, akkor a nézők a történelem olyan sorrendjét olvashatják ki a képből, amely eltér Picasso szándékaitól: először ugyanis a sziréna szól, majd ahogy a bombák hullani kezdtek, a ló nyerített, aztán pedig meghalt egy áldozat.



[2. kép] Pablo Picasso: Guernica (1937)

Az „állítás” [*assertion*] a kulcsszó, mellyel a vizuális részleteket bemutató regény és a film eltérő módjait jelölöm. A szó retorikai erejét felhasználva azt akarom sugallni e megnevezéssel, hogy az állítás olyan megnyilatkozás, mely általában külön mondatot vagy mellékmondatot alkot, továbbá valami tényszerűre utal, valamiféle dologra, amely meghatározott tulajdonságokkal rendelkezik, vagy meghatározott viszonyok alkotóelemévé válhat. Az állítással szemben áll a pusztán „megnevezés”. Amikor azt mondom: „A kocsis kicsi volt; ráhajtott a hídra”, akkor azt állítom, hogy a kocsi meghatározott tulajdonsága, hogy méretében kicsi, és egyúttal a hídhoz érkezés viszonyát is kijelentem. Mindazonáltal, amikor azt mondom: „A zöld kocsi a hídhoz ért”, akkor semmi többet nem állítok, mint a jármű hídhoz érkezését; zöld voltát pedig *nem* állítom, hanem minden szintaktikai bonyolítás nélkül beillesztem a mondatba. Az utóbbi a „megnevezés” esete, mely textuális szempontból mellékes információt hordoz. A legtöbb filmi narratíva a közlésnek éppen ezt a módját valósítja meg, hiszen a mozgóképnek nehéz tulajdonságokról és viszonyokról állításokat tenni, mégpedig azért, mert meghatározó kifejezőmódja a bemutatás [*presentation*], nem pedig az állítás. A film nem mondja, hogy „a fennálló szituáció ez”, hanem pusztán megmutatja az adott szituációt. Természetesen a film egyik szereplője vagy akár egy külső narrátor is tehet állításokat tulajdonságokról, viszonyokról, ám ekkor a film pontosan úgy használja a hangalámondást, mint ahogyan a szépirodalmi alkotások az állító szintaxist. Így ez a módszer nem tekinthető filmi leírásnak, hanem sokkal inkább az irodalmi állító-mód filmre alkalmazásaként értelmezhető. Filmkészítők és kritikusok régtől fogva ellenérzéssel viseltetnek a szóbeli kommentár iránt, mert úgy gondolják, ily módon kifejtésre kerül az, amit a képeknek kellene sugalmazniuk. Egyszóval a film a maga vizuális módján egyáltalán nem ír le semmit, hanem pusztán bemutat; vagy még inkább: *ábrázol* [*depict*] a szó eredeti etimológiai értelmében, azaz képi formában bemutat. Nem hiszem, hogy ez az elképzelés merő purizmus volna, vagy vaskalapos ragaszkodás a némafilmekhez. Érzékelő apparátusunk azon részére hat a film, melyet hajlamosak vagyunk a többi érzékszervünk fölé rendelni. Végtére is azt hisszük el, amit látunk.

Az, hogy az irodalomkritikusok *kamera-szem* stílusnak nevezik a Hemingway stílusú irodalmi alkotásmódot, mely a narrátorhangot igyekszik észrevétlenné tenni, ez is csak azt támasztja alá, hogy a kamera nem leír, hanem inkább bemutat. A „kamera-szem kifejezés” ugyanis azt implicálja, hogy senki nem mondja a történetet, példának okáért a *Gyilkosok* [*The Killers*] történetét, hanem egyszerűen csak lelepleződnek az elkövetők, mintha egy szerkezet – a képmagnó és a

beszédszintetizátor valamiféle egysége – rögzítené az eseményeket, majd az így felvett anyag vizuális élménye fordítódna le a legsemlégesebb nyelvi formába.

