

# Film és elbeszélés

## Hogyan lesz képből történet ?

A filmnek vannak technikai sajátosságai, s ezekből többféleképpen kreálnak elbeszéléstani problémákat (pl. hangos vagy néma, színes vagy fekete-fehér, síkra vetített vagy térhatású-3D).

Gyakran keveredik a játék (történetmesélő) film és fikciós film fogalma. Fikció az a történet, amit egy szerző talált ki, semmiféle valóság alapja nincs, s eljuttatják az egészet szemben a nem-fikciós (híradó, dokumentumfilmek) történetekkel. A hangsúly nem azon van, hogy mit mesélünk, hanem hogyan.

- narratív/nem-narratív - egy szövegben foglalt információ tömeg logikai elrendezését jelzi
- fikció/nem-fikció - egy adott információanyag és egy valóság tapasztalat összevetésére vonatkozik

## Az elbeszélés szerkezeti egységei egy filmben - Történet és cselekmény, felépítés:

Képkompozíció - beállítás -(vágással)- jelenetek - szituációk - "felvonás" - elbeszélés

**Képkompozíció és hangok** a film mikrostruktúrájának szintjét képviselik, ebből indul minden. Ezeknek különböző kapcsolási módzerekkel illeszthetők össze (hang-hanggal, hang-képpel, kép-képpel, kép-hanggal), ugyanakkor játszhatunk is a jelentéseikkel (pl. *The six dollar fifty man*). **Jelenet:** beállítások sorozata, kb. 30-50 lehet egy filmben (a jelenet teszi ki a film szerkezeti középszintjét), fade-out segítségével jelzik, néha. **Szituáció:** olyan jelenetsor, amely a cselekmény nagyobb átalakulási fázisait fogja egybe két fordulópont között. **Felvonás:** Hollywoodra jellemző, általában három (de néha 4,5 is - makrostruktúra szintje) van.

Tzvetan Todorov szerint egy elbeszélésbe foglalt átalakulás 5 fázisra bontható: Az egyensúlyi helyzet a kiindulópontból./Az egyensúly megbomlása valamely esemény következtében./Annak felismerése, hogy az egyensúly felbomlott./Kísérlet az egyensúly visszaállítására./A kezdeti egyensúly visszaállítása.

Az elbeszélés fő feladata megmutatni, hogy a történetben mi okozza az egyensúly megbomlását, hogy aztán értelmezni tudjuk, miért éppen ott lett vége ahol. A narratív formák sokszerűségét a **kronológiai** és **motivációs** kettősség teszi lehetővé.

Egy mondanivalót több történettel is el lehet mondani. A történet, hogy hitelesen adja vissza a mondanivalóját, kell álljon egy alaphelyzetből, fordulópont, konfliktus, tetőpont, karakter és téma.

Létezik az **elbeszélői bravúr**, amikor is a néző elég kronológikus és motivációs motívumot ismer, hogy kiszámítsa a narratíva végét, de ráébred, hogy eddig félrevezettük (*Shutter Island* végkifejlete). Ha az elbeszélő félrevezet vagy éppen előre elmond valamit a nézőnek, mielőtt a szereplő tudná, **suspensot** kelt (Hitchcock, horror filmek).

Más motiváló elem érvényesülhet a történet csúcspontján, ezt aztán többféleképpen is meg lehet valósítani (elhallgatunk egy jellemzőt vagy bármit az elején, s hogy viszonyítani tudjunk kell az időrend).

Külön kell választani a történetet (**fabula**) és cselekményt (**szűzsé**). A cselekmény besegíti a történetet egy darabig, de aztán egy ponton a cselekmény egy másik, mellékes motívummal feszültséget kelt.

Alapjában (**David Bordwell**) szerint a fabula egy kronológiai és okozati vázlat, amelyet a szűzsé konkrét szereplőkkel, fordulatokkal, helyszínekkel öltözteti fel. A cselekmény egy olyan eseménysor utánzása, melyeknek van eleje, közepe és vége. Ezeknek olyan ok-okozati láncot kell alkotniuk, amely az idő végtelenéből kiemel egy időintervallumot, ahol valami valamivé alakul.

**Vladimir Propp** szerint a néző feladata, hogy a szűzsé eljárásokból és a stilisztikai elemekből konstruáljon magának egy mesét.

