

Narratív formajátékok

**Disszonáns narratívák formai modellezése mint a történetvezetés
stratégiai eszközeinek vizsgálati módszere**

Jelige: ZEA-258

TARTALOMJEGYZÉK

1. BEVEZETÉS

1.1	Dolgozatom célkitűzése	3
1.2	A sikeres stratégia feltételei	5

2. ELMÉLETI HÁTTÉR

2.1	A forma mint kiszámítható tulajdonság. Az alaklélektan formameghatározása.	6
2.2	Sémák mint mikroformális elemek	8

3. FILMELEMZÉSEK

3.1	Az elemzés kiindulópontja	10
3.2	A dichotóm forma mint a <i>Viharsziget</i> narratív stratégiája	13
3.3	A periodikus transzformációs forma mint az <i>Időbűnök</i> narratív stratégiája	20
3.4	A zárt-permanens forma mint az <i>Útvesztőben</i> narratív stratégiája	25

4. KONKLÚZIÓ

4.1	A formák összegzése	31
4.2	A stratégiák hatása a nézői befogadásra. A disszonancia	32

5. BIBLIOGRÁFIA

35

6. MELLÉKLET.....

37

1. BEVEZETÉS

1.1. Dolgozatom célkitűzése

Teddy Daniels arcát látjuk közelképben, mögötte a halványan látszó végtelen, viharos tengert. A férfi a sziklák között áll, közben a hullámok bizonytalanná teszik testtartását. A kamera nagytotálból is megmutatja kiszolgáltatott pozícióját, így láthatjuk, Teddy mennyire eltörpül a sziklafalak monumentalitása előtt. Egy Chuck nevű férfit keres kiáltozva. Egy patkány hullik a földre, ez töri meg a látványt. Hirtelen több szász rágcsáló bújik elő, miközben halk, disszonáns hangzású női kórus hangzik fel. A patkányok a következő beállításban már mindenütt ott vannak. Teddy egyszer csak egy barlangot pillant meg a sziklafalon, felmászik, ott egy nőt talál a barlangban, aki kést tart a háta mögött, majd a férfinak szegezi. Teddy elmondja a nőnek, hogy ő rendőrbíró, és megkérdezi: „Maga Rachel Solando? Megölte a gyerekeit?”. Az itt leírt filmrészlet nehezen kontextualizálható, képtelenség meghatározni a szereplők egymáshoz való viszonyát, a történés előzményeit, a szereplők motivációit, vagyis a rövid történésnek az egész narratív útvonalhoz való viszonyát.

A fent leírt *Viharsziget* (2010, Martin Scorsese) kimerevített filmrészletét sokféleképpen lehetne elemezni. Dinamikussága, szemiológiai gazdagsága sokféle lehetőséget felkínál a képsor interpretációjára. A pszichoanalízis fogalomkészlete alkalmazható lenne a férfi szereplővel történő rövid eseménysor értelmezésére. A patkányok tömeges megjelenése, a barlang és az ott tartózkodó nő, a nő által tartott kés, a gyermekgyilkosság mind-mind olyan szimptómaként jelentkezik, amely összefüggésbe hozható tudatalatti tartalmakkal.¹ A férfi és nő, a törvény és a bűnözés bináris tematikus motívumai alapján a strukturalista műfajelméletet² is éppígy lehetne alkalmazni a részlet elemzéséhez, mégis az előzmények és következmények ismeretének hiányában azt mondhatjuk, hogy az információ, hogy Teddy rátalált Rachelre, nem jelent számunkra semmit.

Ha azonban ezt a kiragadott filmrészletet visszahelyezzük a narratíva egészébe, a szimptómák más értelmet kapnak, és egy egész³ alá rendszereződnek. Az implicit jelentések konstrukciói így is lehetővé válnak, viszont a narratív folyamat befolyása alá kerülnek. A jelenleg szóban forgó film narratív formája, vagyis a történet lezárása egy olyan dichotómiába

¹ A szimptomatikus interpretációt alkalmazó kritikai irányzatokról lásd bővebben: David Bordwell: Szimptomatikus interpretáció. In Vajdovich Györgyi – Kovács András Bálint (szerk.): *A kortárs filmelmélet útjai*. Palatinus, 2004. 43-99.

² Strukturális műfajelméleten a Peter Wollen által leírt bináris műfajmeghatározást értem. Történeti áttekintését lásd: *A kortárs filmelmélet útjai*, 54-62.

³ Az „egészlegesség” fogalmát a későbbiekben tárgyalom az alakelmélet fogalommeghatározásaival.

torkollik, amely bizonytalanná teszi a befejezést megelőző történéseket. Ezzel a nyitott zárlattal a fentebb leírt képsorok is kétféleképpen értelmezhetőek. Az egyik lehetőség szerint Teddy őrült, és a barlangban lévő nő csak a férfi hallucinációjának az eredménye, a másik lehetőség pedig, hogy rendőrnnyomozó, és minden valóságos, így például a partot elárasztó patkánytömeg a vihar okozta természeti jelenséggé értelmezhető. A rész-egész viszonyok tekintetében a narratívák a zenei alkotáshoz hasonlíthatók: egy nagytercet lehet lokálisan elemezni hangzástanilag, azonban ha azt beleillesztjük a zenemű egészébe, már más benyomást kelt a hallgatóban, mert a hangköz feloldódik a dallamív folyamatában.

Dolgozatomban a filmek narratíváját mint folyamatot, mint formát szeretném megvizsgálni, ahol minden esetleges szimptóma és részegység a folyamat dinamikája alá rendelődik. A befogadói és az alkotói folyamatokat veszem figyelembe az elemzés során, így a kognitív pszichológia és narratológia elméletirőinek meghatározásait hívom segítségül az általam vizsgált disszonáns narratív stratégiák tetten éréséhez.

Célkitűzésem olyan cselekményszerkesztési módszerek vizsgálata, melyek eltérnek a hagyományos narratív építkezéstől. A filmelemzésekben megvizsgálom a *Viharsziget* (2010, Martin Scorsese), az *Időbűnök* ((2007, Nacho Vigalondo) és az *Útvesztőben* (1997, David Lynch) című filmek cselekményszerkezetét. E filmek a hagyományos elbeszélésmóddal kezdődnek, így a befogadó a konvenciók alapján keresi a történetek megoldását. Mivel a későbbiekben mégsem elégítik ki az előzetes elvárást, így kognitív disszonancia keletkezik a befogadási aktusban. A feloldás akkor jöhet létre, ha a néző képes megérteni a szerkezeti felépítést, formaként értelmezni a narratívát, és az adott film szerkezeti tulajdonságának tekinti azt. Az elemzett filmeknek a narratív folyamatból kialakuló formája jelenti tulajdonképpen a központi magjukat. A módszer, amellyel szemléltetem a stratégia menetét, célját a forma meghatározása és a formák létrehozása. A dolgozat során interdiszciplináris fogalommeghatározásokat veszek alapul, az alaklélektan, a kognitív pszichológia és a filmelmélet területéről. Legfőképpen az alaklélektan formameghatározását, a kognitív pszichológia sémafogalmát és a filmelmélet narratológiai és egyes műfaji fogalmait tekintem kiindulópontnak.

Az általam elemzett három film által felvetett jelenségre többen is felfigyeltek már. A kortárs film történetyszerkesztésében egyre gyakoribb megoldásnak tűnik a befogadói sémaképzéssel való játék. Thomas Elsaesser *The Mind-Game Film*⁴ című írásában összegzi a

⁴ Elsaesser, Thomas : *The Mind-Game Film*. In *Puzzle Films*. Szerk. Warren Buckland. Oxford, Blackwell, 2009.

narratíva szintjén formabontó kortárs filmeket. Legfőképpen az ábrázolt pszichikai betegségek vagy metafizikai jelenségek alapján osztályozza az ide sorolható filmeket, vagyis részben az aktánsok belső tulajdonságára vezeti vissza a narratíva megbontását. Másik elterjedt elméleti megközelítés az adatbázis-logikának a kortárs filmes történetmondásban való hasznosítása, miszerint a számítógépek működésének moduláris szerkezete hatással van a befogadási és alkotói aktusokra.⁵ Az általam elemzett filmekben a szubverzió a tárgyalt rendezők tudatos stratégiáinak tekinthető. A szóban forgó filmekben az alkotó intencionálisan más formai szerkesztéselvet használ, ami a stratégia alapjának tekinthető.

1.2. A sikeres stratégia feltételei

A játékelméletben használt meghatározás szerint a stratégia olyan eljárás, mely tudatosságot és előrelátást feltételez a létrehozótól: „A stratégia a cselekvések egy hosszabb távú koherens rendszere, egy komplett cselekvési terv”.⁶ A szó primer meghatározása a hadászatban gyökerezik, ahol a stratégia egyik célja, hogy az ellenfél számára kiszámíthatatlan lépéseket foglaljon magába, és hogy egy végcélig levezetett, kiszámított tervről legyen szó. A játékelmélet később felhasználta ezt a fogalmat, hogy különbséget tegyen a „stratégiai játékok” és a „tisztá szerencsejáték” között.⁷ A különbség abban rejlik, hogy a stratégiai játéknak pontos szabályai vannak a szerencsejáték véletlenszerűségével szemben. Ezt a fogalmat a filmelméletbe azért problematikus átvezetni, mert sem a hadászatban, sem pedig a játékelméletben megvalósuló interakció nem következik be, vagyis a játékosok döntéshozatalaiból származó konzisztens végeredmény nem jön létre. Azért tartom mégis relevánsnak ezt az analógiát, mert a film is egy előzetes, tudatos terv vagy forgatókönyv alapján jön létre, és bizonyos értelemben az interakció is megvalósul az alkotás és a befogadó között. Ami mégis hiányzik, az a játék, a folyamat lefolyásának befolyásolása.

„A (hadászati) stratégia célja a megingatás.[...] Fokozza a hatást, ha a hátrányos helyzet felismerése hirtelen következik be, ugyanis egy hadsereg, akárcsak egy ember, képtelen kellőképpen védekezni, ha a csapás hátulról éri.”⁸ Az elemzésre szánt filmek narratív stratégiái kapcsán is elmondható, hogy a „megingatás” a céljuk, a hátulról való támadás.

⁵ Lásd bővebben: Manovich, Lev: *Az adatbázis mint szimbolikus forma*. Ford. Kiss Julianna. *Apertúra*, 2009. őszi (http://apertura.hu/2009/osz/manovich-2012-10-21)

⁶ Tóth I. János: Stratégia. A játékelmélet alapfogalmai. In Tóth I. János (szerk.): *Játékelméleti dilemmák társadalomfilozófiai alkalmazásokkal*. JATEPress, Szeged, 2010. 41.