Ellenvetésként persze fel lehetne hozni, hogy mélységesen hallgatok azokról a filmes eljárásokról – nevezetesen a „beszédese” közelképekről és a megalapozó beállításokról –, melyek szerepe vitathatatlanul leíró. Ám a közelképek, melyek rögtön eszünkbe ötlenek, valójában a cselekmény kibontakozását szolgálják, hermeneutikai céljuk van. Gondoljunk csak Hitchcock híres közelképeire: a gonosztevő levágott kisujjára *A harminckilenc lépcsőfokban* [*The Thirty-Nine Steps*]; a mérgezett kávécsészére a *Forgószeiben* [*Notorious*]; Janet Leigh félelmetesen nagyra nyitott szemeire a *Psycho* vérfürdő jelenetében. Noha feltartóztatják figyelmünket ezek a közelképek, mégsem ösztökélnék esztétikai szemlélődésre. Éppen ellenkezőleg: nagyon fontos szerepük van a késleltetés [*suspense*] struktúrájában. A mindenkori elbeszélés-hermeneutikai kérdést a legdrámaibb módon teszik fel: „Úristen” – sugallják felkiáltás formájában –, „mi jöhet ezután?” Természetesen egy regénybeli leírás szintén a késleltetés eszközévé válhat. Átkozzuk Dickenst, mert leírással szakítja félbe a cselekmény legérdekesebb pillanatát. „Csöndben maradj” – kiált rá a hirtelen haragú, rémisztő alak Pipre a *Szép remények* [*Great Expectations*] című regény elején –, „vagy elvágom a torkodat.” Majd ezt követően, a várakozás tetőfokán, egy egész bekezdésben a férfi leírását olvashatjuk: bilincs van a lábán, lyukas a cipője, szakadt rongy a feje köré kötve és így tovább. Igen, átkozzuk Dickenst, de imádjuk minden pillanatát. Mindazonáltal a filmverzió nem képes felfüggeszteni a történelem folyamatának érzetét. Még ha tartalmazna is egy hosszú megszakítást, mely esetleg Magwitch félelmetes jellemvonásainak jobb megértését szolgálná, akkor is azt éreznénk, hogy a cselekmény ideje tovább pereg, és hogy ez az intervallum nem csak szünet az előadás menetében, hanem része a történetnek. Hajlamosak vagyunk ugyanis arra a következtetésre jutni, hogy a késleltetés jelent valamit. Például, hogy Magwitch azon töpreng, mit tegyen Pippel, vagy egy nagyon kifinomult „pszichológiai” értelmezés szerint: Pip személyes idejét érzékeljük, mely a rémület hatására lelassult. Mivel az idő múlását mindkét esetben a szereplőkkel együtt érzékeljük, ezért nem csak a diskurzus, hanem a történet ideje is folyamatosan halad előre. És ha a történet idejének szükségszerűen folyamatosnak kell lennie a filmben, illetve ha a leírás magában foglalja a történet idejének felfüggesztését, akkor ésszerű a következtetés: a filmek nem tartalmaznak leíró részeket, és nem is képesek erre a funkcióra.

Mi a helyzet azonban a megalapozó beállításokkal? A megalapozó beállítást (hátha valaki nem ismeri a filmelméleti zsargon e kifejezését) az alábbi módon definiálja Ernest Lindgren *The Art of the Film* című művében: „A jelenet elején bevezetett totál, mely előkészíti és megalapozza a közvetlen utána következő közelebbi beállítások közti viszonyokat.” Klasszikus példái e jelenségnek a *Londoni randevú* [*The Lady Vanishes*] és a *Psycho* madárperspektívából készült nyitóképei. A *Londoni randevú*ban a kamera a magasból, egy svájci síparadicsom fölül indul, majd leereszkedik, és a következő beállításban egy zsúfolt szálloda belsejében találjuk magunkat; a *Psychó*ban a kamera először Phoenixt mutatja madártávlatból, majd lassan egy szobára közelít, melyben egy szeretkező párt látunk. Való igaz, hogy a maga nemében mindkét beállítás leíró jellegű, vagy legalábbis képesek helyszíneket megidézni, ám úgy tűnik, mindez csak azért mondható el róluk, mert a film legelején szerepelnek, mielőtt még bármelyik karakter bemutatásra került volna. Ha abból indulunk ki, hogy a narratíva általánosságban események láncolataként határozható meg, és hogy a „narratív esemény” szereplők által vagy legalábbis „velük összefüggésben végrehajtott cselekvésként” definiálható, akkor jól látható, hogy a megalapozó beállítások leíró jellegüket a szereplők hiányának köszönhetik. Nem az a helyzet tehát, hogy a történet ideje megszakad, hanem az, hogy még el sem kezdődött. Hasonló beállítás a film közepén ugyanis nem vonja maga után a történet idejének felfüggesztését, hatályon kívül helyezését. Példaként idézzük fel a *Forgószei* azon jelenetét, melynek során Cary Grant és Ingrid Bergman leszállnak Rio de Janeiróba. Levegőből készült felvételeket látunk a városról, tipikus utcarészleteket és így tovább. A történet idejében nem hiátusként érzékeljük azonban e képsorokat, hanem sokkal inkább az odalent elterülő város várakozásaként Ingrid és Cary megérkezésére. Az utcán zajlanak az események, miközben a háttérben, a történet idejében a két főszereplő intézi a maga ügyeit. Ám ezen ügyek, földhözragadt jellegük miatt – leszállás, vámellenőrzés stb. – nyugodtan folytathatnak a színpalak mögött.

Még az olyan kimerevített képkockák sem hordoznak egyértelműen leíró funkciót, melyek esetében a látvány szó szerint mozdulatlaná dermed, kivetített állóképpé változik. Néhány évtizeddel ezelőtt népszerű volt ezzel a megoldással – mintegy *in medias res* – befejezni a filmet. Emlékezzünk Truffaut *Négyszáz csapás* című alkotásának főszereplőjére, Antoine Doinelre, aki mozdulatlaná dermed a tengerparton. Jóllehet Truffaut később újra felelevenítette Doinel figuráját a közben idősebbé vált színész, Jean-Pierre Léaud segítségével, ám én, amikor először láttam a *Négyszáz csapást*, nem tudtam, hogy lesz még folytatása. Úgy értelmeztem a kimerevített záróképet, hogy Doinel a menekülő életforma csapdájába esett. Nem leírásként éreztem, hanem egy jövőben ismétlődő magatartás állóképeként.