Bordwell viszont azt állítja, hogy a mese tisztán a néző gondolati **kontenciája**, azoknak a jelzések alapján, amelyeket a film formai elemei nyújtanak (így érvényesülhet a kritikus is). Persze van olyan film, amely készakarva vagy hiányosságok miatt nem képes adott utalást tartalmazó képeket megfelelő kulcsok szerint beilleszteni a cselekményfolyamatba.

Az elbeszélés eszközei csak akkor bukhatnak elő, ha meg tudjuk különböztetni, azt amit a narráció leír, attól ahogyan azt teszi (azonos alaptörténet, többféle képen is lehet bemutatva - pl. *Robin Hood* feldolgozások).

Minden történet egy meghatározott térben és időben játszódik, a cselekmény első feladata létrehozni ezt a téri időt, amelyben a néző felfogja a történet egységét. Ha a néző ezt nem érzékeli nem képes mindig megérteni a filmet (pl. szürrealista filmek). Viszont lehet ezzel is mesélni (pl. *Memento*). A film saját logikáján belül következetes kell legyen, ez élteti a sci-fi-t. A cselekmény csak az adott világban válik érthetővé (pl. *Csillagok Háborúja*).

A néző gyakran eltévedhet egy filmben két kép vágása folyamán is, ha nincs valami közös ami összekapcsolja a kettőt, valami ami ismétlődjön (szereplő, napszak, tárgy), ezt nevezik redundanciának. A mai hollywoodi filmek elbeszélsmódja több redundanciát tartalmaz, mint kellene, így a néző nem kell megerőltesse magát (redundancia példa-ellenpélda Chaplin - *Aranyláz*, *Mr. Nobody*). Az egységes tér képze a cél, ebből aztán kialakul a **establishing shot**, amikor is totált mutatunk az adott városról, ahol játszani fog a cselekmény.

Léteznek cselekményvilágon belüli (**diegetikus**) és cselekményvilágon kívüli (**non-diegetikus** - ) elemek (pl. *Inception*), a **kísérőzene** nagyon jó példa, hiszen része az elbeszélésnek, de nem része a cselekményvilágnak, de akár inzertek, feliratok, narrátor hang, néhány kép (lassítás, flash back, hátrafele mozgás, álom). Ezek világítanak rá, hogy a filmet egy narratív akarát szervezi, nem pedig a "valóság". Emellett a befejezés feladata lesz majd néző meggyőzése, hogy az adott ponton vége van a történetnek.

Egy **film narratív szerkezete** elbeszélsmódjának alapelemeit és fő elveit jelenti. Ezek az elvek: - az időrendi felépítése (sorrend), a cselekményszálak összefűzése (hány és hogyan kapcsolódik), az elbeszélés információinak rendszerezés és közlése, valamint a narrátor szerepe, a konfliktus helye az elbeszélésben (e köré szerveződik minden), az elbeszélés szerkezeti elemei (expozíció, fordulatok és befejezés). Fordulat és epizód: a fordulat egy olyan jelenet, amely történése megváltoztatja a történet menetét, míg az epizód csak tovább viszi a történetet.

De alapulhat narratív sémákon is (westernben a pisztolypárbaj). A műfaj egy keretet kínál a filmnek, segít megérteni, előre leírja hozzátevélegesen a szereplőket. A cselekményes filmeket konfliktustípusuk (krimi, horror), a cselekmény történelmi és helyi ideje (western, háborús, sci-fi), valamint a cselekményben leggyakrabban előforduló jelenség (musical, pornó, karate) alapján válogatjuk, soroljuk műfajokba, majd alműfajokba. Nézőik a tömeg, ellentétben a művészfilmekkel, ahol egy elit közönség a célzott. Ugyanazt a filmet, több műfajban is feldolgozhatják (pl. *Robin Hood*).

A **konfliktus megoldása** nem mindig pozitív, s nem áll vissza a kezdeti helyzet sem, csak a konfliktus eltűnik a cselekményvilágból (pl. *Clara*). Ezek alapján osztályozhatóak problémamegoldó, spirális és leíró szerkezetű filmekre.