⁷ Uo.

⁸ Liddell, Hart: A stratégia elmélete. Ford. Soproni András. In *Stratégia*. Szerk. Dr. Molnár György. Budapest, Európa Könyvkiadó, 2002. 501.

Ennek végrehajtásához a néző filmre vonatkozó kognitív tevékenységének kijátszása szükséges, ugyanis „kultúránkban a narratív film nézője felkészülten és aktívan lát hozzá feladatához”.⁹ A dolgozatban elemzett filmek olyan kiszámíthatatlan aktusokat tartalmaznak, amelyek félrevezetik a befogadót, és a váratlanság hatásával tárul fel a történet, ami kognitív disszonanciát okoz.¹⁰ Az előreláthatóság a konvenciókból ered, így a stratégiai cél a hagyományos elbeszélésmóddal való szakítás. Először azt fontos megvizsgálni, mit is jelent a kiszámíthatóság, mi az, amit eszközül lehet használni a néző előzetes elvárásainak kibillentéséhez.

2. ELMÉLETI HÁTTÉR

2.1 A forma mint kiszámítható tulajdonság. Az alaklélektan formameghatározása

A dolgozat elején leírt, kimerevített filmrészlet annak a bemutatására szolgált, hogy önmagában a befogadó nem képes kontextualizálni azt, sem értelmezni a szereplők motivációit. A forma az a tulajdonság, amely a befogadó számára a folyamatokat egészé teszi. Az alaklélektan arra tesz kísérletet, hogy tetten érje a formai tulajdonságokat mind az időbeli folyamatokra, mind a szilárd materiális tulajdonságokra vonatkozólag.

„A melódia is hangokból tevődik össze, mint ahogy a zsák krumpli – krumpliból. De hiába vizsgáljuk az egyes hangokat a legtüzetesebben, vagy akár a hangközöket, vagy az egyes hanglépéseket, ezekből elvben sohasem tudhatjuk meg, hogy milyen a melódia, mint egész.”¹¹ Az alaklélektan a formát úgy határozza meg, mint ami nem egyedülálló, sajátos tulajdonság, hanem alkalmazható több dologra, és segíti a külvilág egységesebb, kiszámíthatóbb érzékelését. Több jelenséget hasonlónak tudunk felismerni, annak ellenére, hogy például egyetlen elemi részük sem egyezik meg. Wolfgang Metzger az alakot (formát), olyan egésznek tekinti, melyet nem térben és időben kiterjedt dologként kell értelmezni, és nem is bizonyos elemek halmazaként.¹² Tehát nem mérhető mennyiségeket foglal magába, a mértéke absztrakt, és olyan tulajdonság, melyet elménkben is meg tudunk jeleníteni. Metzger szerint például egy piramis az építőkövek elrendezése által alkot piramisformát, és nem az építőkövek tulajdonságaiból fakad, hogy piramisformának nevezzük az építményt. Éppígy

⁹ Bordwell, David: A nézői tevékenység. Ford. Pócsik Andrea. In *Elbeszélés a játékfilmben*. Budapest, Magyar Filmintézet, 1996. 52.

¹⁰ A kognitív disszonancia fogalmát az utolsó fejezetben tárgyalom.

¹¹ Kardos Lajos: Az alaklélektan. In Kardos Lajos (szerk.): *Alaklélektan*. Gondolat Könyvkiadó, Budapest, 1974. 11.

¹² Metzger, Wolfgang: Az alaklélektan alapfogalmai. In Kardos Lajos (szerk.): i. m. 418.

egy zenei egység, dallam, más hangnembe is transzponálható, a formája ugyanaz marad. Ha bizonyos mintát fedezünk fel egy szituációban, akkor már tudjuk „transzportálni” a következőbe is. Tehát nem elemenként ismerünk fel valamit, hanem a kész konfigurációt.

Az alaklélektan az időben lefolyó folyamatoknál is hangsúlyozza a formai tulajdonságok fontosságát, vagyis amikor „dinamikus kommunikációban, interakcióban” vannak a részegységek egymással, a forma az erők egyensúlya által jön létre. A kezdőpont és a végpont között lévő feszültség alakítja ki a formát egy zenei motívumnál és egy történetben egyaránt. Az időbeli formában is jellemző a részek közötti „összefüggés, a befelé irányuló összefogottság, a külsőtől való elhatároltság és a tagoltság”.¹³

„Az érzékelt forma alapjaihoz tartozik a centrírozás is, annak részmeghatározásaival együtt, mint súlyponthelyzet, kiterjedés és irányultság, valamint lehorgonyzás valamilyen vonatkozási rendszerben.”¹⁴ A „legjobb alakban” való tagolódás a „legszabályosabb, legzártabb” szerkezetben jöhet létre.¹⁵ Az alaklélektan formameghatározásában fontos a részelemek vonatkozási rendszere, amely a befogadási szokások által alakul, és az ember csak megfelelő társadalmi-kulturális meghatározottságok alapján ismeri fel a különböző formákat. Például egy olyan befogadó, aki a tonális rendszert nem ismerve hallgat meg egy zenedarabot, nem alkot olyan előzetes elvárást, hogy a darab tonikán záruljon, mert nem rendelkezik azzal az előismerettel, melyet a klasszikus összhangzattan szabályrendszere ír elő. Az időbeli forma zártságát tehát (ahogyan egy geometriai alakzat pontjai összeérnek, és zárt formát alkotnak) a kiindulási állapot és a „kitüntetett”, vagyis konvencionálisan meghatározott végpont hozza létre. A feszültség jelenti a történést, a hajtóerőt, a dinamizmust, ami az időbeli formát alakítja – ha nem lenne feszültség, akkor csak két különálló pont keletkezne, és nem alkotnának formát.¹⁶

Ehrenfels az időbeli folyamatokat is olyan összbenyomásnak gondolja el, mint a szimultán feltárulkozó materiális formatulajdonságot. Ha mindig csak a „jelenlevőt”, a közvetlen ingerből tapasztalt dolgokat érzékelnénk, akkor nem lenne értelme egy zenei dallamnak, mert a hangok egymásutánját érzékelnénk külön-külön elemekként.¹⁷ A melódia lényege az egységben rejlik. Ha valaki felidéz egy dallamot emlékezetében, akkor nem az elemek külön kapcsolódási viszonyait reprodukálja, hanem hangok egész viszonyrendszerét.

¹³ Uo. 423.

¹⁴ Uo. 425.

¹⁵ Uo. 424-426.

¹⁶ Uo. 427.

¹⁷ Von Ehrenfels, Christian: Az „alaki” tulajdonságokról. In Kardos Lajos (szerk.): *Alaklélektan*. Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 1974. 38-56.

Érdemes a klasszikus zenei összhangzattan rögzült szabályrendszerét példaként említeni, ugyanis nehéz meghatározni a zene referenciaértékét, a zenei szerkesztésen csupán a kialakult formákból építkeznek. A zene szerkezete a legkisebb hangközlépésből alakít egyre nagyobb motívumokat, formákat. Miután valaki egy zenei formát elsajátított, annak viszonylatában tekinti a legkisebb hangközlépést is. Ha valakit megkérnek, hogy énekeljen vissza egy nagytercet (például Beethoven V. szimfónia első tételének kezdete is ezzel a hangközlépéssel indul), akkor ennek segítségével egy egész struktúrát, dallamívet kell előhívnia, hogy pontosabban fel tudja idézni a lépést.

Tehát a struktúrákban, *Gestaltokban*¹⁸ való gondolkodás által könnyebben beazonosítunk dolgokat, vonatkoztatási rendszereket hozunk létre tudatunkban, és ezeket alkalmazzuk a külvilág megismerésére és bármely konstruktív tevékenységünkben egyaránt. A formák mind-mind bizonyos fokú előreláthatóságot biztosítanak, az egész beteljesedésére való hipotézist erősítik. A makroforma, vagyis valami végső formája (legyen az időbeli folyamat vagy materiális tulajdonság) olyan mikroformákból építkezhet, melyek szintén formai zártságot mutatnak, csak mikroszinten, vagyis a forma szerkezetébe integrálva. Fontosnak találtam az alakelmélet tulajdonságként meghatározott formaleírását tanulmányomba foglalni, ugyanis a vizsgált filmekben a stratégiák célja a sajátos formaalkotás.

2.2 Sémák mint mikroformális elemek

A kognitív pszichológia is ezen a gondolatmeneten haladt tovább, és bár kibővítette, megváltoztatta a fogalomtárat, melyet az alaklélektan megalapozott, mégis hasonló elvekre épül. A kognitív elméletek az emberi elme mikrobiológiai működésének is vizsgálatával gyakorlatilag pontosabb meghatározásokat adott, mint az alaklélektan – inkább külső, emberi konstrukciók alapján megfigyelt – eredményei. A kognitív pszichológia kutatási területe az ember tudatos és szabályrendszereket követő viselkedésének, befogadási mechanizmusainak és elmeműködésének vizsgálata, ezért szeretném e tudományág legfőbb fogalommeghatározásait összegezni és magyarázatként felhasználni az általam vizsgált narratív folyamatok leírásához.

¹⁸ Az alaklélektan fogalommeghatározása, amit fordítottak már: „morphé”, „form”, „configuration”, „alak”, „alakzat”, „struktúra” szavakkal. Lásd: Kardos: i. m. 5-7.

A kognitív pszichológia „felülről lefelé” történő („konceptuálisan vezérelt”) feldolgozásnak nevezi a már kész struktúrákban való gondolkodást.¹⁹ Ha egy olyan új elemmel találkozunk, amit nem tudunk struktúrához kapcsolni, akkor „alulról felfelé” („ingervezérelt”) feldolgozással tároljuk el „újként” az információt.²⁰ Ez a két feldolgozási mód folyamatosan működik egymás mellett. Az előzetesen ismert egységeket nevezi a kognitív pszichológia „sémáknak”, és ezeket használjuk fel a „felülről lefelé” történő feldolgozás során. Mérő László példáját idézve,²¹ egy egész csatajelenet felismerése is egy egységnek tekinthető. A hosszú távú memóriában eltárolt sémák működésének köszönhetően nem jelent meglepetést, hogy hogyan szoktak felsorakozni a csatában a katonák (gyalogosok, tüzérek), melyek a hozzájuk tartozó fegyverek stb.. Minél több sémával rendelkezik a befogadó, annál nagyobb egységeket képes átlátni, megjegyezni, viszont ha kevés háttértudással rendelkezik egy adott témáról, akkor csak kisebb egységeket lát át.