Vajon mi lehet az oka annak, hogy az események folyamatos menetét és a minduntalan továbbketyegő cselekményidő kényszerítő erejét oly nehéz számítani a filmalkotásokból? Noha roppant érdekes a kérdés, erre elsősorban mégiscsak pszichológusoknak vagy pszichológiailag képzett esztétáknak kell válaszolniuk. Én csupán egyetlen feltételezést kockáztatok meg. A válasz talán a médium sajátosságaiban keresendő. A regények esetében ugyanis a mozdulatokat és ebből következően az eseményeket a szavak alapján képzeli el, konstruálja meg az olvasó, vagyis absztrakt jeleket követve, melyek természetüknél fogva különböznek a tényleges mozdulatoktól. Ezzel szemben a film jelei ikonikusak, egyszóval hasonlítanak azokra az eseményekre, melyeket imitálnak, ebből következően az idő múlásának illúziója is elidegeníthetetlen tőlük. Amint a történet látszólagos időszámítása elnyeri viszonyítási pontjait, úgy még az olyan holt pillanatok is a temporális egység részeiként válnak érzékelhetővé, melyekben semmi mozgást nem tapasztalunk. E jelenség leginkább a taxióra működéséhez hasonlítható, mely akkor is rendíthetetlenül pereg tovább, mikor mi forgalmi dugóban veszteglünk.

Tegyük próbára az imént kifejtett elképzeléseket a Maupassant-novella meglehetősen hosszú, sok kihívást tartogató bekezdésének elemzésével:

[1] Dufour kisasszony állva, egymaga próbált hintázni, de nem sikerült eléggé előrelelendülnie. [2] Szép, tizennyolc év körüli lány volt; [3] azok köze tartozott, akiket csak meglátsz az utcán, és máris hevesen megkívánod őket, s még éjszaka is nyugtalan vagy tőlük, minden érzéked izgatott. [4] Magas volt, vékony derekú, erőteljes csípőjű; bőre nagyon barna, szeme nagyon nagy, haja nagyon fekete. [5] Ruhája elárulta testének rugalmas teltségét, mely még inkább előtűnt, ahogyan csípőjét megfeszítve a magasba akart emelkedni. [6] Kinyújtott karja feje fölött fogta a kötelet, s akárhányszor előrelökte magát, melle rezzenés nélkül, előremeredve kifeszült. Kalapját elkapta a szél, a háta mögé hullt; [7] a hinta közben lassan-lassan mégis nekilódult, s mindannyiszor, amikor lefelé zuhant, térdig megmutatta a lány karcsú lábát... [66; 124]³

Az első narratív egység – „Dufour kisasszony állva, egymaga próbált hintázni” stb. – egy eseményre referál. Az azt követő – „Szép, tizennyolc év körüli lány volt” – első látásra színtiszta leírásnak tűnik. De vessünk csak rá egy pillantást a filmkészítő szemével. Először is a „szép” nem pusztán leíró, hanem értékelő fogalom is, hiszen, ami az egyik ember számára „szép”, az a másíknak lehet „gyönyörű”, vagy egy harmadik nézőpontból egyszerűen „közönséges”. Érdekes változásokat mutatnak a rendezők arcválasztásai is, annak megfelelően, hogy mely korhoz és milyen kulturális közeghez tartoznak. Mary Pickfordot tekinthetjük a tízes-húszas évek arcának, míg Tuesday Weld

³ „Mlle Dufour essayait de se balancer debout, toute seule, sans parvenir à se donner un élan suffisant. C'était une belle fille de dix-huit à vingt ans; une de ces femmes dont la rencontre dans la rue vous fouette d'un désir subit, et vous laisse jusqu'à la nuit une inquiétude vague et un soulèvement des sens. Grande, mince de taille et large des hanches, elle avait la peau très brune, les yeux très grands, les cheveux très noirs. Sa robe dessinait nettement les plénitudes fermes de sa chair qu'accentuaient encore les efforts des reins qu'elle faisait pour s'enlever. Ses bras tendus tenaient les cordes au-dessus de sa tête; de sorte que sa poitrine se dressait, sans une secousse, à chaque impulsion qu'elle donnait. Son chapeau, emporté par un coup de vent, était tombé derrière elle; et l'escarpolette peu à peu se lançait, montrant à chaque retour ses jambes fines jusqu'au genou...”

