

Információadagolás filmes és irodalmi krimikben

Izsold Bianka

Eszterházy Károly Főiskola

TKTK tanszék

Mozgóképkultúra és médiaismeret

Multimédiafejlesztő szakirány

Témavezető: Varjasi Tibor

Tartalom

1. A Krimiről röviden	2
2. Krimi irodalmi kezdetei	2
3. A krimi változatossága a filmben	3
4. Az információadagolás fontossága	8
4.1. A „Whodunit?” és az „Howdhecatchem?”	9
5. „A krimi koronázatlan királynője”	12
5.1. Élete, munkássága.....	12
6. Branigan kognitív megközelítés a Gyilkosság az Orient expresszen című műben	15
6.1 A kognitív megközelítés.....	15
6.2 A történet alapszituációja	17
6.3 A mű hogyan felel meg Branigan keretének?	19
7. Következtetés.....	23
8. Felhasznált irodalom.....	24

1. A Krimiről röviden

Az elnevezés a latin crimen 'bűn' szóból származik. A krimi olyan művet jelent, amely az ún. "magas" irodalom szintje alatt áll,(lásd.: Népszabadság 2010-ben kiadja Agatha Christie és más nemes írók könyveit sorozatos formában „A ponyva királyai” címmel) célja kizárólag a szórakoztatás, és témája valamilyen erőszakos cselekedet. Tágabb értelemben a krimihez sorolható a kalandirodalom legtöbb alfaja (detektívtörténet, kísértethistóriák, rémtörténetek, kalóztörténetek, rabló- és betyártörténete, légiós regények.)

A kriminek két alapvető eleme van: a bűntény és a nyomozó. Bűntény nélkül nincs ez a műfaj, ami hasonló élményt ad, mint a rejtvényfejtés: kielégíti az olvasó, néző érzelmi és értelmi igényeit (a belső feszültség eszközeivel az érzelmi igényt, a megoldhatatlannak látszó rejtély problémájával pedig az értelmi igényt).

Az irodalomban és szintűgy a filmben is magas az erkölcsi hatás. A detektív az igazság cselekvő ügynöke. Ő az a szereplő, aki az alkotásban a feloldást biztosítja.

2. Krimi irodalmi kezdetei

Az első elismert krimi író Edgar Allan Poe (1809-1849). Történetében A Morgue utcai kettős gyilkosságban (The Murders in the Rue Morgue, 1841) megalkotja a mesterdetektív alapfiguráját. A történetet Poe egyes szám első személyben meséli el. Tízennyolc éves korában, Franciaország fővárosába, Párizsba utazik, ahol találkozik C. Auguste Dupin-nal és jó barátságba kerülnek. Hamarosan egy különös kettős gyilkosságról olvasnak a helyi újságban. Madame L'Espanaye-t és lányát, Mademoiselle Camilla L'Espanaye-t brutális kegyetlenséggel meggyilkolták a csak általuk lakott négyemeletes házban. Az anya holttestét a hátsó kertben találták meg nyakát úgy szétmarcangolták, hogy a fej levált a törzsről, a kisasszonyra pedig a kandalló szűk kéményébe fejjel lefelé betuszkolva leltek rá.

Bár rengeteg a szemtanú hallotta a gyanúsítottat, egyikük beszámolója sem egyezik abban, milyen nyelven beszélt. A tett helyszínén Dupin egy olyan „hajszálat” talál, mely nem emberinek tűnik. Ezekből és más további nyomokból zseniális elméjével felállít egy elméletet. Felad egy hirdetést az újságban, mely szerint talált egy meglehetősen nagyméretű vörös színű orángutánt, és fizetség ellenében visszaszolgáltatná gazdájának. Hamarosan jelentkezik is egy matróz, aki felfedi titkát és elmeséli, hogy Borneóból hozta haza az állatot, hogy majd jó pénzért eladja itthon. Azonban az állat elszökött és gazdája borotvájával elvágta Madame L'Espanaye nyakát, megvadult és megfojtotta a lányt. A matróz végig követte az orángutánt, és mikor az meglátta őt az ablakon át, bűnbánó módon el akarta rejteni tette következményeit, így a lányt a kéménybe tuszkolta, az asszonyt pedig egyszerűen kidobta az ablakon. Félve a gyilkosság vádjától, gazdája gyorsan eliszkolt a helyszínről. Később a matróz maga fogja el az állatot és adja el egy állatkertnek, a rendőrségen pedig Dupinnal közreműködve lezárják az ügyet.

Az elbeszélés horrorisztikus elemeket tartalmaz: a bűntény körülményeinek valóságatlansága és félelmetessége megdöbbeníti az olvasót. Poe megteremti a mesterdetektív klasszikus figuráját (C. August Dupin felügyelő), aki a logikátlan világot rendezi át értelmessé, és szigorú logikájával minden nyitott kérdést meg tud fejteni. Műveiből egyrészt az intellektuális típusú detektívtörténet fejlődött ki, másrészt pedig az Észak-Amerikára jellemző gengsztertörténet.

Arthur Conan Doyle (1859-1930) mesterdetektíve Sherlock Holmes, valamint társa Doktor Watson is hasonló fából lett faragva.

3. A krimi változatossága a filmben

A krimi pontos filmes műfaji behatárolása nagyon fontos, mivel nincs tiszta krimi film. A műfajok nemcsak ebben az esetben, hanem az összes filmes műfajban keverednek, asszimilálódnak.

Ettől függetlenül kisebb alcsoportokba sorolhatók, mint például a gengszterfilm vagy detektívfilm. Ahhoz, hogy egy alkotás megkapja a krimi besorolást két alapvető feltételnek kell megfelelnie. A narratívának követnie kell a nyomozást és egy figurát, aki a megfejtést hordozza ugyanúgy, mint az irodalomban.