Mindezek a gondolkodási folyamatokat befolyásolják, és még az észlelésre is olyan hatást gyakorolhatnak, hogy az előzetesen eltárolt sémából kiindulva szelektáljuk az ingereket (Mérő László az „azt látjuk, amit hiszünk” aforizmával példázza ezt). Bartlett eredményei is ezt igazolták, amikor egy angol kísérleti csoportot arra kért, hogy értelmezzen egy indián mesét. A csoport tagjai a „nyugati mintájú” sémáik használatával teljesen átértelmezték a történetet, más oksági viszonyokat alkottak a történetben.²²

A sémák tulajdonképpen olyan formáknak tekinthetők, mint amelyeket az alaklélektan tárgyalt. A sémákon belül különböző strukturális felépítés alakul ki, melyek mindig tartalmaznak „üres helyeket” és „változókat”, ami azt jelenti, hogy sok helyzetbe „transzponálhatóak” – mint korábban az Ehrenfels által megfogalmazott alaki tulajdonságok.

Nem nehéz analógiát találni a filmnézés, a történetmegértés és a kognitív folyamatok között, ugyanis a két terület fogalomhasználatában is talál közös nevezőt. Roger Schank és Abelson „forgatókönyv-elméletnek” nevezi azt, amikor az ember „olyan sematikus szerkezeteket” ismer, ahol valószínűsíteni tudja, hogy mi fog történni.²³ Ez egy olyan nagy egységet jelent, mint egy egész cselekvéssor, mint például egy éttermi étkezés lezajlása.²⁴ Az ilyen eseménysorokat többször végre kell hajtani, illetve tudomást kell szerezni róluk, hogy egységként el tudjuk tárolni emlékezetünkben, és ne akadjunk meg a különböző

¹⁹ Eysneck, Michael W. : Információfeldolgozás. In *Kognitív pszichológia*. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1997. 18.

²⁰ Uo. 18.

²¹ A sémafogalom meghatározását lásd: Mérő László: A kognitív pszichológia sémafogalma. In *A mesterséges intelligencia és a kognitív pszichológia kapcsolata*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1989. 7-20.

²² Idézi Eysneck: A tudás szerveződése. 293.

²³ Idézi Eysneck: Sémák, keretek és forgatókönyvek. 292-312.

²⁴ Uo. 295.

„alcselekvések” végrehajtásában. Később a forgatókönyv-elméletet tovább bővítették, és „Tematikus Szerveződési Pontokat” határoztak meg, melyek általánosan vonatkozhatnak bármely eseménysorozatra. Ez átfogóbb sémát jelent, ami már kevésbé lehet egyedi, az „üres helyek” száma több, és az alsémák eltérőek lehetnek egymástól. Mégis ez a „nagyforma” is kialakít bizonyos struktúrák között hasonlóságot. Schank a *Rómeó és Júlia* és a *West Side Story* azonos nagyformájával példázza, hogy mindkét történet: „Közös cél elérésére való törekvés külső ellenállással szemben”. A különböző „alsémák” tehát alámerülnek a nagyformában, amint az átfogó sémát alkalmazzuk.

A történetek szerkesztéséből jól látszik a sémaképző folyamat. „A kulturális elbeszélő séma mint konvenció irányítja a makroszerkezetet, illetve a szuperstruktúrák (helyzet, bonyodalom, megoldás) lépésenkénti létrehozását a mikroszerkezetből [...]. A felidézést ez a váz irányítja, betöltve azt mikroszerkezeti maradványokkal.”²⁵

3. FILMELEMZÉSEK

3.1 Az elemzés kiindulópontja

Fontosnak tartottam az alakelmélet formameghatározását is felvázolni: bár a kognitív pszichológia egzaktabb fogalmakkal dolgozik, mégis az alaklélektan meghatározásai az „egész” kitüntetettségéről képesek megmagyarázni az „összbenyomást”, amely egy alkotásról kialakulhat. A sematizációs folyamat inkább az észlelés szerveződéséhez kapcsolódik, míg az alakelmélet formameghatározása egy dolog lezárt, belső dinamikával rendelkező tulajdonságaként értelmezhető, mely megmerevedett sajátos szabályrendszeren alapszik. A forma, a *Gestalt* szerkezeti egységességét, merevségét a rész-egész viszony mutatja, tehát a legelemibb szerkezeti egység is elmozdíthatatlan a struktúrából. Az egész előbb keletkezik, mint részei, az egészt nem jellemzi a részelemek olyan progressziója, mint a sémaképződés folyamatát. Az időbeli forma alaklélektani fogalmát így a filmek narratívájára vonatkozó olyan tulajdonságként értelmezem, mely sajátos formát ad a történések folyamatának. A séma fogalma pedig azért lesz fontos, mert ez adja meg a lehetőséget a forma belső szerkezetének artikulálódásához. A sémák társadalmi-kulturális, logikai feltételeken nyugvó szabályrendszerekként értelmezhetőek, és alkalmazhatóak a forma belső dinamikus rendszerébe való integrációra. A narratív folyamat esetében csak temporális formáról beszélhetünk, amely vizuálisan nem észlelhető, de vizuális formai analógiával szemléltethető.

²⁵ Pléh Csaba: Mikro- és makroszerkezet. In *A történet szerkezet és az emlékezeti sémák*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1986. 29.

A narratológiával foglalkozó tanulmányok egyöntetű kiindulópontja a kanonikus történetre vonatkozó meghatározások. Propp a varázsmesék 31 funkcióját a kanonikus történet alapján egységesíti.²⁶ Branigan is megállapítja: „A narratív séma a következő összetevőkből áll: 1. a helyszín és a szereplők bevezetése (kivonat vagy prológos); 2. a tényállás magyarázata (orientáció, expozíció); 3. kezdeti esemény; 4. a főszereplő érzelmi megnyilatkozása vagy céljának megállapítása; 5. bonyodalmak; 6. megoldás; 7. reakciók a megoldásra (epilógus).²⁷ Bordwell szintén azt írja: „a cselekmény zavartalan állapotból, bonyodalomból, küzdelemből és a bonyodalom megszüntetéséből áll”.²⁸ Az alaklélektan által meghatározott „jó”, egyensúlyi időbeli forma – a narratívára vonatkozólag – a kanonikus történet formája, mert az időbeli kiterjedés, a súlyponthelyzet, a lehorgonyozás valamilyen vonatkozási rendszerben mind-mind megvalósul benne. Ehhez szükség van főszereplő(k)re – akiknek útját végig követni tudjuk –, azoknak valamilyen diegetikus világba való belehelyezése, majd egy olyan esemény, amely elindítja a dinamikus folyamatot ebben a rendszerben. Egy olyan egyensúlyhelyzet jön létre, ahol a bonyodalomban létrejövő dinamikus feszültség a zárlat által feloldódik. Tehát mint legátfogóbb konvencionális formaváz, a kanonikus történet struktúrájának felépítéséből szeretnék kiindulni a filmek elemzése során.

A hagyományos narratív logika bizonyos ívet jár be, amely a kezdeti rend felborításától jut el a rend helyreállításáig – a végkimenetel pozitív vagy negatív jellegétől eltekintve. A konvencionális elbeszélésvázlat **A-B-A'**-vel jelölöm (ezt a jelölést használom tovább a filmelemzések során is),²⁹ ami a makroszerkezeti séma különböző formarészeit jelöli: az expozíciót **A**-val, a bonyodalmat **B**-vel, az oldást pedig **A'**-vel (vagyis A módosult visszatérése). A fő cselekményszál mellett előforduló mellékszálakat pedig **x**-szel jelölöm.

A hagyományos, zártságra törekvő elbeszélés makroformáját olyan geometriai formával lehet szemléltetni, amely ugyanolyan egységes, befejezett struktúrát alkot, mint a „fabula”³⁰ feltárulkozása. Olyan vizuális formát szeretnék használni, amely a befogadói tudatba már

²⁶ Propp, Vlagyimir: A mese mint kerek egész. A történetek összekapcsolásának módjai. Ford. Soproni András. In *A mese morfológiája*. Szerk. Voigt Vilmos. Budapest, Osiris Kiadó 1999. 91.

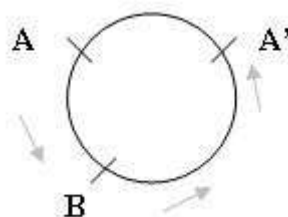
²⁷ Branigan, Edward: *Narrative Comprehension and Film*. London és New York, Routledge 1992. 13-20. idézi: Füzi-Török: Bevezetés az epikai szövegek és a narratív film elemzésébe. In *Történet. Egyszerű narratíva*. (<http://szabadbolcsesz.elte.hu/mediatar/vir/tankonyv/tortenet/index04.html> 2011-05-01)

²⁸ Bordwell: i. m. 170.

²⁹ A klasszikus zene elemzésénél is ez a jelölési módszer. A formai egységek egymáshoz való viszonyainak meghatározásához használják. Például a szonátaforma, mint makroforma, szintén expozícióból, feldolgozási részből és reprízből, vagyis visszatérésből áll, jelölése: A-B-A'. Lásd: Gárdonyi Zoltán: *Elemző formatan*. Budapest, Editio Musica, 1990.

³⁰ Bordwell: Az elbeszélés és a filmforma. Az elbeszélés alapelvei. In *Elbeszélés a játékfilmben*. 62.

integrálódott az általános sémafelhasználói folyamatok által. Az kör formája szemlélteti a kanonikus cselekményváz zártságát, komplexitását:



1. ábra: A kanonikus történet zártságának szemléltetése a kör alakzatán keresztül

A tagolódás mértéke (például A kiterjedése) változhat. Az irány megadása azért fontos, mert a forma záródásra irányul. A forma kiterjedéséhez a különböző részelemek szoros interakciója, dinamikus összekapcsolódása szükséges, „ahol mindegyik hat mindegyikre, és közben maga is hatásoknak van kitéve a többiek részéről; és ha kialakul egy bizonyos rendezettség, akkor mindegyik pont tartja az összes többi pontot”.³¹ Tehát a zárt forma megmutatkozásakor (a történet fabulájának befogadásakor) már a forma különböző pontjai összeköthetők egymással, vagyis bármelyik történetrész kapcsolatban van a másikkal – ennek függvénye a tényleges zártság, ugyanis a narratíva szempontjából motiválatlan cselekményszálak nem olvadnak bele a formába.