képviselhetné leginkább a hatvanas éveket. Renoir Sylvie Bataille arcát választotta. Elméleti szempontból érdekes, hogy az értékelő leírások narratív formája a verbális nyelvben az olvasó tudatában vizuális kidolgozást nyer. Amennyiben szükséges, az olvasó pontosan a saját szépségfogalmának megfelelő látványt fog maga elé képzelni. Ezzel szemben a filmek (és színházi előadások) rendezői legjobb esetben is csak abban reménykedhetnek, hogy bizonyos mértékig sikerül megközelíteniük a nézők „szépségről” alkotott elképzeléseit. Még a legszerencsésebb választás esetén is lesznek a közönség soraiban olyanok, akik így elégedetlenkednek: „ez a nő egyáltalán nem volt szép”. Ugyanezen megfontolások érvényesek az életkorra is. Az Henriette-et játszó Sylvie Bataille ránézésre közelebb van a harminchoz, mint a tizennyolchoz, ám ebben valószínű az általa viselt ruha is szerepet játszik. Nagyon fontos, hogy a vizuális megjelenés csak hozzávetőlegesen jelzi a kort. Az író feladata ez esetben is könnyebb, hiszen a szóban forgó jellemvonás a megnevezés aktusával pontosan megadható. Ettől eltérően a filmalkotónak a vizuális megoldások alkalmazásakor a nézőközönség egyetértésére kell hagyatkoznia.

Fontos még kitérni a vizsgált idézetben szereplő „körüli” szóra, és a leírás harmadik egységének egészére. E részek ugyanis nem csupán pontosítják és gazdagítják a leírást, hanem egyúttal a narrátor hangját is előtérbe helyezik. A „tizennyolc év *körül*” kifejezés a narrátor találgató aktusát hangsúlyozza. Majd így folytatódik a szöveg: „azok köze tartozott, akiket csak meglátsz az utcán, és máris hevesen megkívánod őket”. E szakasz még többről árulkodik: a narrátor férfi, akit nem hagy hidegen a női vonzerő, és aki talán egy minden hájjal megkent vagy legalábbis nagyvilági figura. Ilyen a beszéd természete: általában elárul valamit a beszélőről. Évekkel ezelőtt I. A. Richards a megszólalás e funkcióját „tónusnak” nevezte. A kamera – szegényke – nem képes a tónust segítségül hívni, noha ennek valamiféle változatát mégiscsak képes közvetíteni. Majd látni fogjuk, hogy Renoir miképpen érzékelteti Henriette ártatlanságának vonzerejét néhány mulatságos reakció beállítással, melyek a kamera nemi jelleg nélküli objektivitását ellensúlyozzák.

A négyes számú egységben található mellékneveket a film már könnyebben kezeli; magasság, csípőbősség, bőr- és szemszín mind olyan tulajdonságok, melyeket a mozgókép megbízhatóan tud kommunikálni. (E közlés persze mindig viszonylagos adatokon alapul, mivel egy karakter magassága csak más filmbeli emberek és tárgyak viszonyában határozható meg.) A lány csípőjének mozgása kettős funkciót hordoz: jóllehet mozgásként önmagában is esemény, ám mindemellett segít jellemezni Henriette egy anatómiai tulajdonságát, melyet a narrátor nagyon vonzónak talál. Ehhez hasonló kettős szereppel rendelkezik a hatos számot viselő egységben a mell és a lehulló kalap is. Mint mozgásformákat persze könnyen közvetíti ezen eseményeket a film; ugyanakkor Henriette érzékiségét nem állítás formájában kommunikálja, hanem ábrázolásmódjával sugallja csupán.

A hetes számú szakaszban különös kétértelműséggel találkozhatunk. A szöveg szerint: ahogy a hinta nekilódult „térdig megmutatta a lány karcsú lábát [*montrant à chaque retour ses jambes fines jusqu'au genou*]”. A kamera természetesen minden további nélkül képes arra, hogy bemutassa a kívánatos anatómiai részletet. De mi a helyzet a „megmutatta” szó implikációjával? Mind a novellában, mind a filmben Henriette az ártatlanságot szimbolizálja; a szándékos magamutogatás nem illik karakteréhez, családi helyzetéhez és a megjelenített milióhoz sem. A probléma megoldását valószínű a „mutatni” ige kétértelműségében kell keresnünk: az ige jelentése nem zárja ki és nem is foglalja magában a jelölt cselekvés tudatosságát.⁴ A szó e jellemvonása pontosan olyan kétértelműséghez vezet, amely összeegyeztethető egy tizenkilencedik századi hajadon kacér viselkedésével: megmutat, de nincs *szükségszerűen* tudatában a mutatás aktusának. E nyelvi célzást a kamera képtelennek tűnik lefordítani.

Ám nézzük most meg, hogy mit kezd Renoir az imént vázolt problémával. A rendező úgy dönt, hogy Henriette-et először a két fiatal evezős egyikének a nézőpontjából mutatja – nem Henriéből, aki később szerelemes lesz a lányba, hanem barátjának, Rodolphe-nak a nézőpontjából. A

⁴ [Az idézett szakasz angol fordítása az alábbi módon hangzik: „she showed her delicate limbs up to the knees [A lány térdig megmutatta szép lábait]”. Látható, e fordítás Henriette-et (she) tekinti cselekvőnek, ellentétben a magyar fordítással (és a francia eredetivel), ahol a hinta (és a légmozgás együttes hatása) libbenti fel a Henriette szoknyáját. – *A ford.*]