Ezeket az alakokat attól függően, hogy ez az illető milyen típusú, vagy milyen funkciót tölt be a vásznon különböző csoportokba sorolhatjuk. Az itt látható „nyomozók” - főleg az amerikai filmekben - a férfiasság, a bátorság és a hősiesség megtestesítői. Ma már egyre több női alakkal találkozunk az ilyen alkotásokban, az arányokat figyelembe véve, még mindig a másik nem áll „nyerésre”. A nyomozásra épülő filmek sikerének egyik titka talán az, hogy képes alkalmazkodni, az állandóan változó világhoz; és annak változásait egy idősíkon bemutatni. A krimi hosszú utat járt be az úgymond klasszikusoktól a „hard-boiled”-ig.

A klasszikus detektív

Edgar Allan Poe figuráját tartják az első olyan szereplőnek, aki a klasszikus csoportba tartozik. De a halmaznak az igazi kiemelkedő alakja Sherlock Holmes. Arthur Conan Doyle karaktere nemcsak a krimi irodalomban, hanem a hétköznapiakban is a detektív fogalmának hús és vér változata, aki egyben a logika és a megfigyelés megtestesítője is. Több, mint 200 megfilmesítés született kalandjairól, a mai napig ő a legismertebb fikciós karakter.



Az átmeneti korszak detektíve

Az 1920-30-as évek Amerikájában változás történt a nyomozó személyiségével kapcsolatban. A úriembert „leváltotta” a mindenre elszánt keményfaragású magánnyomozó alakja. Az ekkori világ büntényeivel a törékeny alkatú Holmes már nem tudja felvenni a versenyt. A növekvő erősszakkal szemben így kerül a képbe a férfiasság megtestesítője: a magándetektív; az a hős, aki a törvényt néha megkerülve tesz igazságot. A nagyítót felváltotta a pisztoly. A korszak híres írói például Raymond Chandler és Dashiell Hammett.

Az irodalomban már a hardboiled-hoz közeledtek, de a filmvásznon a szereplőket még művelt úriembereknek mutatják be, de olyan figurák, akik nem szégyenlik bemocskolni kezüket az igazságért. Ez a jelenség film noir-ban éri el csúcspontját.

A Noir nyomozója

Az 1940-50-es években a film noirnak köszönhetően megjelenik a hardbolied krimi. Ez a korszak nemcsak tartalmilag, de vizuálisan is sötéten, komor hangulatban alkotott. A történetek általában, a város lepusztul sikátoraiban a társadalmilag lecsúszott emberek között játszódnak. A nyomozó morálja ebben a műfajban megkérdőjelezhető, hiszen szinte már inkább ő is bűnöző. Ennek a fő oka a második világháború és annak következményei: a munkanélküliség és a háborús sebek. Az alkotások szereplői mind harcviselet emberek, akik nagy elszántsággal, eltökéltséggel lépik át az eléjük állított akadályokat.

A rendőrség és az eljárás

Az 1940-es évekig a rendőrség alkalmazottja nem más, mint egy dadogó, tunya ember, aki a másik oldalról figyelte, ahogy a detektív és a nyomozó elvégzi az ő munkáját. A rendőrnemzet, mint a profizmus megtestesítője, a hidegháború alatt került a figyelem középpontjába. A Dragnet című sorozat mutatta be először a bűnmegelőzési szervek módszereit, valamint az igazságszolgáltatás jogrendszerét. A ma már laikusok által is jól ismert ballisztikai tesztekkel és a boncolás menetével is itt „találkozhattak” először a nézők. A hidegháború, a paranoia hangulatát figyelmen kívül hagyva olyan szereplőt mutatott be a közönségnek, aki az idealizált férfiasság megtestesítője, akit szervezett törvényes keretek között a kötelességtudat hajt. Az ilyen típusú filmek utódja például a Colombo című sorozat.



A zsaru

A konzervatív férfiideál képét a filmek 1960-ban elfogadott szabályozása, nagymértékben befolyásolta. Az eddigi önszabályozáson alapuló életkorba való besorolást felülbírált a filmipar. Egyes filmek a cenzúrázás hatására magasabb besorolást kaptak az életkori skálán, így a vásznon is szabadabbá vált a felnőtt tartalom mutatása. Olyan filmeket is lejátszhattak a mozikban, mint például *Bullitt* (1968), *Coogan's Bluff* (1968), *The French Connection* (1971), and *Dirty Harry* (1971). Az ilyen típusú alkotások főszereplői általában bármit megtesznek azért, hogy a bűnözőt elkapják és a bűnt csírájában fojtsák el.



A zsaru mint hős

Az 1980-as években a Polgárjogi Mozgalmak és a feminizmus képviselői megkérdőjelezték a fehér bőrű, középkorú és középréteghez tartozó férfi ideál szerepét. Természetesen ez nemcsak a krimire, hanem az egész filmtörténetre vonatkozott. A rendőrökről szóló történetek az 1980-as években és az 1990-es évek elején a filmek meghatározó részét tették ki. Ennek a korszaknak a társadalmi és gazdasági környezetében találtak módot a rendezők arra, hogy kifejezzék a faji, nemi, és társadalmi helyzet különbözőségeit. Megjelenik a borszín miatti konfliktus csökkentése azzal, hogy megjelenik fekete „társ” a fehér nyomozó mellett.



Közös céljuk, hogy megvédjék hazájukat a bűnözéstől. Ilyen film például a 48 óra, amiben Nick Nolte és Eddie Murphy játszik. A rendőrökről szóló akciódús detektív

történetek másik fő hibája a gyengébbik nem háttérbe szorítása volt. A férfi főszereplők fő fegyverei a testi adottságok, az izmok voltak, ezekkel a törekeny női test nem tudott harcba szállni. A rengeteg kick-box elem és az autós üldözések is csak ezt a hitet erősítették. John McClane a *Die Hard* (1988) című filmben szintén ezt az idealizált amerikai képet hangsúlyozta, hiszen a hős férfias, mindenre elszánt, vad Rambo-ként számol le a bűnözőkkel.