A protagonista (főszereplő) olyan központi egységet alkot a történetben, akihez mérten történik minden egyes változás. A történet előrehaladásával a szereplő folyamatos változáson megy keresztül, vagyis a történetek viszonyrendszerébe kerül. Az egység fogalma már a változások összességét jelöli, vagyis a narratív útvonalat bejárt protagonista egységét. Különbséget kell tenni a szereplő történet elején lévő állapota és a folyamatos narratív előrehaladás által létrejövő változása között. A főszereplő olyan központi magot jelent a történetben, ahol az ő elemi egységéhez kapcsolódó változások hoznak létre formai változást, vagyis az „1+1+1=3” szimbólumjelölésének folyamatához hasonlítható³², ahol az 1 bizonyos állapotváltozáson megy keresztül, vagyis 1+1'+1'', amelyhez a 3 új szimbólumként társul, ami a végső mennyiséget, az egészet fogja jelenteni. Ha 1 nem változna, akkor 1+1=1 lenne, éppígy a főszereplő változatlan állapota sem jelentene történetbeli előrehaladást.

A vizsgált filmeknél kimutatható a konvencionális narratív makroszerkezeti sémától való eltérés. A történetvezetés időbeli formájának fokozatos felvázolásával látszanak majd az eltérések a zártságra törekvő egyensúlyformákhoz képest. Az egyes formarészek

³¹ Metzger: i. m. 427.

³² Frege az „egy” és „egység” fogalmait járja körül a matematikai szimbólumok vizsgálatával és értelmezésével. Lásd: Frege, Gottlob: Vélemények az egységről és az egyről. In uő: *Az aritmetika alapjai*. Ford. Máté András. Áron Kiadó, Bp., 1999. 55-80.

interpretálása csak az egységes forma szempontjából lehetséges, és látni fogjuk, hogy egy előzetesen kialakított hipotézis miként rendelődik alá a nagyformának.

3.2 A dichotóm forma mint a *Viharsziget* narratívájának stratégiája

Elsőként a *Viharsziget* (2010, Martin Scorsese) című film cselekményét elemzem, mint a hagyományos narratív szerkesztésmódtól eltérő narratívát. A néző folyamatos, lehetséges sémahasználatát vázolom fel, amikor még új információkként kezelheti a látottakat, majd egységbe rendezésük után sémák, hipotézisek felállítására lehet képes a meglévő információk által.

A film *in medias res* kezdődik [1. kép]. A ködből előtörő hajó totálképéből egy éles vágással a hajóúttól gyötrődő Teddyt ismerhetjük meg. Ezután a hajóorrban egy másik férfit láthatunk, akivel dialógusba kezd az előzőleg bemutatott szereplő. Beszélgetésük a filmkezdeti „közlékeny” narrátori funkciót³³ szolgálja, és azonnal meg is tudjuk, hogy Teddy Daniels „legendás” nyomozó, Chuck rendőrbíró pedig Seattle-ből érkezett, társnyomozóként csatlakozva Teddyhez. Azt is megtudjuk, hogy Teddy felesége meghalt egy tüzeset következtében. Nagytotálban látjuk a szigetet, és a hajókapitány elmondja, hogy a szigetre csak egy bejárat van. A néző ebben a „koncentrált expozícióban”³⁴, az információkat nem tudja még előzményekhez kapcsolni – ha feltételezzük, hogy nem volt előzetes ismerete erről a filmről –, ugyanis még a film rendezője sem volt feltüntetve a főcím közben. A kezdeti információkat még külön egységekben dolgozza fel a befogadó, és a fokozatosan feltárulkozó szűzsé egyre inkább játékra hívja a nézőt, egy folytonos, összefüggő szerkezet megalkotására.

Az expozíció olyan „halmazt” jelent, ami a befogadóban már az „ismerősségi érzést”³⁵ válthatja ki, és egy műfaj előzetes meglétét sejteti. A karakter attribútumai (ballonkabát, magányos, özvegy nyomozó, cigarettázás stb. [2. kép], a zárt sziget helyszíne (mint a krimi helyszínek szilárd, biztos pontú tethelye, ami körül az események lefolynak majd), és a mise-en-scene (szórt fény, sötét tónusok, diszsonáns, komor zenei háttér), mind-mind egy bűnügyi történet, a krimi műfajának előzetes elvárását kelthetik. A néző „transztextuális”³⁶ alapon terjesztheti ki előzetes feltételezéseit a további történésekre vonatkozólag. Ilyenkor egy

³³ Bordwell: A klasszikus elbeszélésmód: a hollywoodi példa. In *Elbeszélés a játékfilmben*. 172-173.

³⁴ Bordwell: Az elbeszélés alapelvei. In *Elbeszélés a játékfilmben* 69.

³⁵ Grodal szerint egy műfaj domináns elemeinek halmaza ismerősségi érzést okozhatnak. Lásd: Grodal, Torben: A fikció műfajtipológiája. In Kovács András Bálint–Vajdovich Györgyi (szerk.): *A kortárs filmelmélet útjai*. 327.

³⁶ Bordwell az orosz formalisták által meghatározott fogalmakat használja a filmi befogadói mechanizmusok lehetséges sémáinak leírására. Lásd: Bordwell, David: Az elbeszélés és a filmforma. A nézői tevékenység. In *Elbeszélés a játékfilmben*. 45-49.

előzetes prototípus sémát hívhat elő, amely sajátos műfaji szabályoknak engedelmeskedő, visszatérő részegységekből áll. „A narratív kódok a már olvasott szövegen alapszanak” – mondja Bordwell.³⁷

A műfaji kód, a prototípus séma által befolyásolt vezető szál lesz az, ami alapján a néző szelektálni fogja a látottakat, és törekszik hipotéziseinek sikeres felismerésére, megerősítésére. „A különböző egységképződményeknél, egybefoglalásoknál az alak-törvények bizonyos fokig meghatározzák a szemléletesen megvalósult egész kiválasztását a lehetőségek sokaságából, amelyet az ingerek mindenkor adott sokasága kínál és megenged.”³⁸ Az „alak-törvények” befolyását a filmre alkalmazva elmondhatjuk, hogy ameddig a sémák beigazolódnak, a néző „vakon” hiszi igaznak, amit lát, nem használja ki a vizuális látvány által nyújtott többféle értelmezési lehetőséget.

A történet előrehaladásával a következő lényeges pont a nyomozók érkezésének célfeltárása. A rendőrbírók találkoznak John Cawley-val, a vezető pszichológussal, aki elmondja nekik a nyomozás indokát, miszerint meg kell találniuk a veszélyesnek titulált Rachelt Solandót, aki rejtélyes körülmények között eltűnt. Ez lesz a kiinduló pont (amit **a**-val jelölök), amivel a kezdeti alapállapotot lehet meghatározni, miszerint a két nyomozó azért érkezik a szigetre, hogy megtalálja Rachelt. Elsőként a mikroforma egységeit szükséges megjelölni a forma felvázolásához, ami kisbetűs jelölést kap – majd a végleges nagyforma részegységeit fogom nagybetűvel megkülönböztetni.

A néző már behelyezkedhet egy kialakulni látszó séma előzetes feltételezésébe, hogy detektívtörténetre lehet számítani. A főszereplő „külső és belső fokalizációjával”³⁹ történik az események bemutatása. Mivel a detektívtörténet műfajában a „kódolt közlékenységen” alapul az elbeszélés,⁴⁰ a kíváncsiság felébresztése céljából általában a nyomozó korlátozott tudása van közvetítve. A nyomozó előtt feltáruló újabb információk és az általa kódolt dolgok egyidőben mutatkoznak meg a néző előtt is. Ez olyan konvenció, ami általában érvényes e műfajhoz tartozó elbeszélési módszerre.

A nyomozás fázisai a következőképpen alakulnak: az intézetvezetők elveszik fegyvereiket; Rachel Solando veszélyesnek minősül, ugyanis korábban vízbe fojtotta három gyerekét; Rachel a bezárt szobájából tűnt el, cipő nélkül; Teddy nyomozó üzenetet talál a padlódeszka alatt. A nyomozás folyamatában egyre mélyebbre kerülünk, az információk, a

³⁷ Bordwell (1996): i. m. 47.

³⁸ Metzger: i. m. 426.

³⁹ A fogalmi meghatározást lásd: Füzi Izabella – Török Ervin: Nézőpont. Nézőpont a szereplői közvetítés szintjén. Fokalizáció In *Bevezetés az epikai szövegek és a narratív film elemzésébe*.

(<http://szabadbolcseszlet.elte.hu/mediatar/vir/tankonyv/nezopont/index05.html#nezoszerkozv> 2011-05-01)

⁴⁰ Bordwell (1996): i. m. 78.

jelek szétszórtan jelennek meg, de okaik egyelőre ismeretlenek⁴¹ – a későbbi szakaszokra várható azok feltárása.

A **b** pontban (vagyis a következő mikroforma részben) már a nyomozás nehézségeibe ütközik, és bekövetkezik a bonyodalom: a betegek aktáit nem kapják meg; a nő kezelőorvosát nem tudják kihallgatni, mert épp vakációzni ment; a nyomozók rájönnek, hogy az intézet vezetői nem mondanak igazat; az orvosok erőltetik az ügy lezárását, mert feltételezik, hogy a nő meghalt.

Teddy nyomozó magánélete is előtérbe kerül: feleségét meggyilkolták, és személyes indíttatása van az ügygel kapcsolatban, ugyanis felesége gyilkosát is ezen a szigeten kezelték. Kiderül, hogy a nyomozó korábban már tanulmányozni kezdte az intézetet, és olyan információk nyomára bukkant, miszerint az Ashecliffben emberi kísérletezések folynak. A detektívstoriára jellemző, hogy egy mellékszál bevezetésével késleltetni akarja a bűnös leleplezését.⁴² Ezt a mellékszálát **x**-szel jelölöm.

Ezután bekövetkezik egy fordulat, vagyis az eltűnt Rachelt megtalálják. Így **a** és **b** formarész megoldása helyett (ahol a kiinduló történet lezárulhatna), a kezdeti alapszituáció álmegoldásához jutunk, ugyanis nem a főszereplő oldotta meg a rejtélyt. Ezen a ponton megdől a krimi műfaj konvencionális formája, mintha az induló főtéma mellékszálra futna. Vizsgáljuk meg, hogy miért is nem tekinthető megoldásnak a nő megtalálása, és mi az, ami a további eseményeket mozgatja. A Wertheimer által leírt gondolkodási folyamat a következőképpen megy végbe:⁴³ adott S1 és S2 szituáció, ahol S1 olyan koherenciát alkot S2-vel, hogy nélküle S1 befejezetlen (esetünkben S1: a nő eltűnését jelenti). Az egyik szituációról a másodikra való átlépés olyan folyamat lesz, ahol S1 többértelműsége megszűnik, ugyanis megoldódik S2-ben. Ameddig tehát nem oldódik fel ez a szituáció, addig a közbeékelődött jelek, események mind-mind többértelműséget hoznak létre a befogadóban. Minél jobban ki van tartva ez a folyamat, tehát S1 szituáció nem nyugszik meg egy szilárd ponton, annál inkább „érzelmi mozgás” keletkezik. Mivel S2 szituáció nem elégíti ki a detektívstori formai konvencióját, tehát „a bűntény fabulájának ok-okozati összerakását”,⁴⁴ nem jön létre a rend. Ezáltal a kialakult többértelműségek nyitva maradnak, és a történetben további folytatás feltételezhető. „A magyarázat a Gestalt-elméletre épül, ahol a befogadóban megvan az igény, hogy a folyamat szimmetriában végződjön, [...] ugyanis a keletkező

⁴¹ Uo. 77.