„nézőpont” fogalma többféle jelentést implikál, ám én itt szigorúan perceptuális értelemben használom. Mivel a kamera Rodolphe háta mögött van, aki kinyitja az ablakot, és kinéz a kertre, ezért a felvevőgép és ebből következően a narratív nézőpont egybeesik az ő látószögével. Mondhatni a kamera szövetségese voyeurizmusának, és minket is arra csábít, hogy csatlakozzunk ehhez a szövetséghez. A nézőpont problematikája annyira szerteágazó, hogy vizsgálata külön tanulmányt érdemelne, egyetlen elméleti megfigyelést azonban nem hasztalan itt megemlíteni. Megkerülhetetlen tény, hogy a legtöbb regény és novella a narrátor hangjának közvetítésével jut el hozzánk. Ez a szerzőknek jóval nagyobb mozgásteret és rugalmasságot biztosít, mint amivel a filmalkotó rendelkezik. Példának okáért a vizuális nézőpont a filmben mindig *ott* van, sőt mi több: pontosan meghatározott és rögzített, mivel a kamerának mindig lennie kell *valahol*. Az epikai fikció esetében azonban a narrátortól függ, hogy kapunk-e vizuális tájékozódási pontokat vagy sem. Lehetséges, hogy megengedi, hogy kikémleljünk a szereplő válla fölött; vagy általános nézőpontból mutat be valamit, mégpedig oly módon, hogy elfogulatlanul kommentálja a tárgy elől-, hátul- és oldalnézeti képét, egy cseppet sem törődve a problémával: miképpen képes egyetlen pillantás az összes részletet egyszerre átfogni. Egyáltalán nem kell számot adnia fizikai helyzetéről. Továbbá módjában áll szilárd testekbe behatolni, leírni őket belülről, és még sorolhatnám. A Maupassant novella narrátora jórészt előlnézeti képet fest a hintázó Henriette-ről, ám mellékesen a lány hátsójáról is közöl megfigyeléseket. Hasonló könnyedséggel persze akár szívének rejtelméről is beszámolhatott volna. A filmalkotót gúzsba köti felszerelése: nehézkes kamerája, lámpái, fártsínei és egyéb segédeszközei. Mindazonáltal – amiképpen erre Rudolf Arnheim meggyőzően rámutatott – pontosan e korlátozottság sarkallja érdekes művészi megoldásokra. Renoir pontosan a kamera pozicionálásának kényszerét használja fel, hogy megoldja a problémát, melyet Henriette ártatlan, mégis csábító bájainak bemutatása okoz. Mivel a csáberő, akár csak a szépség a megfigyelő szemében érhető tetten, Renoir Rodolphe nézőpontját használja ennek közvetítésére. Nem Henriette maga, hanem Rodolphe reakciója, első látásra kialakuló vonzalma közvetíti a csáberőt, és mindez persze ugyanúgy lejátszódik a mi fejünkben is, hiszen nem tehetünk mást, mint a férfival együtt nézzük a lányt. A jelenetet a cselekményen végrehajtott kisebb változtatások teszik hihetőbbé. Henri, akit felháborít a párizsiak betolakodása horgászterületére, még arra sem veszi a fáradságot, hogy megnézzék az imént érkezett csapatot. Rodolphe az, aki kinyitja az ablakot, és engedi beáradni a napfényt a sötét ebédlőbe; ily módon a háttérben egy kisebb színpad jön létre, melyen Henriette és az anyja úgy mozognak, mint kedves, fehér bábfigurák.



[3. kép] Jean Renoir: Une Partie de campagne (1936)

Jóllehet ebből a távolságból semmi mást nem látunk tisztán csupán Henriette szélben lobogó szoknyáját, ugyanakkor az a mód, ahogy Rodolphe előrehajol, és ahogy a testét tartja, arról árulkodik, hogy szemlélni szándékozik, és mi e tevékenységében cinkosaivá leszünk. Végül is mi a színpad, ha nem egy olyan tér, melyre tekintetek irányulnak? (Renoir gyakran használ színpadszerű keretezést filmjeiben, hogy ezáltal a cselekmény többretegűségét sugallja; egyik elragadó, kései filmje például a

Le Petit Théâtre de Jean Renoir címet viseli.) Vegyük észre, hogy a hinta előre-hátra mozgása az ablakban álló Rodolphe irányába közelíti, és tőle távolítja Henriette alakját, mintha a lány újra és újra felkínálna neki, noha a lánynak sejtése sincs a férfi létezéséről. Ez esetben valami olyasmivel szembesülünk, mint a „mutatni” ige kétértelműsége a nyelvi változatban, Henriette ugyanis oly módon „mutatja” magát, hogy nincs ennek tudatában, azaz egyelőre még teljesen ártatlanul tárja fel bájait. És a következő beállítás – amely nagyban különbözik az előzőtől – mintha a szóban forgó ügyben valóban a lány ártatlanságát kívánná bizonyítani. Meghitt és meglehetősen földhöz ragadt képét mutatja a családnak: Henriette jobbján a nagymama fekete alakja, balján pedig apja és vőlegénye, Anatole beszélgetnek egymással. Ezt követi a menü egyeztetése a tulajdonossal, M. Poulainnel (akit maga Renoir alakít), illetve annak megbeszélése, hogy hol fogyasszák el ebédjüket. Az egész jelenet Henriette társadalmi háttérét hivatott felvázolni; más szóval az a célja, hogy egy kispolgári család tisztességes lányaként mutassa be, és ne hiábavalóan gyötrő vágyak felbujtójaként.