#### **Tudás, tudatosság, közlékenység:**

Egy kitalált történet esetében képbe jöhet az elbeszélői tudás (pl. mi történt a film történeti kezdete előtt) vagy egy másik fajtája is, amikor az elbeszélő tesz úgy mintha nem tudná (pl. *Memento*). A krimik is ezzel játszadoznak, hiszen az elején nem tud a néző sokat, de végül mindentudó lesz vagy éppen a szereplő a mindentudó, s csak megjátssza, beképzeli, hogy nem tudja (pl. *Shutter Island*). A narrátor hang is tudja segíteni a tudást. (pl. *Mr. Nobody*)

#### **A narrátor, narráció, szerző:**

Egy olyan filmben ahol a narrátor maga a szereplő, ott nem kérdéses az elbeszélő szerepe. A film cselekményekkel narratál, mindig szubjektumok segítségével érteti meg a nézőt, dinamikus folyamat.

A film végső narrátora, a film szerzője, de sokszor ő se tud mindent elmondani (cenzúra, pénzhiány, filmhossz). A narráció egy cselekményvilágra vonatkozó tudás felépülésének meghatározott rendje, egy történet bemutatásának aktusa. A szerző fogalma a kijelentés forrására vonatkozik, a narrátor pedig az éppen aktuális beszélőre.

A narráció lehet **homodiegetikus** (a diegetikus világ része, pl. flashback, álom) vagy **heterodiegetikus** (nem tartozik a szereplők közé).

Létezik az ún. **extrafikcionális** (beleértett) szerző, amikor a néző formálja saját tudása alapján, többet tudunk a szereplőnél (pl. Hitchcock - *Wrong man*).

Találkozhatunk **intradiegetikus** narrátorral is, amikor is egy film szereplő kezd el mesélni a filmben, (pl. *Mr. Nobody*) vagy épp egy **non-diegetikus** hang kísér végig minket (dokumentumfilm)

A hetero- és homodiegetikus narrátor között levő szintbeli különbségeket, Genette elkülönítette **extradiegetikus** (elsőfokú), **intradiegetikus** (másodfokú) és **metadiegetikus** (harmadfokú) narrációra (pl. *Mr. Nobody*, *Inception*). Lefele általában ismerik a szinteket, felfele ritkábban, ha áthágjuk ezt, akkor **metalipszis** következik be (egy szereplő kiszól a filmből). Ezek kapcsolási módját pedig **additív** (mellérendelt), **következményes** (beiktat egy újabb narratív szintet, hogy ne legyen korlátolt a narrátor), és **korrelatív** (a történetek érleléséhez) módszereknek nevezte.

A narráció végül is keretek összessége, amelyek egy nagyobb keretekbe helyezkednek el, míg el nem érünk oda, amikor már nem keretezhető a film határai közé (mindentudás).

Mindenki mesél (akár magának is), de a jó mesélő képes érdekes szereplőket kreálni, ezeknek megfelelő cselekedeteket és keretet adni. Másik ismérve a gyakorlott mesélőnek, hogy a néző, hallgató, nem jön rá, hogy épp a történetet érzékel, annyira beleéli magát (suspense vagy más érzelmeket kiváltó cselekmény segíti ezt).

#### **Dramaturgia:**

A művészi célú elbeszélés két funkciót lát el: a történet ténybeli elemeinek (tér, idő, okozatiság ) rekonstrukciója (informáló) valamint a történettel kapcsolatos érzelmi állapotok előidézése (dramaturgiai) együtt működve. A dramaturgia lesz a film érzelmi és hangulatszabályzó elve. Legfőbb eszköze az elbeszélés (bizonyos információk elhallgatása feszültséget vált ki), a zene (érzelmi hatást kreál), képkivágás, tárgyi világ, vágás, nézőpont (*Kill Bill* kezdő képsorai)

A dramaturgia fontos kérdései: mikor és hogyan mutatunk meg, mit hogyan indoklunk. Dramaturgiailag a vizuális médium rendelkezik jelzésekkel (tér-idő, nézőpont), amely lehetővé teszik a néző számára a **diegetikus** világ megalkotását.