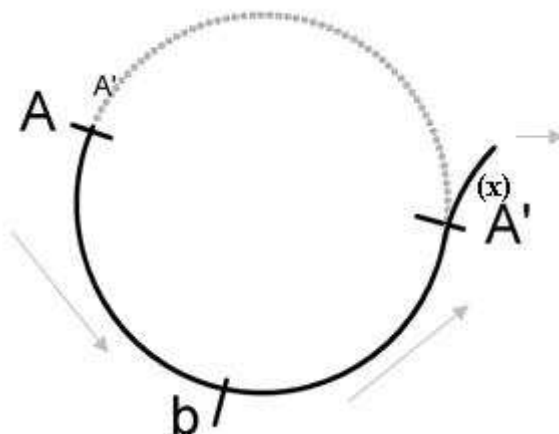
⁴² Uo. 77.

⁴³ Idézi: Eco, Umberto: *Tranzakció és nyitottság*. In. *Nyitott mű*. Ford. Dobolán Katalin. Budapest, Európa Könyvkiadó, 2006. 182.

⁴⁴ Bordwell (1996): i. m. 82.

válságban a jó formára való törekvés és a korábbi formatapasztalatok emléke teremti meg elvárásainkat”.⁴⁵

Ezen a ponton megdől az előzetesen feltételezett forma, hogy a nyomozó megoldja a rejtélyt, a nő eltűnésének okát. A forma nem szimmetriában zárul, hanem nyitva marad. Vizuálisan a következőképpen lehet szemléltetni az eddig történeteket:



2. ábra: A *Viharsziget* első mikroformája

A vastag folytonos vonallal a beteljesülő hipotézist, a szaggatottal pedig a narratíva által nem megmutatott részt jelöltem, amely a néző sajátos elképzelése lehet. Tehát **A**: az alapállapot (nyomozás megkezdése) – a film mikro- és makroformájának egyaránt kiindulópontja. A **b**: a mikroforma bonyodalma, miszerint a nyomozás nehézségekbe ütközik, majd miután ez megoldódik (előkerül a nő), bekövetkezik **A'**. Mivel ez a megoldás nem zárja le a történetet, így az eddig záródásra tendáló forma megszakad, nem teljesül be (az a hipotézis, miszerint a nyomozók felderítik a nő rejtélyes eltűnésének okait). Ezzel egy újabb formarész kialakulására lehet számítani, amelynek a kiindulópontja a makrostruktúra szerint **A'** – ugyanis **A** megoldása, módosulása történt meg. A mikrostruktúra szerint pedig **x** a következő formarész kiindulópontja, mert az eddigiekben az lezáratlan maradt.

Mivel a cselekmény folytatódik, a befogadó egy újabb hipotézist állíthat fel – ugyanis nem tekinti elfogadható zárt formának, hogy Rachelt megtalálták. A következő mikrostruktúra kezdeti pontjában (amit szintén **a**-val jelölök) főszereplőnk lehetséges céljai: az intézmény alaposabb tanulmányozása és Leaddis (a feleség gyilkosának) megtalálása.

Ebben a részben is felmerül egy újabb mellékszál, ami ismét a történet késleltetésének gondolható. Az **x** ebben a formaegységben a hallucinációk sorozata lesz: a volt feleség folyamatos illuzórikus megjelenése; a II. világháború nyomasztó emlékei; a Leaddis-szel való találkozás hallucinációja; a korábban eltűnt, örült Rachel látványa, amint megöli a

⁴⁵ Eco: i. m. 183.

gyermeküket. Ezek a szekvenciák mindig élesen elhatárolódva, egyértelműen jelezve vannak. A szereplő álomból való ébredése és egyéb stilisztikai eszközök használata jelzi, hogy belső mélységi fókuszról van szó. [3. kép] A néző az előzményekhez képest el tudja különíteni a „kompozíciós és realiztikus motiváció” által az olyan szekvenciát, ahol például a füst visszafelé áramlik a cigarettába, és ahol a főszereplő segít Rachelnek a halott gyerekeket a tóba emelni.

A **b** pont, a bonyodalom akkor következik be, amikor a vihar következtében az elektromos berendezés tönkremegy, ezáltal Teddy bejut a C-részlegbe, az elzárt cellákhoz, és találkozik régi ismerősével, George Noyce-szal. Bebizonyosodik, tényleg kísérleteznek az emberekkel, mert George elmondta, hogy a világítótornyban agyműtétek folynak, és a Teddy által keresett Leaddis is ott van. A legnagyobb bonyodalmat az okozza, hogy George elmondja: Teddy szándékosan lett a szigetre csalva.

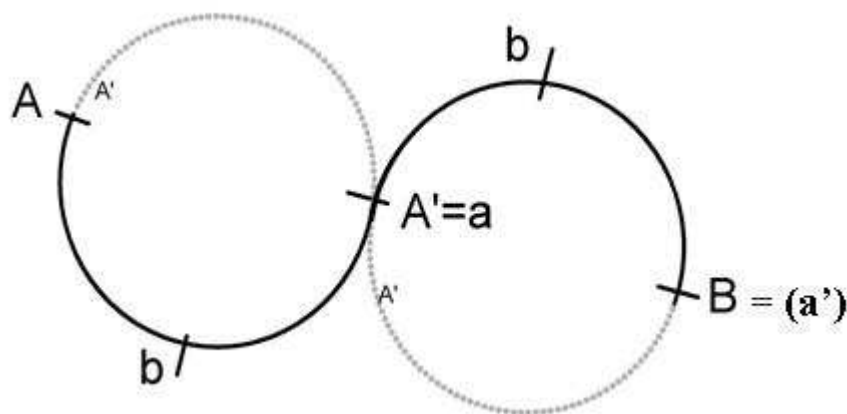
Korábban Chuck, a társa megjegyezte: „Mi van, ha nem maga figyelte őket, hanem ők magát? Csak valami ürügy kellett, hogy ide csábítsák, és most itt van...” A kihallgatott betegek közül egyik üzenetet írt Teddynek egy papírra: „Fuss!”, és most harmadszorra is megerősítésre került George által, hogy Teddyt szándékosan hívták a szigetre, azzal az ürüggyel, hogy Rachel eltűnt. Bordwell szerint „Egy cselekményelem akkor válik fontossá, ha azt háromszor megemlítik.”⁴⁶

Az összeesküvés-elmélet megerősítését szolgálja még, hogy Teddy megtalálja az „igazi” Rachel Solandót a barlangban, aki elmondja neki, hogy az intézmény rabja lett, ugyanis orvos léteire örültek nyilvánították, és a tudta nélküli gyógyszeradagolással manipulálták. A gyógyszerelés tünetei megegyeznek azzal, amit Teddy is érez (kézzsibbadás, hallucinációk). A megtalált nő olyan implicit narrátori szerepet tölt be, amely affektív módon is megerősíti a nézőt arról, hogy a hatalom (az intézet) olyan fegyverrel rendelkezik, hogy bárkit az örültség látszatába tudnak kényszeríteni. Azt mondja Rachel: „Ha az emberről úgy tartják, hogy örült, akkor minden tiltakozás csupán megerősíti őket ebben.”

Végül Teddy eljut a világítótornyba, és bekövetkezik egy hirtelen fordulat: az ott várakozó orvosok azt állítják, Teddy az intézet betege, és az igazi neve Andrew Laeddis. Azt állítják, már többször végigjátszották Rachel Solando eltűnésének történetét. A céljuk az volt ezzel, hogy Teddy (vagyis Andrew) feldolgozza a traumáját, ugyanis felesége megölte három gyermeküket, ő pedig ezt követően megölte a feleségét.

⁴⁶ Bordwell (2004): i. m. 202.

A korábban felvázolt mikroformához kapcsolódott újabb kisforma szintén nem kerül szimmetrikus egységbe, mert a befejezés az elvárt logikai konklúzió helyett nyitott marad. A forma tehát a következőképpen egészült ki:



3. ábra: A *Viharsziget* második mikroformája az elsőhöz csatlakozva

A második mikroforma is (melyben Teddy a hatalom áldozata) befejezésre irányul, azonban itt sem következik be megfelelő zárlat. A kiindulópont **a**, az intézmény rejtélyének feltárása és Laeddis megtalálása, a **b**, az intézmény ellenállása a nyomozással szemben. Az **a'**-ben pedig megoldódott a „kezdeti alapállapot”, Teddy ugyanis megtalálta Laeddis-t (a maga személyében), és az intézmény rejtélyére is fény derült: színjáték volt Rachel eltűnése. A probléma ott mutatkozik, hogy mindezeket a megoldásokat az eddig antagonistának tűnő szereplők közvetítik.

A makroforma szempontjából tehát nem megfelelő a zárlat, ugyanis ezzel a befejezéssel nem kap a néző megfelelő ok-okozati magyarázatot a történetekre. Így a **B**, a központi bonyodalmi pont a cselekmény végére kerül. Az „elsődleges benyomást”⁴⁷, amely a néző számára egy olyan fix kiindulópontot jelent, amit nehéz felborítani, teljesen felülírja ez a befejezés – hiszen az egész film során megerősítést nyert a bemutatott karakterjellem. Ez az információ olyan váratlansággal következett be, hogy teljesen felborította a néző egész filmre vonatkoztatott sémáját (hogy detektívtörténetként értelmezze a cselekményt), így retrospektív módon egy új sémát kell előhívnia a történet egészére vonatkozólag.