[4. kép] Jean Renoir: *Une Partie de campagne* (1936)

Az azt következő beállítás Henriette örömteli arcát mutatja. Az alulról felvett kép jól ábrázolja vidámságát és eufóriáját, melyet a hintázás öröme vált ki benne. Oly nagymértékben azonosulunk Henriette érzéseivel, hogy elfelejtkezünk Rodolphe voyeur helyzetéről. Az identifikáció szintén felveti a nézőpont kérdését, ám ez esetben annak átvitt értelmű, metaforikus változatával állunk szemben. A kamera nem Henriette tényleges nézőpontjába helyezkedik, mivel a lány éppen a felvevőgép felé néz. Sokkal inkább mozgása és arca által kifejezett öröme az, ami arra készítet bennünket, hogy osztozzunk érzelmi nézőpontjában. Egész egyszerűen: együttérzünk vele. E hatás jelölésére javasoltam én a „részvétel” [*interest*] nézőpontja terminust.⁵ Azonosulunk a karakter sorsával, és annak ellenére, hogy szó szerinti értelemben a dolgokat nem az ő perspektívájából látjuk és gondoljuk el, bátran állíthatjuk: osztozunk a nézőpontjában. Renoir briliáns módon közvetíti ezt a hatást azáltal, hogy a kamera mozgásával követi a hinta előre és hátra ringását.

⁵ Lásd: *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film* című munkámban (Ithaca, N.Y. – London, 1978.)



[5. kép] Jean Renoir: Une Partie de campagne (1936)

Az ezt követő, illetve megelőző beállítások banalitása és közönségessége kihangsúlyozza a különbséget a jókedvű és friss lányka, a természet gyermeke és a nehézkes, tohonya család között. Különösen az apa alakja mérvadó e tekintetben, aki nagyon is földhöz ragadtnak tűnik súlyos fekete kabátjában, abszurd nyakkendőjében, és hatalmas, tarka nadrágja fölé buggyanó hasával. Meglehetősen komikusan hatna, ha az ő figuráját látnánk hintázva a lombok közé emelkedni. Az anya köztes pozíciót foglal el: kétségtelenül némiképpen szép nő, mindazonáltal túlságosan nehéz és ügyetlen ahhoz, hogy egymaga lendületbe hozza a hintát. Elvesztette már a fiatal lányoknak azt a képességét, hogy magasba szálljanak, noha van erre hajlama (mely vágya később a Rodolphe-fal töltött édeskettesben teljesedik ki).



[6. kép] Jean Renoir: Une Partie de campagne (1936)

És most elérkeztünk ahhoz a beállításhoz, mely az egyik kedvencem a filmben. Ez egy másik, kevésbé érdekes hintázós képpel indul, mely anyát és lányát mutatja. Ezt követően azonban olyan panorámafelvételt látunk, mely, miután elhagyta a nagymamát, továbbá néhány fát, látszólag az üres teret pásztázza a kertben. Hirtelen azonban alakok tűnnek fel, akikre a legkevésbé számítottunk: fiatal papi seminaristák a tanáruk kíséretében. Fejük lehátva, mindaddig, amíg közülük az egyik észre nem veszi Henriette-et, és erre a társait is figyelmezteti. Ebben a pillanatban a papnövendékek észlelési nézőpontjába kerülünk, vagyis abból a látószögből és távolságból látjuk Henriette-et, ahonnan ők nézik. A lelkipásztor utasítja a fekete bárányokat, süssék le újra szemeiket, nehogy a testi vágyak bűnébe essenek, de azért neki is sikerül lopva a lányra pillantania. Ez követően ismét az önfelédten vidám Henriette-et látjuk, aki élvez a hintázást, és egyáltalán nincs tudatában a báméskodók újabb csoportjának. Renoir egy harmadik társaságot is bekapcsol a leskelődők táborába: öt koraérett fiúra irányul a kamera, akik a sövény fedezékében sokatmondó pillantásokat

váltak egymással.⁶ Ezután újra együtt hintázik a kép Henriette fel és aláálló alakjával, majd pedig egy vágással visszatérünk az evezős férfiakhoz, akik ezúttal az ablakon kívülről látszanak. Mire idáig jutunk, teljes mértékben igazolást nyer, hogy Henriette ártatlan mozdulatai Rodolphe-ban buja vágyakat ébresztenek.