A kriminalista és a büntetőjogász

Az 1990-as évektől emberek képe a férfiasságról megváltozott, a társadalom más tulajdonságokat kezd el preferálni. A fizikai erőt felváltja intellektualitás és az érzelmi sebezhetőség. A hardboiled rendőrt felváltja a középosztálybeli, jól képzett, következtetéssel és megfigyelési technikával megáldott kriminalisztikai szakember. Ez a hirtelen váltás, az erőszakos, de sebezhető férfiasság, jól megfigyelhető az akcióhősöknél. Bruce Willis fegyverét félretéve szerepelt például a Hatodik érzékben (1999).



A váltás felfedezhető abban is, hogy visszatér a „gondolkodó kopó” típusú nyomozó. Olyan kriminalisták és helyszínelők mint a Bárányok hallgatnak Patricia Cornwell-je, vagy a CSI helyszínelők szereplői. Legfőbb tulajdonságuk, hogy a bűntény helyszínét vizsgálva, profil felállításával kapják el a bűnözőket. Nem idegen tőlük az sem, hogy ők maguk erednek a gyilkosok nyomába. A fegyvereket felváltja a technika és az elméleti gondolkodás és jellemző az is, hogy női nyomozókat alkalmaznak.



4. Az információadagolás fontossága

„I am not keeping back facts. Every fact that I know is in your possession. You can draw your own deductions from them.

(Hercule Poirot)

Gondoljunk bele milyen egysíkú, kiszámítható lenne a krimi az irodalomban és a filmben egyaránt, ha ugyanolyan módon jelennének meg a kulcsfontosságú események és történések. Nem lenne értelme elolvasni illetve megnézni az így készült alkotásokat. Ez megmagyarázza, miért is olyan fontos az információadagolás a krimi műfajában.

A bűnügyi történetek létfontosságú eleme az, hogy mikor, kiről, miről, mennyit és hogyan tudunk meg. Képzeljük csak el, hogy mekkora feszültségkeltő ereje van egy alkotásnak, ha ezekkel az elemekkel tudatosan bánunk. A mű magával ragadja a nézőt illetve az olvasót, hiszen az egyre kíváncsibb a végkifejletre.

Agatha Christie nem hiába lett a „a krimi koronázatlan királynője”. Mesterien váltogatta írásaiban a narratológia elemeit. Például a Tragédia három felvonásban (Three Acts Tragedy, 1935) című regényében pattanásig fokozza az olvasó feszültségét azáltal, hogy merész módon a 319 oldalas könyv első 100-150 oldalában nem történik meg maga bűntény. Habár ezeken a lapokon tudat alatt lényeges információk birtokába jutunk, amik a végkifejletkor előtörnek, és olvasóként a homlokunkra csapunk, hogy „ez nekem miért nem jutott eszembe hamarabb?!”

De megtörténik az is, hogy látjuk ki a gyilkos, végignézzük tettét, majd azért szurkolunk és izguljuk végig a filmet vagy könyvet, hogy megtudjuk milyen logikai gondolatmenet alapján oldja meg a nyomozó a bűntényt. Ennek remek példája Colombo a gyilkosok „barátja”.

4.1. A „Whodunit?” és az "Howdhecatchem?"

A „Whodunit?"

A Whodunit avagy a Who had doneit egy olyan krimi műfaji és történetvezetési módszer, amelynek során a rejtély, a bűntény kuszaságának megoldási módszere áll a középpontban. A néző és vagy az olvasó rendelkezik a bűn megoldásához szükséges darabokkal, amit saját magának kell összerakni a mű befejezésének megértéséhez.

Ez az információadagolási módszer virágkorát a krimi fénykorában élte, körülbelül az 1920-50-es évek között. A legtöbb ilyen író brit származású például: Agatha Christie, Nicholas Blake, G. K. Chesterton, Christianna Brand, Edmund Crispin, Michael Innes, Dorothy L. Sayers, Gladys Mitchell, Josephine Tey. Amerikai írók például: S. S. Van Dine, John Dickson Carr, és Ellery Queen.

Az idő múlásával kialakultak bizonyos közhelyek, klisék, ezáltal a műélvező könnyebben rájöhet az elkövetőre. Sok író használja ki ezeket a mára már unalmas helyzeteket, hogy a közönséget félrevezesse.

Példák a Ki tette? formára:

Wilkie Collins's The Moonstone (1868),

Gaston Leroux's The Mystery of the Yellow Room (1907),

Anna Katharine Green's Initials Only (1911)

E. C. Bentley's Trent's Last Case (1913)

Agatha Christie's The Mysterious Affair at Styles (1920)

Agatha Christie's The Murder of Roger Ackroyd (1926),

S. S. Van Dine's The Greene Murder Case (1928)

Anthony Berkeley's The Poisoned Chocolates Case (1929)

Ellery Queen :The Greek Coffin Mystery (1932)

Alfred Hitchcock's film Young and Innocent (1937)

Ethel Lina White's The Wheel Spins (1936)

(Hitchcock újrendezésében a The Lady Vanishes (1938) változtatott befejezés)

Cyril Hare's Tragedy at Law (1942) stb.

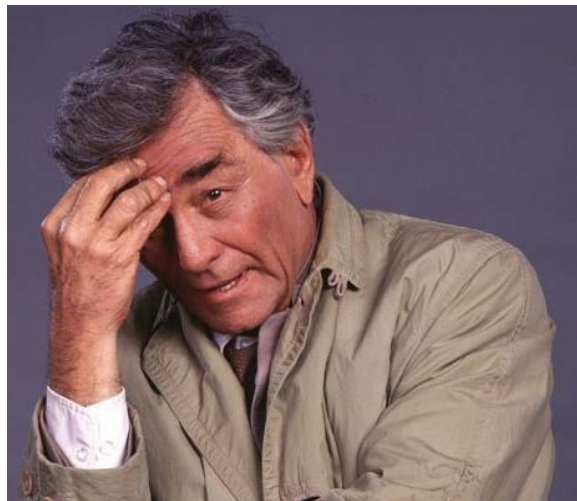
A „Howdhecatchem?”

A fordított detektív történet, avagy a "howdhecatchem" (How would he catch them), egy olyan történetvezetési módszer, melynek során a nézővel az alkotás elején tudatjuk az elkövető kilétét valamint a bűntény körülményeit. A mű ezután már arra koncentrál, hogy a nyomozó hogyan és milyen eszközökkel derít fényt arra a tényre, amit mi már tudunk. Ebben az esetben az „kirakós” lényege az, hogyan gondolkodik a nyomozó és miért is történt a bűneset.