A fentebb meghatározott **x** mellékszál (a hallucinációk) lezáratlansága miatt, egy újabb kiindulópontként szolgál az értelmezéshez, ami kétféle irányba mutat: Teddy vagy azért hallucinált, mert folyamatosan gyógyszerelte az intézmény, vagy azért, mert az intézet

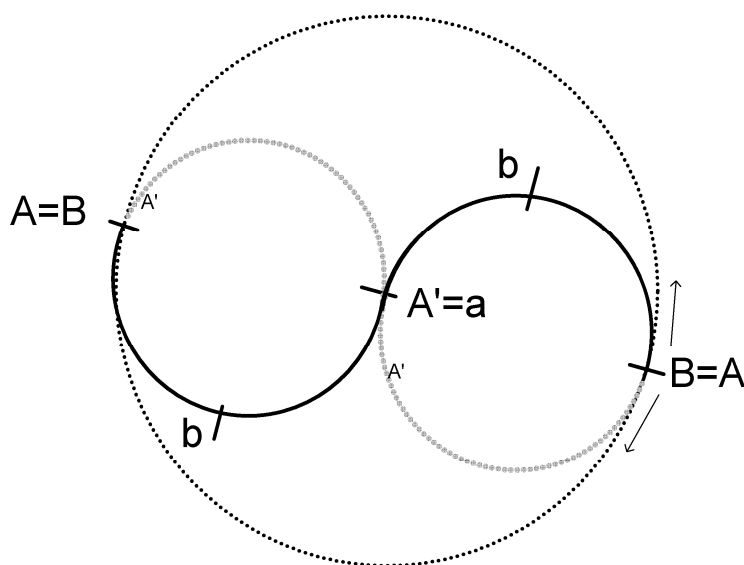
⁴⁷ Uo. 218.

betegeként elvonási tünetei voltak a színjáték alatti gyógyszermentes időszakban. A zárlat olyan kiindulási pontként szolgál, ami visszavezet a film elejére, ugyanis egyik választott séma alapján (vagy ténylegesen örült, vagy áldozat) „felülről lefelé” módszerrel már átfogóbb sémával értelmezhetjük a cselekményt.

A makroforma vázból láthatjuk, a fentebb leírt zárt, konvencionális $A \rightarrow B \rightarrow A'$ egyensúlyforma felbomlik, ugyanis a kezdeti állapotokhoz képest a cselekmény végül nem a megoldáshoz, lezáráshoz jut el, hanem annak felforgatásához. A formája a következőképp írható le: $A \rightarrow A' \rightarrow B$.

A emlékezetünk befogadóképessége korlátolt, mindig szelektálja a számára periférikusan elhelyezkedőnek hitt elemeket. Ahhoz, hogy szimmetrikussá váljon a makroforma, a nézőnek újra kell kezdenie a történetet, és egy választott előfeltevés alapján megfigyelnie az eddig redundánsnak hitt elemeket.

A zártásra törekvő forma a következőképpen alakul a film újranezésénél:



4. ábra: A *Viharsziget* makroformája

A kiinduló pont kétfelé ágazik: Teddy talán örült, talán nem (ez lesz a következő **A** pont). Ezt jelzem a nyilak irányával is. Az ehhez tartozó bonyodalom, **B** a hajóval való érkezés: vajon hogyan került a hajóra, ha tényleg az intézet tagja? Ha nyomozóként van a hajón, az út során eddig miért nem találkozott társával? Attól van rosszul, mert gyógyszerelvonási tünetei vannak, vagy az intézmény már a kezdetektől mérgezi?

A film e végső formája nem általánosan van jelen, hanem a befogadó tudatának sémafelhasználó tevékenységéből adódik. Ahogy a felvázolt formából is látszik, a *Viharsziget* struktúrája belső ellentmondást mutat. Az így megnyilvánuló heterogenitást a befogadó

képtelen feloldani, nyitott, szabad játékként folytatódik a film értelmezési lehetősége a zárlat után. A harmóniában való feloldás lehetősége megütközik minden egyes értelmezési útvonalnál, mert a film formája mindkét megoldást (vagy örült, vagy áldozat) magában hordozza, és a néző nem tudja alkalmazni az eddig ismert befogadási szabályrendszert. A sémafelhasználás által létrejövő összeütközés okozza a film szerkezetének dinamikáját. Ez kifordítja a nézőt a sémafelhasználás stabilitásából. Olyan dichotóm formának tekinthető e film struktúrája, ahol az erők összeütközése alkotja a forma lényegét, és míg az értelmezési sémák szimmetrikusan léteznek egymás mellett a film narratívájában, a befogadói aktusban mégis egyik kizárja a másikat.

3.3. A periodikus transzformációs forma mint *Az Időbűnök* narratív stratégiája

Az *Időbűnök* (2007, Nacho Vigalondo) cselekményének elemzésében látni fogjuk, hogy a film szerkezete több mikroformából épül fel, melyek folyamatosan transzformálódnak. Mindegyik formarész hatással van a másikra, és olyan szoros interakcióban állnak egymással, hogy végül azt sem lehet meghatározni, mi volt a transzformáció alapja.

Ebben a szerkezetben is fellelhető a kanonikus modell makroszerkezetének néhány hagyománya, azonban a film központi témája, az időparadoxon miatt soha nem lehet megoldása a történetnek. Ahhoz, hogy a néző képes legyen a cselekmény lineáris előrehaladását megérteni, szüksége van sémák felállítására, hogy egymáshoz tudja kapcsolni a cselekményrészeket – és legyen mihez kapcsolnia az újonnan bekövetkező információt. Nézzük meg lépésenként, hogyan jöhet létre ebben a cselekményszerkezetben a sémahasználat!

Egy pár újonnan költözött be erdőszéli lakásába. Egy ismeretlen telefonhívást kapnak, de nem tulajdonítanak neki nagy jelentőséget. A férfi unalmában távcsővel vizsgálja a környező erdőben zajló eseményeket, és egy meztelen nőt lát meg a fák között. Utána megy, de a nőt már csak meztelenül látja elterülve a földön, őt pedig egy ollóval megsebesíti valaki. Távcsőjével próbálja megfigyelni ki a tettes, és egy fehér ruhával körbetekert alakot pillant meg. A néző már sejtheti, hogy egy darabig nem áll vissza a rend illúziója, ugyanis valami, valaki megzavarta a nyugalmat.

A történet a thriller műfaji kontextusába helyezve indult el, ugyanis „a thriller egyik alapvető feltétele, hogy markáns ellentét érzetét keltse két eltérő dimenzió között. Egyrészt ott van a kiindulási közeg hétköznapisága, mely olyan dolgokban nyilvánul meg, mint a helyszín, a hős életmódja és a társadalomtörténeti háttér. Másrészt pedig ott vannak azok az összetevők,

melyek a hétköznapi környezetet megszállják és átalakítják valami kalandokkal teli, csodás világgá...”⁴⁸

A főszereplő, Hector menekülni kezd, majd a szomszédban lévő házhoz keveredik. Walkie talkie-n keresztül kapcsolatot teremt a ház tulajdonosával, aki látja a bekötött arcú férfit a biztonsági kamerán. Azzal, hogy a néző sem tudja pontosan, merre járhat az üldöző, a főszereplővel való azonosulás által a néző saját tapasztalatává teheti a veszélyhelyzetet. A thriller műfaja általában a „közvetlen hatásmechanizmussal”⁴⁹ operál, míg egyik testvérműfajában, a detektívtörténetben a folyamatos cselekményértelmezés elveszi a fenyegetettség ilyen közeli érzését. „Az információt a krimikben visszatartják, az olvasó mindig egy lépéssel a főhős után kullog – a thriller olvasójának mindig egy lépéssel a főhős előtt kell járnia.”⁵⁰ Eddig a nézőnek nem volt többléteudása a főszereplőhöz képest, és Hectorral együtt sodródik az eseményekkel.

Ha a néző a thriller műfaja szerint várja el az eseményeket, tudatában van annak, hogy bizonyos elemek váratlanul, kiszámíthatatlanul léphetnek be a cselekménybe. Az a tény, hogy a thriller műfaja a váratlan fordulatokra épít, még nem jelenti azt, hogy ne lennének bizonyos keretei. Például feltételezhető, hogy ha valami kizökkentette alapállapotából az áldozathőst, akkor kell lennie antagonistának (ellenségnek). Az is feltételezhető, hogy a beindult események által a szereplők bizonyos célokkal rendelkeznek (az antagonista célja, hogy véghezvigye, amit elkezdett, a főszereplőé pedig, hogy megakadályozza a „támadást”), tehát valamelyik cél bekövetkezéséig fog végbemenni a cselekmény.

A vizsgált film esetében leéplülni látszanak a thriller műfaji elemei, amikor megjelenik az időutazás lehetősége. A néző beéplítheti az előzőleg kialakított műfaji sémába új elemként a sci-fi műfajból kölcsönzött elemet. Ezzel olyan feltevések keletkezhethetnek, hogy talán majd az időutazás segítségével megoldódik a bűntény is, amit az elején láthattunk, és bizonyára összekapcsolódnak majd a cselekményszálak.

Mégis a cselekmény előrehaladásával az időutazás problémája lesz hangsúlyos, és e köré szerveződnak az események. Az időutazás közbeékelődése ismét egy műfaji sémát hív elő, a sci-fi-ét, azonban ez a séma nem használható. Csupán eszközként funkcionál a narratív szerkezet komplex építkezéséhez, és a probléma megoldására helyeződik nagyobb hangsúly, mint az időgép szerkezetanára, illetve annak lehetőségeire. Nem érvényesül dominánsan a sci-fi séma, és főszereplőnk következő célja a rend helyreállítása és visszatérés előző,

⁴⁸ Rubin, Martin: Thrillerek. Ford. Czipra Réka–Roboz Gábor *Metropolis*, 2007/3. 17.

⁴⁹ Varró Attila: Az ember, aki túl sokat tudott. Műfaji önreflexivitas a thrillerben. *Metropolis*, 2007/3. 48.

⁵⁰ Uo. 49.

normálisnak gondolt pozíciójába. Az időgép bármely más célra való felhasználása nem hangsúlyos a történetben.

Amikor kiderül, hogy ő maga volt a támadó (vagyis egy jövőbeli énje), az előzőleg kialakulni látszó thrillerséma végképp felbomlik, ugyanis eltűnik az antagonista (hiszen ő maga az), viszont a rejtély még mindig központi tényező: vajon mi indította el az eseményeket? Ezzel a további cselekményszerkesztés egy olyan paradox utat indít el, ami által sodródunk előre, mégis a már elmúlt dolgokat látjuk magunk előtt. Nem a végcél határozza majd meg a megoldást, hanem a történet kezdete.

A tudós szerint mindent úgy kell rendezni, mint a korábban megtörtént események, így Hector válik a cselekmény fő mozgatórugójává. Cselekvései által indulnak be a folyamatok, melyeket korábban már láthattunk másik szemszögből. Tudjuk, hogy ő indította el az eseménysorozatot, ugyanis ő maga csalta be saját magát az erdőbe.

Egy előzőleg megismert formarész mindig azzal fog bővülni a cselekmény haladásával, hogy feltárulnak az eddig nem megmutatott körülmények. Amit már láttunk, azt mindig hozzá kell kapcsolnunk ahhoz, amit épp megmutat a cselekmény.