A filmben való mesélésnek vannak dramaturgiai szabályai, viszont ezek használata nem mindig kötelező. David Bordwell és Kristin Thompson öt alapvető normát fedezett fel a hollywoodi moziban (mindezt a *Mission Impossible 3.* részével példázták). Az első a **cél orientáció** (az **antagonista** és **protagonista** hogyan változhatnak a mindkettejük által kiszemelt cél felé, amely akár negatívvá is válhat). A következő egy második cselekményszál (szerelmi szál - pl. *The prestige*). A soron következő harmadik a felvonások (cél megjelölése - módosulása - megszerzése vagy nem). Majd a jövőbeli cselekmények okainak elültetése (hitelességet kreálva). Legvégül pedig a határidő, visszaszámlálás.

A dramaturgia karaktereket épít minden szinten (fizikai, pszichikai, szociális tulajdonságokkal), mindezt a cselekmény, képek segítségével, amennyire lehet kerüli a párbeszédben történő karakterizálást. Feszültséget lehet növelni párhuzamos cselekményszálakkal (pl. *Lonely villa, Intolerance*).

### Kísérőszöveg a ppt-hez

A filmek többsége történeteket mesél el. Hogyan lesz a képekből történet?

A korai filmekben láttuk, hogy nem elegendő, hogy a film témája egy történet legyen, a formának is narratívnak kell lennie.

### Történet és elbeszélés különbsége

A nézők közvetlenül sohasem találkoznak a filmbeli történettel. Közvetlenül mindig egy elbeszéléssel találkozunk, vagyis azzal, ahogy a történetet a film tálalja.

A történetet, amit elbeszélnek, a nézőnek kell magának elbeszélnie, összeállítania.

### Konstruktivizmus

Sosem tudjuk meg, hogy mi mikor, miért történt egy történetben attól függetlenül, ahogy azt valaki elmeséli.

Az elbeszélések esetében is fontos a kauzalitás és a kronológia, de alkotások esetében soha sem tekinthetünk el attól, hogy az hogyan van elmesélve

A művészet esetében talán ez még fontosabb: **ahogy elmesélik.**

Nem az az elsőrendű cél, hogy megtudjuk hogy mi mikor történt, ez a tudás legfeljebb segíthet abban, hogy élvezni tudjuk, ahogy ezt valaki elmeséli.

Ebben az esetben a narráció aktusa az, ami a narratív vizsgálat középpontjába kerül.

### A narráció, a történetmondás aktusa hogyan működik a filmben?

A narráció mint a történetmondás aktusa, sokkal inkább médiumhoz kötött, mint például a történet, amelyet általában transzmediális, vagyis filmi, nyelvi, képi médiumok között közvetítő jelenségnek szoktak tekinteni. Ebből következően a képi, filmi narráció nagyban különbözik a nyelvi narrációtól, mások a lehetőségei és a korlátai.

A szüzsé a fabula percepcióját általában úgy formálja, hogy:

- az elérhető fabula-információk mennyiségét
- megjelenített információ helyességének mértékét
- ellenőrzi formai megfeleléseket a szüzséábrázolás és a fabulaadatok között

Megkülönböztetünk olyan szüzsét, amelyik túl kevés, és olyat, amelyik túl sok információval lát el a történetről

- ritkított és túlterhelt szüzséváltozat, Pl. a detektívtörténet vagy rejtély-filmek visszatartanak bizonyos információkat

- a műfaji sajátosságok is meghatározzák

## Diegetikus/nondiegetikus elemek

A filmi elbeszélés azon motívumait nevezzük diegetikusnak, amelyek a szereplők számára hozzáférhetők és megtapasztalhatók, úgymond a „cselekményvilág részeként tűnnek fel”; tehát elbeszélő szerepük van. Nondiegetikusnak nevezzük azon motívumokat, amelyek hozzáférhetetlenek a szereplők számára; vagyis magyarázó, értelmező szerepük van, esetleg „átfestik mindazt, amiről a cselekmény révén tudomást szereztünk.”

*Narráció:* a diegetikus narrátor lehet a film egyik szereplője (ilyenkor egyértelmű, hogy az ő nézőpontjából vizsgálja a narráció a cselekményt, tehát hozzáférhető adatokat közöl) vagy lehet a helyszínen lévő, de mindenki (beleértve a nézőt is) számára láthatatlan narrátor, aki „olyan információkat közöl, melyek a történet szereplői számára is hozzáférhetőek, csak nem az ő nézőpontjukból.” Evvel szemben a nondiegetikus narrátor megmagyarázza a történet világát, vagy információkat közöl róla, de olyanokat, „melyeknek egyike sem lehetne ilyen formában megtapasztalható a történet szereplői által.”