R. Austin Freeman találta fel ezt a módszert 1912-ben, rövid kis novelláiban például A The Singing Bone-ban használta fel, erről a következőket vallja:

„Néhány évvel ezelőtt kísérleteket végeztem fordított információadagolással egy történet kétfelé bontásával. Az első pillanatban már részletes leírást közöltem a bűntényről, a motivációról, és az összes körülményről. Az olvasó látta a gyilkosságot, mindent tudott a gyilkosról, mindenről tudott. Úgy tűnhetett, hogy már semmit sem lehet így elmondani, a néző annyira belemerül magába a bűnténybe, hogy elsiklik a bizonyítékok fölött. A második rész, ami a nyomozást írta le, az olvasókat teljesen új még ismeretlen környezetbe helyezte.”

1952-ben a BBC televíziós játékában a Dial M for Murder-ben (rendezte: Frederick Knott) is ilyen információadagolási technikákat alkalmazott. A Roy Vickers által írt Department of Dead Ends felsorakoztatja az összes nemcsak Howdhecatchem hanem Whodunit elemeit is. A mű Rason nyomozó, a fikatív Scotland Yardon próbál a „kihűlt” bűntényekre fényt deríteni, ahol a jól megszokott módszerek csődöt mondtak.



A "howcatchem" fogalmat a TV Guide nevezetű újság használta először az 1970-es években amikor a televíziókban először kezdik el sugározni a Columbo című krimisorozatot. A részek elején mindig látjuk a gyilkost a bűn elkövetése közben és már csak azon izgulunk, hogy a felügyelő vajon rájön-e a tettes kilétére. A nézőkben az is feszültséget okoz, hogy a férfi minden esetben összebarátkozik a gyanúsítottjával.

The term "howcatchem" was coined only much later, by TV Guide in the 1970s after the television series Columbo popularized the format.

Egyes sorozatok néha-néha manapság is felhasználják ezt a módszert, hogy felfrissítsék „a ki tette” sorozatukat. A Diagnosis: Murder-ben pl. ez akkor jelenik meg, amikor egy híres vendégszínész vesz részt a sorozatban egy rész erejéig.

A Monk A flúgos nyomozó vagy a Law & Order: Criminal Intent is alkalmaz tudatos információközlést a mű elején.

5. „A krimi koronázatlan királynője”

5.1. Élete, munkássága

Agatha May Clarissa Miller 1890. szeptember 15-én született, Torquayban. Frederick Alvah Miller és Clara Miller gyermekeként. A család 1879-ben első gyermekük születésekor (Madge) New Englandbe költöztek. Itt született meg második gyerekük Monty. A család nem sokkal ezután visszatér Angliába Frederick nélkül, akinek üzleti ügyei miatt Amerikában kellett maradnia. Clara újonnan megvett házában Ashfildben szüli meg harmadik gyermekét Agathát. Kezdetben otthon tanították. Szülei féltették félénk természete miatt, de aggodalmuk ellenére kislányuk érdeklődővé vált, és szeretett tanulni. 1902-ben édesapja meghal. A családnak időről időre bérbe kellett adni házukat, hogy meg tudjanak élni. Agatha taníttatásán ez nem ejtett foltot. 1906-ban egy párizsi leányiskolában tanul tovább. Itt ismerkedik meg az énekkel és a zenével.



Az írónőt 1912-ben egy tűzér őrnagy jegyzi el. Egy évvel később azonban megismerkedik Archibald Christie kapitánnyal, aki megkéri kezét, amire igennel válaszol. Első jegyesétől egy levélben búcsúzik el. Hamarosan összeházasodnak, és két múlva az ifjú férjet a frontra hívják, hiszen javában zajlott az első világháború. Férje távollétében önkéntes nővérként dolgozik a helyi kórházban, a gyógyszerészeti laboratóriumban. Itt ismerkedik meg a későbbi műveihez szükséges mérgekkel és kórházi szokásokkal. Életrajzában megemlíti, hogy a Bűbajos gyilkosok (The palehorse) alapötletét is innen merítette. 1926-ban úgy dönt, megpróbálkozik a krimiírással, hogy enyhítsen magányosságán, amíg férje vissza nem tér a frontról. Megszületik első műve

A titokzatos styles-i eset. (The Mysterious Affair at Styles 1916). Első könyvét John Lane-nél adatta ki, ahol a szerződési feltételek nem váltak az író javára. Férje visszatérése után Londonba költöztek. Itt született meg 1919-ben gyermekük Rosalind Christie. Megírta második regényét a Titkos ellenfélt. Új regényének megjelenésekor másik kiadóhoz szegődött, a William Collins Sons Ltd.-hez. Ez a cég 1926-ban hozta forgalomba Az Ackyord-gyilkosság című regényét, ami a huszadik század egyik legújszerűbb és legnépszerűbb krimijévé vált. Agatha hiába írta meg 1923-ban Az ijedt szemű lányt, amit férjének ajánlott, a férfi golf megszállottsága miatt már feszültségek alakultak ki köztük. Később feltűnően kerülnek egymást, egymás nélkül mennek el nyaralni vagy éppen hosszú hétvégeket töltenek egymástól távol. Egy ilyen Korzikai nyaralásból visszatérve tudja meg az író, hogy édesanyja halálos beteg. Archie pár nappal a temetés után tér haza Spanyolországból, de ahelyett, hogy gyászoló feleségével lenne újra útnak indul. A fiatalasszony még magához sem tért édesanyja elvesztése miatt, amikor férje bejelenti válási szándékát. A kislányuk miatt megpróbálnak kibékülni, de egyik nap hazaérve Styles-házába felfedezi, hogy Archie elköltözött.