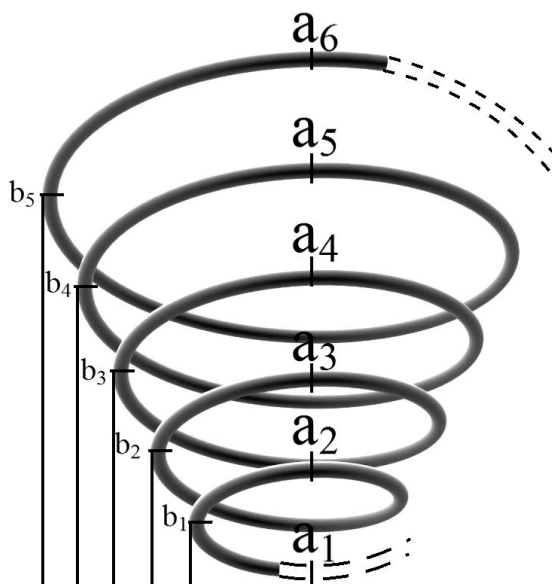
Hector az alapján cselekszik, amit korábban külső szemlélőként látott. Amikor ő a távcsövével a távolból kereste az üldözött, az idegen távcsövet formált a kezeiből, mintha messziről tudta volna, hogy Hector figyeli. Most, hogy főszereplőnk van az idegen szerepében, ugyanezt a mozdulatsort hajtja végre, hogy félelmet váltson ki a másik távcsöves Hectorból. [5. kép] Ezzel indítja be azt a reakciót, hogy Hector¹ is menekülni kezd az időgép felé. Az előzőleg látott szituációkat mindig megmagyarázza, felülírja egy újabb esemény, és végeláthatatlan útvesztőbe kerül a cselekmény értelmezője.

Tehát amióta a thrillerséma felbomlott, az ismeretlentől, a „gonosztól” való fenyegetettség közvetlen hatásmechanizmusa helyett a krimiséma lépett életbe, és a logikai transzformációk értelmezési játékba hozzák a nézőt. Hector végigjárja azt az utat, amit már tulajdonképpen Hector³ végigjárt. Az elsőként utazó Hector³ minden egyes lépése összefügg egy korábban bekövetkezett eseménnyel. Ez azzal magyarázható, hogy H³ ugyanazzal a gondolkodással járta már végig az utat, mint a film cselekményében bemutatott Hector, és ő is ugyanazon lépéseket tette meg, az ügy megoldása céljából. Nem derül ki végül, mi volt az első mozzanat, ami elindította a cselekménysorozatot, ugyanis mi a második számú Hector nézőpontjába helyezkedhettünk bele. Mint korábban megállapítottam, nincs központi bonyodalom, hanem minden egyes szekvenciának van egy bonyodalmi csúcspontja.

A cselekmény nem egyetlen alapra építkezik – mint a kanonikus történeti vázban –, hanem a kiindulópont, amelyhez viszonyíthatjuk a következményeket, mindig átértékelődik.

A bonyodalmi pontok így periodikusan követik egymást. A kiindulópont változásával és a bonyodalmi pontok periodikusságával jönnek létre az egymást követő mikroformák. A logikai transzformációk lesznek a mozgatórugói a történet előrehaladásának.

Formája a következőképpen vázolható fel:



6. ábra: Az *Időbűnök* periodikus formája

Tehát az első kiindulópont **a1**, ahol Hector és felesége beköltözött új házába. **b1**, az első bonyodalmi pont, amikor Hector a bekötözött arcú férfi üldözőbe veszi.

Az **a2** pont az előző szekvencia megoldása lenne, mégis egy új forma kezdeti pontja, ugyanis Hector beszáll az időgépbe. A következő bonyodalmi pont **b2**: Hector a múltat megváltoztatja és elindul egy autóval, balesetet szenved, és rájön hogy ő maga a bekötözött arcú támadó.

Az **a3** pontban, mindent ugyanúgy akar rendezni, mint ahogyan az üldöző korábban tette. A **b3** itt, hogy felesége meghal, ugyanis Hector bekötözött fejjel hazamegy, és felesége menekülni próbál előle, aminek következtében leesik a tetőről.

Ezáltal keletkezik **a4**, ahol Hector vissza akar utazni a törtétek miatt, de a tudós elmondja, hogy egyszer már visszautazott, ugyanis van egy Hector3, aki még nála korábban előzte meg az utazásban, és megfenyegette a tudóst, hogy ne szóljon erről Hectornak. Másképp akar cselekedni, mint Hector3, és megváltoztathatja az eseményeket. Bekövetkezik **b4**, mert Hector visszautazik, majd nem száll be az időgépbe (mint ahogy korábban Hector3), hanem egy furgonnal az erdőbe hajt, majd egy autóval ütközik, vagyis a bonyodalmi pont ismét az előzőre épül, vagyis azért sérült meg korábban, mert korábbi énjével ütközött.

Az **a5** részben Hector a nőt, aki az elején az erdőbe „csalta”, eltereli a helyszínről. Ekkor bekövetkezik **b5**, vagyis Hector már ismerve a bekövetkező eseményt, a feleségét elbűjtatja, és az ismeretlen nőt tereli a tetőre, hogy Hector1 azt higgye, hogy felesége meghalt és újra utazzon.

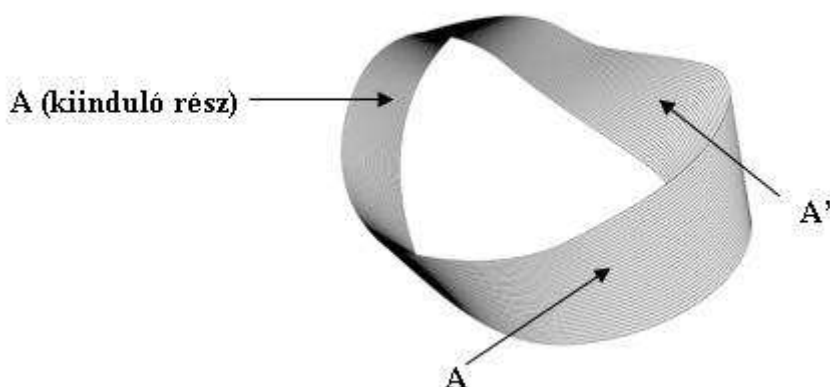
Végül **a6** pontnál Hector elintézettnak tekinti a problémát, és nyugodtan leül feleségével egy karosszékekben megnyugodva, de ez a zárlat még nem megfelelő, ugyanis volt egy Hector3 is, aki az első utazó volt, tehát az események mindig általa lesznek befolyásolva. Hector1 pedig azzal, hogy újra utazik, megint csak elindít egy eseménysorozatot.

A történet tehát egy végtelen, fejlődő spirálból kiragadott részt mutat be, ahol a bonyodalmi pontok egymást folyamatosan megelőzik, mindegyik előzménye a másiknak. A spirál azért végtelen, mert a Hectorok száma, a bonyodalmi pontok egymásból következése és az újabb kezdőpontot generáló események száma folyamatosan növekszik. A befejezésben úgy tűnt, hogy a főszereplő Hectornak sikerült megoldania a problémát, azonban ez lehetetlen, mert előtte is van még egy Hector, akinek a nyomvonalából soha nem lesz képes kilépni. A formszerkezetből látszik, hogy a spirál folyamatosan tágul, vagyis a megtörtént esemény a főszereplő szempontjából már ismert, és ő eszerint is cselekszik, ami az újabb bonyodalmat okozza. A bonyodalmi pontok fejlődő arányosságban vannak egymással.

Az ábrán szaggatott vonallal jelzett kezdeti kiindulópontot, ami az eseménysorozatot elindította, nem lehet meghatározni, csupán a film által bemutatott cselekmény formáját. Úgy interpretálhatjuk a történeteket, hogy minden azért ment végbe, hogy elkezdődjön, tehát kikerülhetetlen a paradoxon felismerése, vagyis a kezdő és végpont stabil meghatározása lehetetlen. Ha a konvencionális elbeszélésforma makroszerkezetéhez hasonlítjuk, akkor elmondható az *Időbűnők* szerkezetéről, hogy **A'**, vagyis a kezdeti bonyodalom feloldása nem történik meg. Ez a fejlődő spirálforma a végtelenbe fut, így elmondható, hogy **A'** megoldási pont a végtelenben található, ha matematikai értelmezéssel szeretnénk választ kapni. Olyan fejlődő mikroformákból áll tehát a cselekményszerkezet, ahol mindig valamilyen alaphelyzetek adódnak bonyodalmi ponttal, amit meg kell oldani, viszont a megoldás egy újabb mikroformát hoz létre. Az ilyen típusú történetvezetés azt eredményezi, hogy a befogadó nem tudja lezárni a film záró képe ellenére sem a cselekmény továbbgondolását, és a bemutatott cselekményen túl a történet konstruktív továbbvezetésére van lehetőség.

3.4. A zárt-permanens forma mint Az *Útvesztőben* narratív stratégiája

„Az egész – mondja Koffka – nem a részekből áll össze, hanem a valóságban éppen ő határozza meg, mik legyenek a részek.”⁵¹ Az *Útvesztőben* (1997, David Lynch) cselekményvezetése által nagyon jól szemléltethető, hogy a makroforma elsődlegességet élvez, a különböző részelemekhez képest. A film formája alkotja a cselekmény lényegét, magyarázatát. A különböző narratív sémák használata csak eszközként szolgál, hogy a rendező a végforma alá rendelje ezeket. Nem egyetlen központi kollízió, bonyodalom fogja uralni a cselekmény előrehaladását, hanem a történetegységek folyamatos transzformációja, ami által folyamatos interpretációs feszültség alakulhat ki a befogadóban. Ebből adódik az, hogy nem lesz egyetlen, mindenre megoldást nyújtó befejezés sem, mert ahhoz szükség lenne egy központi konfliktusra, egyensúlyformára. A film makroszerkezetének „kimerevített” váza tehát a következő:



7. ábra: Az *Útvesztőben* zárt-permanens formája

Nézzük meg részletesen, hogyan szerveződik a cselekmény struktúrája, és miként bonthatja fel előzetes hipotéziseinket, és transzformálhatja azokat!