*Hangok és zene:* a szereplők által hallható (a főhős kezében felsír a hegedű) vagy a szereplőknek is megtapasztalható hangok (cipőkopogás, a kocsis motorjának beindítása) mind diegetikusnak számítanak. A filmet kísérő zene (horrorfilmeknél az egyre magasabb hangon megszólaló hegedű, ami feszültséget kelt a nézőben, egyúttal magyarázatot ad a jelenetnek) azonban tipikusan nondiegetikus elem.

*Tér és idő:* a diegetikus idő a szereplő számára megtapasztalható időszámítás; a történet ideje. Azok az időszámítások, amelyek „kívül esnek a cselekmény világán” (lassított, gyorsított felvételek, flashback) nem elbeszélők; magyarázó, leíró szerepük van. A diegetikus tér az, amit a szereplő fizikai vagy szellemi valójában megtapasztal, amin belül mozog, ami magába foglalja a képen belüli és kívüli teret egyaránt.

*Feliratok (inzertek):* azok a feliratok, amelyekkel a szereplők is találkozhatnak, illetve a diegetikus tér része („útjelzőtábla tudósít róla, hogy hősünk Párizsba érkezett”) elbeszélőnek tekinthetők. Azok a feliratok, amelyek magyaráznak (idegen nyelvű feliratozás, a néma filmekben a beszéd inzertek) a szereplők számára egyértelműen hozzáférhetetlenek; tehát nondiegetikusak.

### Kollázs kezdőjelenetekből:

<http://nofilmschool.com/2015/03/first-final-frames-famous-films-teach-good-filmmaking>

### Kezdő jelenetek, amiket megbeszéltünk órán:

Todd Haynes: *All That Heaven Allows*: <https://www.youtube.com/watch?v=3sPqBZmBy5I>

Billy Wilder: *Sunset Boulevard*: <https://www.youtube.com/watch?v=r9TIDthciHU>

David Lynch: *Lost Highway*: [https://www.youtube.com/watch?v=NI61MEUT\\_ak](https://www.youtube.com/watch?v=NI61MEUT_ak)

<https://www.youtube.com/watch?v=cWJOJFob0bE>

*Breakfast at Tiffanys*: <https://www.youtube.com/watch?v=1JfS90u-1g8>

A. Hitchcock: *A hátsó ablak*: [https://www.youtube.com/watch?v=6ncHqP\\_CsrY](https://www.youtube.com/watch?v=6ncHqP_CsrY)

Buster Keaton: *Sherlock Junior*:

F. F. Coppola: *Keresztapa*: <https://www.youtube.com/watch?v=NifItiFuF3M>

### Nyitott narráció:

A. Hitchcock: *North by Northwest*: <https://www.youtube.com/watch?v=KVUnUmPV33c>

A. Hitchcock: *Wrong Man*: <https://www.youtube.com/watch?v=itbJUTIP5yk>

Coen-testvérek: *The Big Lebowski* <https://www.youtube.com/watch?v=oHr4AiiHVyY>

Michael Haneke: *Funny Games*

## A narráció szintjei

Branigan bevezeti a narráció fogalmát, mely meghatározása szerint nem más, mint a tudás egyenlőtlen eloszlása. Ha mindenki ugyanazokkal az információkkal ugyanolyan módon rendelkezne, nem lenne szükség narratívákra, a történetmondás lehetetlenné válna. A narrációs aktus a tudás egyenlőtlen eloszlását nevezi meg a narratív ágensek: a narrátor, a szereplő és a néző között.

Branigan a kommunikációs modell mintája alapján (feladó, üzenet és címzett) nyolc ilyen keretet vagy szintet vázol fel; az aktus, melynek során az adott szekvencia beágyazódik a keretek valamelyikébe, nagyban meghatározza az így nyert információ státuszát, hiszen ez jelöli ki, hogy milyen nézőpontból vagy mihez képest tűnik részlegesnek, relatívnak a megszerzett tudás. A Branigan által kidolgozott kereteket a továbbiakban a legkülsőtől a legbelső felé haladva veszem szemügyre.