Agatha erre összecsomagolt és elhajtott. Autóját és szőrmekabátját a berkshire-i Newlands Corner töltésén találták meg. A kocs lámpái égtek, dulakodás nyomai nem látszottak. A Daily Mail 100 fontot ajánlott fel az író megtalálójának. Az ügyből nagy felhajtás kerekedett, ez addig tartott, amíg egy szállodai alkalmazott felismeri Agatha-t, aki álnév alatt szállt meg a hotelben. Külön élő férje és a rendőrség azonnal a helyszínre sietett. Archie négy szemközt találkozott a nővel, majd a rendőrségnek és a közvéleménynek azt mondta: „emlékezetkiesésben szenved, és nem tudja, kicsoda”. Ez az esemény a mai napig az író életének rejtélye maradt. A nagyközönségnek mindig az emlékezetkiesést mondta, életrajzában pedig meg sem említi ezt az eseményt. Erről a hiányzó pár napról rengeteg pletyka, elmélet és könyv, sőt film is készült az évek során.

A traumából való felépülés alatt Archival élt Styles-ban. Végül sok huzavona után Agatha aláírta a válási papírokat. Hosszú alkotói válság után 1927-ben kezd újra írni. A válási procedúra 1928-ban ért végét, amikor A titokzatos kék vonat című műajánlásában már viccelődik az elszakadásról.

„To the two distinguished members of the O.F.D. - Carlotta and Peter"

1928-ban ellátogat a közel-keleti Urban folyó környéki ásatásokhoz. Itt ismerkedik meg Max Mallowannel, akivel 1930. szeptember 11-én köt házasságot. Házasságuk az író halálakor ért véget. Megtartotta viszont az Agatha Christie nevét csupán magánéletében használta az új nevét, az Agatha Mallowan-t. Ebben az időszakban indult be termékeny írói munkássága. Megjelenik a Ciprusi koporsó, A fogorvos széke, N vagy M, Holttest a könyvtárszobában és még rengeteg regény.

Agatha férje régészeti ásatásain segédkezett, hiszen szerette az ókori kultúrákat érdekelte ez a téma. Itt rengeteg alapötletet gyűjtött írásaihoz. Első színdarabját a Fekete kávé 1930-ban adták elő, amit viszont írója nem látott, mert éppen Mezopotámiában volt. Az 1940-es években a Tíz kicsi indián nagyszabású sikere miatt színdarabok írásában kamatoztatja tehetségét. Megírja például a Találkozás a halállal-t és a Hétvégi gyilkosságot, ezek a művek mind az Egérfogó elődarabjai lesznek.

1956-ban irodalmi munkásságát a Brit Birodalmi Lovagrend CBE fokozatának női megfelelőjével ismerik el. 1971-ben pedig II. Erzsébet királynő a Brit Birodalom Dame címmel együtt járó lovagi rangra emeli Agatha-t.

Egészsége a lábtörésétől kezdve fokozatosan romlik. Két utolsó műve Az elefántok nem felejtnek (1972) és A sor kapuja (1973). Később viszont kiadja a Poirot és a Marple regények utolsó kötét, amelyek a második világháború óta egy széfben pihentek.

Az író utoljára a Gyilkosság az Orient expresszen filmbemutatóján jelenik meg a nyilvánosság előtt. 1976. január 19-én halt meg Wallingfordban. Sírkövére –kérésére– Edmund Spencer Tünderkirálynő című versének két sorát vészték:



„Robot után pihenés, viharból révbe ért hajó,

Háború után béke, élet után halál- az a jó.”

6. Branigan kognitív megközelítés a Gyilkosság az Orient expresszen című műben

6.1 A kognitív megközelítés

Branigan *Narratív megértés és a film* című könyve a kognitív filmelméletet, a narratívát, a nézői befogadás oldaláról vizsgálja. A kogníciós folyamatok, a megértést tükrözik: a könyv elején nem kapunk átfogó narratíva-definíciót, amit ennek ellenére a különböző fejezetek részekre bontanak és elemeznek, a meghatározási kísérletek fejezetről fejezetre megismétlődnek, kibővülnek és a feldolgozás különböző szintjeit jelenítik meg. A narratíva Branigan szerint az adatok egy bizonyos módon történő elrendezését jelenti, tehát az észlelés egyik módját, amely egyaránt irányulhat narratív és nem narratív szövegekre.

A könyv harmadik fejezete a narráció különböző szempontú megközelítését tárja fel. A narráció egy olyan folyamat, mely a történetmondás hogyanjára irányul. A narrációs tevékenység a tudás egyenlőtlen eloszlását a narrátor, a szereplő és a néző között. A narráció „a szubjektum és az objektum aszimmetrikus viszonya”, ez a háromtagú kapcsolat arra utal, hogy a szubjektumnak az objektumhoz való hozzáféréseben valamilyen akadály lépett fel, ezért az objektumról való tudás e körülmény által van meghatározva. Branigan egyszerre modellezi a narrátori és a nézői tevékenységet, a film formai megvalósítását pedig összekapcsolja a nézői jelentésalkotás folyamatával.

A tudás egyenlőtlenségei

A narráció akkor jön létre, amikor a tudás egyenlőtlenül oszlik meg - amikor valamilyen zavar vagy törés következik be a tudás mezején. A magunk számára úgy tudjuk megérteni az egyenlőtlenség fontosságát, ha egy olyan világot képzelünk el, melyben minden megfigyelő tökéletesen mindentudó. Egy ilyen világban a narráció lehetősége ki van zárva, hiszen minden információ egyenlő módon hozzáférhető és ugyanolyan módon birtokolt. A narrációt létrehozó minimális szituáció alkotóeleme: egy szubjektum és egy objektum aszimmetrikus viszonya. Amint látni fogjuk, az észlelő szubjektum lehet a szereplő, a narrátor, a szerző, a néző vagy valamilyen más entitás, attól függően, hogy mi az elemzett kontextusa.

A tudás hierarchiái

A narráció leírásának problémája egyre komplexebbé válik, amint a szereplői cselekvések kibontakoznak. A nézői „tudás” kitágításában a közvetlen „látáson” túl, azokat a különféle hatásokat értjük, melyeket a hang, az előző jelenetekre való emlékezés, a várható élvezet vagy feszültség, a műfaji és a kulturális elvárások, stb. foglalnak magukba, idéznek elő. Annak a tudásnak, amire szert teszünk, még a legegyszerűbb esetekben sem kell feltétlenül egybeesnie a vásznon megjelenő tudással.