[7-11. kép] Jean Renoir: Une Partie de campagne (1936)

Rodolphe voyeurizmusát egy közbevágott szekvencia nyíltan leleplezi. Először is az ő szemszögéből és távolságából látjuk Henriette-et, a képhez tartozó felirat pedig – „Hinta – mily csodálatos találmány!” – természetesen Rodolphe szavait jelöli. A távolság megőrzi annak illúzióját, hogy Rodolphe nézőpontjából látjuk Henriette-et. A lány akaratlanul is teljesíti a férfi kívánságát, hiszen visszaül a hintára, és így Rodolphe láthatja lábait. A kamera ráközelít, mintha a férfi erotikus vágyai vezérelnék az optikai nagyítást. Oly magával ragadó a látvány, hogy fennáll annak veszélye, a férfi tekintetével együtt mi is a szoknya fodrainak játékába veszünk, jóllehet Henri megjegyzi, valójában nem is látszik semmi. Barátja szónoklata közben, egy mulatságos, közeli reakció beállításban Rodolphe-ot látjuk, amint a bajuszát pödörgetve félénken bámul kifelé.



[12-15. kép] Jean Renoir: Une Partie de campagne (1936)

Annak ellenére tehát, hogy Renoirnak nem állt módjában direkt módon kommunikálni a „megmutatta lábait” kifejezés kétértelműségét, olyan szekvenciát hozott létre, melynek segítségével mégis képes volt közölni Henriette egyszerre csábító és ártatlan voltát. A szekvencia a reakció beállítások szerkesztésének olyan mestermunkája, mely nem csupán a cselekményt legfontosabb információit közli, hanem egyúttal könnyed beszámoló a francia erkölcsökről, a fiatalság és élet örömeiről, illetve a szexuális vágyak születéséről a napfény ragyogásában és a fák rejtekén. Vegyük

⁶ [Noha a szövegben öt fiúról ír Chatman, a filmben valójában csak négy fiú látható. – A ford.]

észre, hogy e szekvencia jól illusztrálja bevezetőbeli felvetésemet. A nézőközönség egyetlen tagja sem fogja szavak tömegébe kódolni, hogy Henriette magas volt, a dereka pedig vékony, a csípője széles stb. Határozott elképzelésünk lehet Henriette megjelenéséről, melyet Sylvie Bataille testesít meg, ám a látvány részletei korántsem *állítások* formájában fogalmazódnak meg. Míg Maupassant novellájában a lány megjelenésének erotikus hatását nyíltan leírja a narrátor, addig a filmben csak implicit módon ábrázolják ezt a reakció beállítások. Vonzerejét a férfiak tekintetéből olvashatjuk ki, akik négy korosztályt képviselnek: a sövény mögül leselkedő kamaszok, a papi seminaristák, Rodolphe és a kispapokat kísérő, idősebb lelkiatya.

Végezetül még egy különbséget szeretnék említeni a film és a novella között. A narrátor állításaiból kirajzolódó leírásnak, mely Henriette jellemzését adja, kötött sorrendje van. Először a magasságát említi, majd az alakját, bőrét, szemét, haját, ezután újra az alakját, kezét, mellét, kalapját és végül a lábait. A testen fel és le haladó sorrend szigorúan objektív és kedveskedően személyes is egyben, ami megerősíti bennünk azt a benyomást, hogy a narrátor érzéki ember. Renoir beállításainak ilyen implikációi nincsenek. A kamera persze letapogathatta *volna* a lány testét a hollywoodi közhelyek stílusában, miközben külső hangként elismerő füttyentéseket hallunk. Renoir azonban nem akarta kompromittálni a kamerát, mivel ezzel tönkretette volna az akaratlanul is csábító ártatlanság egész hatását. A kamera nincs arra kényszerítve, hogy osztozzon Rodolphe és a másik három voyeur csoport nézőpontjában. Éppen ezért tisztán elkülönülnek a Rodolphe szemszögéből és a semleges nézőpontból készült felvételek.⁷

⁷ A narratológia konferencia egyes résztvevői ellenvetéseket fogalmaztak meg a Renoir-film ezen pontjára vonatkozó nézőpont-elmélettel kapcsolatban. Remélem, hűségesen adom vissza kritikájuk lényegét, mely legfőképpen azon állításom ellen irányult, miszerint a női nézők is Rodolphe nézőpontjával kénytelenek azonosulni. Szerintük ilyen azonosulásra csak férfiak, és azok közül is főként a szexisták képesek. Úgy tűnik, hogy a probléma nem magával a voyeurizmussal van, hanem azzal, hogy a nézők közül kik azok, akik hajlandók részt venni ebben a szituációban. (Remélem, nem egyszerűsíttem le a feltevést azáltal, hogy az „azonosulás” és a „részt vesz benne” nyelvi kifejezéseket használok; ám ha mégis, akkor szívesen veszem az érdeklődő olvasók további, pontosító javaslatait.)