1. Az első keretet a történeti szerző, a szöveg és a történeti közönség határozza meg. A szerző nem korlátozható az életrajzi személyre, hiszen nyilvános személyként alá van vetve a legendaképzés összes szövegszerű eljárásának. Az aktus, amely által a közönség egy szöveget egy adott szerzőnek tulajdonít (vagyis a szöveget a szerző műveként értelmezi), együtt jár egy sor feltételezéssel és elvárással, melyek még azelőtt kialakulnak, hogy a szöveggel szorosabb kapcsolatba kerültünk volna. Például ha egy Hitchcock-filmet nézünk, akkor számítunk arra, hogy meglepetésben és suspense-ben lesz részünk, tehát az erre vonatkozó jeleket keressük.
2. Az extra-fikcionális narrátor számlájára írható, hogy miért nem kérjük számon a szövegen a „való világ” törvényeit, hanem fikcióként fogadjuk el; ez a funkció közvetít a fikció és nem-fikció között és magyarázatot ad a fikció eredetére. Ezen a szinten indokolható, hogy mi számít lényegesnek és lényegtelennek, véletlennek vagy törvényszerűnek az adott fikciós világban. Más narratológiai „beleértett szerzőről” beszélnek ebben az esetben, hiszen olyan információk birtokába jutunk, melyek a diegetikus világ egyetlen szereplője számára sem hozzáférhető. Ide tartozik a főcím vagy a stáblista megjelenése a képen, de azok az információk is, melyek előre sejtetnek és megelőlegeznek későbbi eseményeket. Branigan példája *A tévedés* kezdő képsoraiból: a főhős kijön a kocsmából, ahol egész éjjel zenéltek, és miközben az aluljáró felé sétál, két arra járó rendőr veszi közre a kép síkjában, teljesen véletlenül egymás mellett sétálnak egy darabon. Ez a képalkotás a diegézis szintjén véletlenszerűnek tűnik, nincs funkciója a történetben, viszont a néző számára előre jelző szerepe van (a főhőst tényleg letartóztatják és hamisan megvádolják).
3. A nondiegetikus narrátor szintje a történet világáról közöl információkat, de olyan információkat, melyeknek egyike sem lehetne ilyen formában megtapasztalható a történet szereplői által. Például a sűrített képek és a némafilmben a feliratok a történetről szólnak, de mégis el vannak választva tőle.
4. A diegetikus narrátor (hacsak nem a történet egyik szereplőjéről van szó) úgy nyilvánul meg, mint a jelenet helyszínén jelen lévő, számunkra láthatatlan tanú, aki olyan információkat közöl, melyek a történet szereplői számára is hozzáférhetőek, csak nem az ő nézőpontjukból.
5. Szereplői (nem fokalizált) narráció: az explicit narrátor esete, a narráció az egyik szereplő tevékenységéként azonosítódik, a narráció címzettje a többi szereplő (például az *Aranypolgár* egyes szereplői, akik Kane életének egy-egy szakaszát mesélik el a visszaemlékezések során).

Az utolsó három szint a különböző típusú fokalizációra vonatkozik. A fokalizáció azt a folyamatot jelöli, amikor a szereplő úgy válik a tudás forrásává, hogy az lesz lényeges, hogy egy adott információnak tudatában van-e a szereplő vagy sem. A fokalizáló szereplő nem narrációs tevékenységet fejt ki, és nem is szereplőként cselekszik, hanem megtapasztal valamit, amit a narráció tudomásunkra hoz.

6. Külső fokalizáció: csak azt látjuk, amit a szereplő is néz, de nem tudjuk, hogy mi a jelentősége ennek a szereplő számára (tényleg meglátja-e vagy sem).

A belső fokalizáció lényege, hogy olyan információkhoz jutunk általa, melyek egy külső, diegetikus szemlélő számára hozzáférhetetlenek, a nézők viszont azonosulhatnak ezekkel megérzésekkel, látomásokkal, félelmekkel, hallucinációkkal, stb.

7. Belső (felszíni) fokalizáció: észlelés szintjén jelentkezik.
8. Belső (mélységi) fokalizáció: gondolat szintjén nyilvánul meg (álom, hallucináció, vágykép, stb).