A viszonylagos tudás felmérésének másik módja annak értékelése, hogy a néző többet ($>$), ugyanannyit ($=$) vagy kevesebbet ($<$) tud egy bizonyos szereplőnél egy bizonyos időpontban, illetve a nézőnek hogyan kell reagálnia adott narratív helyzetekben.

A tudás a következőképpen kapcsolódik a válaszadáshoz:

$N > Sz$: suspense

$N = Sz$: rejtély

$N < Sz$: meglepetés

Hitchcock felismerte, hogy ezeket a hatásokat még intenzívebbé lehet tenni, annak függvényében, hogy mit tudunk a szereplőről, és érzelmileg mennyire azonosulunk vele. Rájött, hogy szoros összefüggés áll fenn a néző tudásvágya és a filmbeli személyekkel vagy helyzetekkel való vágyakozó azonosulás között.

Megtörténhet az is, hogy a narrátor tudása egy eseményről lehet nagyobb, ugyanannyi vagy kevesebb, mint egy bizonyos szereplőé egy bizonyos pillanatban. A narráció a tudás elosztását is meghatározza: hogyan és mikor szerzi a néző a tudását, vagyis hogyan tudja azt, amit a narratívából tudhat. A néző tudását befolyásolják a beszélők, bemutatók, hallgatók és megfigyelők, akik térbeli és időbeli helyzetüknél fogva tudhatnak valamit.

6.2 A történet alapszituációja

Hercule Poirot, egy bűnügy sikeres megoldása után hazaindul Isztambulból Európába. Az Orient Expresszen már nincs szabad hely, ám a vasúttársaság tulajdonosa -Mr. Bouc- a barátja, így helyet kap. A vonat meglehetősen zsúfolt az év ezen szakához képest, így a nyomozó egy lemaradó utas, Mr. Harris, fülkáját foglalja el.

Éjszaka Poirot huszonhárom percel hajnali egy óra előtt hangos ordításokra ébred. Úgy tűnik, a mellette lévő szobában kiáltozik Mr. Ratchett. Amikor Hercule kinéz fülkéjéből, a személyzet vezetője éppen a férfi jóllétéről érdeklődik. A szobából franciául válaszolnak „Ce n'est rien. Je me suis trompé” azaz „Minden rendben van. Tévedés történt.” Hiába fekszik vissza aludni, a vonat egyhelyben állása és kiszáradt szája miatt nem tud pihenni. Ahogy félálomban fekszik, Mrs. Hubbard folyamatos pánikszerű csengetése téríti magához. Az utaskísérőtől megtudja, hogy az idős hölgy látott valakit az ágya fölött állni, akit „fekete angyalként” emleget.

Amikor a nyomozónak sikerülne álomba merülnie, egy hangos koppanásra lesz figyelmes, ajtaján kitekintve egy vörös kimonót viselő alakot lát távolodni.

Másnap reggel, megtudja, hogy Ratchettet 12 késszúrással megölték. Mr Bouc megkéri Poirot-ot, derítse ki, hogyan történt a gyilkosság.

A szerelvényen a következő utasok tartózkodnak, vagyis ők a lehetséges tettesek.

(A nevek az eredeti 1934-es Murder on the Orient Express című könyvből származnak, ugyanezeket az adatokat használja az 2010-ben készült, elemezni kívánt film is.)

- **Hector MacQueen:** Ratchett avagy Cassetti tolmácsa. Sonia Armstrong közeli ismerőse. Édesapja a gyermekrablási ügy bírása volt.
- **Masterman:** Ratchett inasa. Colonel Armstrong katonatársa és közeli barátja.
- **Colonel Arbuthnot:** Armstrong bajtársa.
- **Mrs. Hubbard:** aki valójában Linda Arden (született Goldenberg) híres amerikai színésznő, Sonia Armstrong édesanyja.
- **Countess Andrenyi** (született Helena Goldenberg): Sonia Armstrong nővére.
- **Count Andryeni:** Helena Andrenyi férje.
- **Princess Natalia Dragomiroff:** Sonia keresztanyja.
- **Miss Mary Debenham:** Sonia Armstrong titkárnője, és Daisy Armstrong nevelőnője.
- **Fräulein Hildegard Schmidt:** Dragomiroff' komornája, az Armstrong család szakácsnője.
- **Antonio Foscarelli:** az Armstrong család sofőre.
- **Miss Greta Ohlsson:** svéd misszionárius, Daisy Armstrong dajkája.
- **Pierre Michel:** a vonat kalauza, Susanne édesapja, aki az Armstrong család egyik cselédje volt.
- **Cyrus Hardman:** Cassetti testőre, Susanne szerelme.
- **Xavier Bouc:** Poirot barátja, a Nemzetközi Hálókocsi Társaság igazgatója.



6.3 A mű hogyan felel meg Branigan keretének?

Branigan kerete nem más, mint az információ státusza: milyen nézőpontból vagy mihez képest tűnik fontosnak vagy részlegesnek, relatívnak a megszerzett tudás. Ez a keret nyolc szintből áll amelyek a következők.

1. A történeti szerző, a szöveg és a történeti közönség által meghatározott szint. Az a kapcsolat, melynek során a közönség egy szöveget egy adott szerzőnek tulajdonít. Ide tartoznak az elvárások és feltételezések is.

Az olvasó, ha meglátja az Agatha Christie nevet, rögtön a „ki tette” típusú krimi jut eszébe. Ha vannak esetleg tapasztalatai, élményei korábbról az író munkájával kapcsolatban, akkor a következő dolgok juthatnak eszébe: a mű nyomozója egyben főszereplője Hercule Poirot. Tehát ő fog belebotlani a bűnténybe, ahol minimum egy régi ismerőse vagy barátja is jelen lesz. Ez a személy lehet akár a gyilkos vagy az áldozat is. A cselekmény egy meghatározott földrajzi területen fog játszódni, ebben az esetben ez a világtól elzárt Orion Expressz.