Válaszom nagyrészt és nem meglepő módon az esztétika és etika között fennálló – véleményem szerint, az elemzés szempontjából alapvető – különbségre apellál. Az a fajta azonosulás, amiről az elemzésemben beszéltem, természetesen tisztán esztétikai természetű. Egy olvasónak nyilvánvalóan képesnek kell lennie arra, hogy képzeletében azonosulni tudjon egy szereplő gondolataival, érzelmeivel, még akkor is, ha történetesen ez a szereplő egy tizenkilencedik századi kéjenc. Azt gondolnánk, rég elmúltak már azok az idők, amikor elnézést kell kérni azért, mert kétes erkölcsű regényalakok és megbízhatatlan narrátorok (Raszkolnyikovok, Verlocok, Jason Compsonok vagy Celine egyik „hős”-narrátorának) látásmódjába, érzéseinek és fogalmainak világába képzeljük bele magunkat. Képzeltbeli osztozás a regényszereplő nézőpontjával (szükséges újra megismételni?) egyáltalában nem jelent morális jóváhagyást is egyúttal. Egyszerűen ez a módja annak, hogy – a beleértett szerző által beleértett olvasókká váljunk, és így – megértsünk számunkra szokatlan vagy nyilvánvalóan idegen nézőpontokat. Nem veszélyeztetjük gondolkodásunkat, ha ilyen módon elkötelezzük magunkat egy szemléletmódnak, mivel nem szükséges, hogy a karakter világlátásával egyetértsünk. Miért volna nehezebb a Renoir-film női nézőinek azonosulása Rodolphe kéjenc nézőpontjával, mint a férfi olvasók részvétele Molly Bloom nézőpontjában? Mennyire megbízható egy olyan elmélet, amely azzal vádolja a kritikusokat, hogy terjesztik a világlátást, melyet kizárólag csak elemezni szándékoznak? Vajon a herpetológus kígyóvá változik-e azért, mert kígyókat boncol? Nem értem, miképpen lehet tagadni, hogy a négy, eltérő korú voyeur csoport megmutatásával Renoir azt akarja kifejezni, Henriette csodálatra méltó jelenség, jóllehet néhány férfi szívében a látvány vágyakat is ébreszt. Ennek elképzelése egy nő számára nem igényel nagyobb erőfeszítést, mint egy férfi számára az, hogy osztozzon Scarlett O’ Hara vágyában Rhet Buttler iránt. Tagadni Renoir voyeurizmust bemutató szándékát – csak mert ez esetleg szexistának bélyegez egy klasszikus filmet –, meglátásom szerint kritikai naivitásra vall. Maupassant és Renoir – vagy helyesebben: szóban forgó munkáik beleértett szerzői – modern értelemben vett szexisták. Ami nem azt jelenti, hogy csak azért, mert olvassuk, tanulmányozzuk, sőt élvezzük őket magunk is szexistává válunk.

Roy Schafer hozzászólása sokkal hasznosabbnak bizonyult. Schafer szerint a közelkép, mely Henriette-et mutatja hintázás közben, a lány szexuális örömet fejezi ki. Könnyű egyetérteni azzal, hogy hintázás és szexualitás összekapcsolható egymással. E megfeleltetés tökéletesen egybevág a film egyéb motívumaival, mint például az ártatlan és tudattalan szexualitással, a „megmutatta lábait” kétértelműségével és a hiába való

Egyszóval az íróknak, a filmkészítőknek, a képregény-rajzolóknak, a koreográfusoknak külön-külön megvannak a sajátos eszközei, hogy érzékeltetni tudják a narratíva tárgyainak külső megjelenését. Továbbá minden médiumnak vannak olyan sajátos tulajdonságai, melyeket jól vagy rosszul használ, éppen ezért az intelligens filmnézésnek és filmkritikának, akárcsak a tudatos olvasásnak, meg kell értenie, és méltányolnia kell az általuk végbevitt sikereket és korlátozásokat.

Fordította: Sággy Miklós

[Seymour Chatman: „Amire a regény képes, de a film nem (és fordítva)”. In *Vizuális és irodalmi narráció. Szöveggyűjtemény*, szerk. Füzi Izabella.

<http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/mediatar/vir/szoveggyujtemeny/chatman/index.html>]

[A fordítás alapja: Seymour Chatman: „What Novels Can Do That Films Can't (and vice versa).” In *Film Theory and Criticism. Introductory Readings* (1999). Szerk. Leo Braudy és Marshall Cohen. New York, Oxford, Oxford University Press, 5. kiadás, 435-451.]

vágyakozással a levelek és a fű alatt mozgó apró dolgok iránt (amiképpen ezt Henriette kicsivel később édesanyjának kifejti). Úgy vélem, Schafernek igaza van, mivel e nézőpont Henriette-nek is tulajdonítható. Ám mindez korántsem okoz elméleti problémát. Két nézőpont párhuzamosan is megjelenhet egyetlen beállításban. Érdekes jellemvonása a filmi narrációnak, hogy miközben az egyik szereplő szemével látunk, képesek vagyunk egy másik érzéseivel azonosulni. A kamera kisajátít egy nézőpontot, látószöveget és távolságot, amellyel a konvenció szerint, összekapcsolható az egyik szereplő vizuális percepciójának látószöge, nézőpontja és távolsága. Mindazonáltal a kamera oly nagymértékben képes a szereplők érzéseivel, gondolkodásmódjával és az általános szituációjával történő azonosulásra sarkallni a nézőt, hogy gyakran még akkor is hajlunk erre, amikor az adott karakter teljes mértékben velünk szemközt látható. Ez az együttérző, vagy – ahogy én nevezem – „résztvevő” nézőpont nagyon meghatározó a filmi narratívákban, és könnyen kombinálható a konvencionálisan jelölt perceptuális nézőponttal.