2. A fikciós és a valós világ törvényei. Ezen a szinten dől el, hogy mi számít lényegesnek és lényegtelennek, véletlennek vagy törvényszerűnek az adott fikciós világban.

A fikció és a valós világ törvényei megegyeznek. Ilyen például az Isztambul utcáján megkövezett házasságszegő nő halála is, amit Poirot és Miss Greta Ohlson végignéznek, valamint a film kezdetén bemutatott hadibírósági ügy végjátéka. A jogi törvények itt is betartandók, az Armstrong eset is egy valójában megtörtént bűntény mása, koppintása. Az írott és íratlan törvények a kérdésében 2 emberrel is vitába kerül Poirot. Először akkor, amikor a film elején a hadibíróságról tér vissza, ahol tárgyalás közben a tettes öngyilkosságot követett el. A férfi barátja, akit felettese utasított, kísérfel a nyomozót a szállodájába, kérdőre vonja, hogy megérte-e öngyilkosságba kényszeríteni bajtársát. Hiszen annak bűne nem állt arányban az élete elvesztésével, mert „csak” hazudott. A második ilyen beszélgetés a nyomozó és a misszionárius között

zajlik, amikor már tudjuk az elkövetők kilétét, már csak arra várunk, hogy mit is fog tenni Poirot. Feladja vagy futni hagyja a gyilkosokat?

Itt kerül a középpontba a vallás, a bűnhődés és az áldozat kérdése. Mennyi joga van egy gyermekgyilkosnak az életre? Szabad-e önbíráskodni? A gyilkosok magukat az új „tizenkét fős esküdtszéknek” nevezik, hiszen az öt évvel korábbi ítélőtábla tagjait Ratchett megfenyegette vagy lefizette. A bizonyítékok így „véletlenül” eltűntek. Mi is olyanok leszünk-e, mint áldozatunk? Az embernek nincs joga ítélni mások felett, gyilkosságot nem lehet önkényes gyilkossággal büntetni. Ezt a hitvallását bizonyítja Poirot, amikor értesíti a rendőrséget. Egy ember bűnhődhet-e a többiért, a többi helyett? Ha Hercule hagyja szabadon távozni a többieket, akkor a grófnő hajlandó magára vállalni a gyilkosságot. Hiszen az ő megítélése szerint, ezek az emberek semmi rosszat nem követtek el, csupán azért tettek igazságot, mert a törvényhozás kudarcot vallott. A „ne ölj” embert íratlan szabályát az elkövetőknél felülírja a középkori „szemet szemért” törvény. Bűnrészes lesz-e az, aki futni hagyja a büntett elkövetőit, vagy csak morális vétséget követ el?



3. A véletlen, a lényeges-lényegtelen ebben a műben relatívan jelenik meg, hiszen nemcsak minket, hanem Poirot-ot is rossz útra akarják vezetni. A bűntény második szála, úgymond a doktor merényletű magyarázata. A gyilkosságot elkövető emberek a bizonyítékokkal és azok fontosságának befolyásolásával manipulálják a történet menetét. Az orvos elmélete szerint, egy bérelt merényletű éjszaka behatolt az áldozat szobájába, ott dűhtől és mentális problémáitól vezérelve jobb és bal kezével is szurkálni kezdte a férfit. Cassetti kiabálása esetében -hogya ne találják meg a haldokló embert-

maga a merénylő utánozta a halott hangját, majd a mozgatható falon keresztül átment Mrs. Hubbard fülkéjébe, aki már „fekete angyalként” azonosítja. A doktor szerint tehát ijedtében visszatér a helyszínre, ahol az ablakon át kimászik és eltűnik a hóviharban. Néhány nyom azonban még így is felhasználatlan marad, ami arra utal, hogy a tettes vagy a tettesek, direkt helyezték el őket. Ilyenek a hiányzó gomb egy kalauz egyenruháról, az elejtett H betűhímzéses zsebkendő vagy a piros kimonós nő vagy férfi kérdése. A szereplők direkt ellentmondásos vallomást tesznek, céljuk, hogy ezzel is befolyásolják melyik bizonyíték lényeges és melyik lényegtelen.

4. A történet világáról közöl információkat, ezeknek egyike sem lehetne megtapasztalható a történet szereplői által.

A világ történéseiről a filmben úgy kapunk információt, hogy Poirot ráésszmél, visszaemlékszik bizonyos múltbéli eseményekre, amelyekről a néző vagy olvasó nem tudhat. Ilyen például amikor a gyilkos elégeti a fenyegető levelet. Mi nem tudjuk mit jelent a „isy Arms”, a hiányos szövegdarab, amelyet a nyomozó, a régi ügyre visszaemlékezve összerak és megosztja az Armstrong-ügyet a nézőkkel.

5. A diegetikus narrátor (aki lehet az egyik szereplő is) úgy nyilvánul meg, mint a jelenet helyszínén láthatatlan tanú, olyan információkat közöl, melyek a történet szereplői számára is hozzáférhetőek, csak nem az ő nézőpontjukból.

A láthatatlan szereplő esetére tökéletes példa a filmben maga a gyilkosság pillanata. A kamera Cassetti fekvő mozgásképtelen teste mellett helyezkedik el, pontosan szemben a titkos ajtóval. Ebből a szemszögből láthatjuk magát a bosszúállást. Megtapasztaljuk azt is, hogy ki, milyen érzelmi állapotban van, milyen hatást gyakorol rá a gyűlölt személy elpusztítása. Egyesek hidegvérrel nézik végig egy ember halálát, miközben mellé ülve morbid módon gúnyolódnak szenvedésén. Mások nagy erőfeszítések árán teszik meg azt, amit meg kell tenniük. Nem sokkal később ugyanebben a térben figyelhetjük meg azt is, hogy hogyan készítik elő a félrevezetést. Mrs. Hubbard társainak elmondja, hogy azt hazudja a kopóknak, hogy valaki járt fülkéjében, az orvos pedig lehúzza az áldozat kabinjának ablakát. Amikor ilyen láthatatlan tanú jelenik meg a filmvásznon, általában egy szereplő saját szemszögéből meséli el a történetet, itt a grófnő tölti be ezt a szerepet.

A regényben az író tudomásunkra hozza az emberek gondolait, szinte „halljuk” min jár a mesterdetektív esze.

Az utolsó három szint a különböző típusú fokalizációra vonatkozik. Itt a szereplő válik a tudás forrásává. Vajon az adott információnak tudatában van-e a szereplő vagy sem?

6. Külső fokalizáció: csak azt látjuk, amit a szereplő is néz, de nem tudjuk, hogy mi a jelentősége. A külső szemlélő számára hozzáférhetetlenek, a nézőkben viszont létrejön az azonosulás pl.: megérzésekkel, látomásokkal, félelmekkel, hallucinációkkal, stb.

A krimi nagyrészt erre az elemre épül. Nem tudjuk, hogy az, amit a rendező / nyomozó láttat velünk milyen a jelentőséggel bír, és azt sem, hogy kinek hozzáférhető ez az információ. Agatha Christie-nek ebben a regényében szerintem az lehet az egyik megérzés alapja, amit Xavier is megemlít a filmben, hogy túl vegyes a vonat társasága. Különböző társadalmi helyzetű emberek utaznak együtt egy hosszú vonatúton, elzárva a külvilágtól. Így mindenképpen történnie kell valaminek, hiszen mindenkinek van valami rejtegetni valója. A vonaton utazó tizenkét ember jól ismeri egymást, tudja mi fog történni az éjszaka, de Poirot-nak, mint véletlen tényezőnek fogalma sincs arról, hogy mi lappang a háttérben. A vágóképek már Cassetti szállodai szobájában sugallják azt, hogy ő egy rossz ember, hiszen a kötegekbe csavart pénzt aktatáskájába gyömöszöli. Minden kis nesznek pánikszerűen keresi a forrását. Megjelenik a boríték az ágyán, amiről később kiderül, hogy egy fenyegető iromány. Poirot-nak már a szállóban is feltűnik paranoikus viselkedése pl. táskáját nem engedi ki kezei közül. A vonaton fel szeretné fogadni a nyomozót, derítse ki a zaklatója kilétét, de a belga megérzésére hagyatkozva a sok pénz ellenére sem vállalja el az ügyet.

7 Belső fokalizáció: észlelés szintje

Az elbeszélő, az író a regényében igenis többet tud, mint a szereplők, hiszen ő a karakterek világának és az eseményeknek a megformálója, de nem mond többet, mint amennyi szükséges, csak amennyit a figura tud. A filmben az elbeszélő alakja már nem ilyen egyszerű, hiszen a főszereplő ebben az esetben Hercule Poirot vagy akár maga a kamera is lehet. Ha a nyomozó az elbeszélő, akkor annak valamilyen hangig megnyilatkozását kellene hallanunk például a gondolatait vagy hangos kommentárját. Ebben a 2010-es változatban ez nem történik meg. Abban az esetben, ha a kamerát

veszem elbeszélőnek, akkor megállapítható, hogy a filmes formanyelvi eszközökkel játszva közöl információt a nézővel. Nagy jelentősége van annak, miből, mikor, mennyit és hogyan mutat meg. A ritmikával és vágási technikával szabályozza a filmidőt, a hanggal pedig a pattanásig feszíti a közönség érzelmeit.

8 Belső (mélységi) fokalizáció: gondolat szintje (álom, hallucináció, vágykép, stb.).

Agatha Christie nem azok közé az írók közé tartozik, aki műveiben erre a szintre építkezne; az álom és a vágyképek nála nagyon ritkák. Gondolati szinten irodalmi formában úgy nyilvánul meg, mint egy-egy szereplő belső monológja vagy az író leírása. A vásznon nem jelenik meg ez a szint.

7. Következtetés

Mind az 2010-ben készült film és az Agatha Christie által megírt regény is, megfelel Branigan kognitív elméletének. Az irodalmi és filmes, művészeti megoldások kisebb-nagyobb eltéréseket hoznak létre, így az egyes szinteknek máshogy valósulhatnak meg. Az is lehet, hogy csak ebben a megfilmesített változatban nem illeszkedik bele teljesen bizonyos pontokba, mivel a rendező és forgatókönyvíró jogában áll a mű szabadformájú feldolgozása.

Nekem ez a megfilmesítés azért tetszik, jobban, mint például a korábbi adaptációk (1974), mert a rendező a szereplők érzelmét asszociációs montázssal, Poirot belső vívódását a mélységelesség változtatásával éri el. David Suchet nem első esetben, formálja meg belga nyomozót, de most is, mint mindig, színészi tudásának maximumát láthatjuk a vásznon. Arcmimikájával és testbeszédével valósághűen adja vissza a regényben szavakkal leírt gondolatokat.

Az objektívek megváltoztatásával a nyomozó menetelése a rendőrség felé, ahogy a hóban elhalad a gyilkosok között az alkotás egyik legszebb képe. A nagylátószögű objektív miatt Hercule mozgása lelassul, menete a rendőrség irányába egy filozófiai utazásnak is felfogható. Végül nem leplezi le a tetteseket a helyi hatóságok előtt.

A hősésben még a következőt mondja búcsúzóul a 12 embernek:

„Most pedig tisztelettel távozom...”

8. Felhasznált irodalom

Agatha Christie Mallowan: Így éltünk Mezopotámiában, Partvonal Kiadó, Bp., 2009

Matthew Bunson: Agatha Christie világa, Magyar Könyvklub, Budapest, 2004

Agatha Christie: Poirot The Complete Season 12 Episode 04, 2009.

www.crimeculture.com 2012.11.24. 16:34

<http://apertura.hu/2006/tel/fuzi/> 2012.11.24. 16:45

<http://apertura.hu/2008/tavasz/fuzi> 2012.11.24. 17:56

<http://www.angelfire.com/film/eliab/visceral.html> 2012.11.26. 10:12

http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=5692 2012.11.26. 18: 05