Megalapozó beállítás helyett (ami totálban vagy nagytotálban mutatja be a körülményeket a kontextualizálás elősegítésére) közelképben látjuk a szereplőt, akinek arcvonásai fokozatosan láthatóvá válnak a függöny felhúzásával és a fény beáradásával. Fred Madisont, a főszereplőt láthatjuk. A konfliktusforrás már az első jelenetben megmutatkozik, ugyanis valaki csenget, és a kaputelefonba sejtelmesen bemondja: „Dick Laurent halott”. A realiztikus motivációnk alapján szokatlan lehet az ismeretlen telefonáló, aki névtelenül valaki halálát közli a kaputelefonba. Ez alapján feltételezhetjük, hogy egy rejtély fog állni a

⁵¹ Vigotszkij, Lev Szemjonovics: i. m. 269.

középpontban. Az expozícióban a narráció nem túl közlékeny a szereplők bemutatását illetően, a részinformációk elszórva bukkannak fel, melyekből következtetni tudunk bizonyos karakterjellemzőkre.

A kezdeti cselekmény informatív közlékenysége helyett a stiláris eszközök teszik leginkább lehetővé a film kezdeti kontextualizálását. [6. kép] Például a komor, titokzatos zenei háttér segítségével szolgál a szereplők hangulatának megalapozásához, az atmoszféra megteremtéséhez. Még az ilyen „szűkszavú” narráció után is kijelölhetünk előre bizonyos ívet, célokat.

A következő jelenetsorban – miután elment a titokzatos csengető – feltűnik még egy szereplő: Fred felesége, Renee. Láthatóan konfliktus van közöttük, ugyanis a férfi gyanakodni kezd, miért nem megy vele felesége a klubba, ahol zenélni fog. A klubból később Fred hazatelefonál, de felesége nem veszi fel a telefont. A néző ezen információk alapján már egy vonatkoztatási rendszert tud kialakítani, a kezdeti benyomások által képes hipotéziseket felállítani, ami által a férfi-nő kapcsolatot egyik cselekményszálként értelmezheti. Bordwell megállapításából kiderül, hogy a pár megjelenése a narratívában fontos cselekményelem: „A klasszikus szűzsé [...] két cselekményszállal dolgozik: az egyik heteroszexuális szerelmi történetet foglal magába, a másik pedig valamilyen egyéb szférát – munka, háború, küldetés, kutatás vagy más személyes viszonyok. Mindegyik szálnak kell célt, akadályt és tetőpontot tartalmaznia.”⁵² Az alapszituáció magas fokú feszültségéből és szokatlan, mégis részben konvencionális jellegéből adódóan a nézőben erőteljesebben alakul ki a zárásra, megoldásra való törekvés.

A férfi éjszakai zenés fellépését követően a pár egy videokazettát kap, melyet a megtekintés előtt a néző mindkét cselekményszálhoz köthet: vagy a nő előző, állítása szerint egyedül töltött éjszakájáról küldött valaki felvételt, és akkor talán beteljesül a kapcsolatukra vonatkozó konfliktus, hogy megcsalta a férfit, vagy valaki zaklatja őket. Az utóbbi igazolódik be: az ismeretlen a házukról felvett kültéri felvételt küldött.

Másnap ismét kapnak egy felvételt, de ekkor már az idegen a házukba is behatolt, és felvételeket készített róluk, amint alszanak. Az ismétléssel itt már biztosabbá teszi a szűzsé az előzetes elvárást, ugyanis ha valami ismétlődve jelenik meg, és nem zárult le, feltételezhető egy újabb lépés. A periodicitás mindig egyfajta rendezettséget jelent, egy jelenség ugyanazon értékkel visszatér a lejátszódó időintervallumon belül⁵³ – ez az érték lehet változó is, az első két elem közötti viszony függvénye, tehát fokozás is történhet. A szabálytalan ismétlés nem

⁵² Bordwell (1996): i. m. 170.

⁵³ Moles: i. m. 92-95.

vált ki várakozást, ugyanis nem tudjuk, mikor számítsunk a bekövetkező eseményre. Itt nem ékelődött be semmi fontosabb cselekményelem a két kazetta érkezése között, így várható a következő felvétel érkezése, vagyis az események fokozása.

A rendőrség megvizsgálja a helyszínt, de nem derít ki semmi lényeges dolgot, nem old meg semmilyen problémát, tehát a rendőrség segítségére nem lehet támaszkodni. Ez még jobban erősíti, hogy egy drámai esemény előfeltételezésére lehet számítani, valami csúcspontra, fokozásra a videokazetták küldésével kapcsolatban.

A szereplők megnehezítik a befogadói interpretációt, ugyanis nem foglalkoznak egyik cselekményszál megoldásával sem aktívan. Csupán sodródnak az eseményekkel, és például egy detektívtörténettel ellentétben, ahol a nyomozó aktív, dinamikus „keresésébe” bevonja a nézőt is, itt a szereplők érdektelensége még nagyobb interpretációs feszültséget okoz. Nem vonnak le feltételezéseket, következtetéseket, viszont olyan plusz információkat sem szerezhetünk, amelyekkel a szereplők nem rendelkeznek. „Valamennyi szűzsé szelektálja, milyen fabulaeseményeket jelenítsen meg, és azokat bizonyos módon kombinálja. A szelekcióval hézagokat hoz létre, a kombinációval kompozíciót.”⁵⁴ A hézagokkal a sémaformálást indítják el, és minél nagyobb kitöltésre váró „felületek” vannak, annál jobban kapaszkodunk a konvencionális sémákba.

A pár egy partira érkezik, ahol ismeretlen alak szólítja meg Fredet, és azt mondja neki, hogy a lakásán van jelenleg is, és egy telefont ad neki, hogy ellenőrizze állítását. A telefonba ténylegesen az ismeretlen férfi szól bele, de nem mondja el, ki ő, csak azt, hogy Fred hívta be lakásába. [7. kép] Fred ez után megkérdezi a házigazdát, hogy ki az a férfi, akivel az imént beszélt, és csak annyit tud, hogy Dick Laurent barátja (aki persze feltételezhetően már halott). Itt kissé kezd zavarossá válni a helyzet, de még mindig képes a befogadó összekapcsolni az eseményeket a sémái alapján. Tehát feltételezhető, hogy ez az ismeretlen férfi az, aki beleszólt korábban a kaputelefonba, és a videokazettákat küldi, ennek ellenére Fred mégsem kapcsolja össze a részleteket, legalábbis nem tesz róla megállapítást.

Miután hazaérnek, egy újabb videokazettára bukkannak, és a felvételen Fred meggyilkolja feleségét, Renee-t. Hirtelen vágással az ezt követő események már a börtönben játszódnak, és a férfit halálra ítélték. Úgy tűnik, bekövetkezett a bűntény, így a krimi műfajhoz hűen a nyomozással, az igazság feltárásával fognak folytatódni az események. Az eddigiek pedig egy elnyújtott, disztributív expozíciónak (ahol az információk szétszórtnak

⁵⁴ Bordwell (1996): i. m. 67.

vannak bemutatva) tekinthetőek. Tehát az eddigi eseményeket összefoglalóan jelölhetjük A-val, ami a kezdeti alapállapotot mutatta be.

A néző azzal az előnnyel indul, hogy valószínűsítheti, hogy nem Fred a gyilkos, hanem itt valami más dolog áll a háttérben.

Az alapszituációt bemutató mikroforma végén a cselekmény lerombolja a hipotéziseket egy hirtelen fordulattal, ugyanis egyszer csak Pete Daytont találjuk Fred helyett a börtöncellában. A film struktúrája szempontjából megoldottnak, lezártnak tekinthető így a formarész, mert Fred nem volt bűnös, és meg is szabadult a börtön rabságából. Mégis felmerül a kérdés: ki Pete Dayton, és hogyan került a börtönbe, Fred helyére?

Realisztikus motivációnkat nem tudjuk előhívni, mert itt végképp lerombolódtak a való életből származtatható tapasztalatok és ok-okozatiságok. Kompozíciós motivációnk is kudarcot vall, mert nem tudjuk az előzményekhez kapcsolni, ami történt. A transztextuális motiváció arra készítt, hogy tudatosítsuk, misztikummal állunk szemben, és a horror műfaji kódjait hívjuk segítségül a cselekmény követéséhez, megértéséhez és elfogadásához. Ha ezt tesszük, akkor visszamenőleg is kiterjeszthetjük ezt a hipotézist, és az ismeretlen alakot, aki a partin Freddel beszélt, nem bűnözőnek tartjuk, hanem esetleg földöntúli hatalommal rendelkező karakternek, és magyarázatot találunk arra, miként volt egyszerre a partin és a pár lakásán.

Tehát a következő formarészben, a bonyodalom kibontakozása várható, ha a kanonikus történeti alapvázra építjük interpretációnkat. Fred eltűnt – mondhatjuk metamorfizálódott –, így újra kell alkotnunk a főszereplőkhöz tartozó viszonyítási alapokat. Pete Dayton lesz, akit a továbbiakban főszereplőnek feltételezhetünk, ugyanis ő vette át az előző főszereplő helyét.

Ismét a krimi alapséma hívható elő, ugyanis Pete börtönbe kerülésének rejtélye maga számára is megoldatlan. Ő sem (ahogyan az előző szereplők sem) próbálja összeállítani az ok-okozati összefüggéseket, és visszaemlékezést sem láthatunk, amiből esetleg kiderülne bármiféle magyarázat az eltűnésére. Kiengedik Pete-et a börtönből, ugyanis az öröknek is rejtélyes mozzanat Pete ottléte, hiszen Fredet tartóztatták le. Két nyomozó segíti az ügy feltárását, de csak ugyanabban a megfigyelő pozícióban vannak, mint a nézők. Pete-ről megtudjuk, hogy autószerelőként egy maffiataggal, Mr. Eddy-vel áll kapcsolatban – csupán munkájából kifolyólag –, mégis gyanúsnak tűnik a szituáció, mint ahogy a rendőröknek is ez a benyomásuk. Az egyik rendőr felismeri a gengsztert, és elmondja, hogy az igazi neve: Dick Laurent – aki mint már tudjuk, korábban feltételezhetően meghalt.

Pete visszamegy a munkahelyére, ahol misztikus módon megszólal a szaxofon a rádióban, ami Pete-et idegesíti, és kikapcsolja azt, mintha Fred „jelenléte” idegesítené, holott

ő nem tudta róla, hogy jazz zenész, és tulajdonképpen nem is ismerte. E jelzés szólhat a nézőnek, hogy egy pillanatra se felejtse el az eddig történeteket, és minden cselekményszálát egymáshoz viszonyítsa. A néző viszont, mint az előzmények ismeretével rendelkező többlettudó, az előző „főszereplőhöz” tudja kapcsolni a szaxofont, és figyelmeztetve van, hogy ne külön elemként kezelje a történetegységeket. Ehhez további megerősítésként szolgál, hogy hirtelen megjelenik Renee, mint Mr. Eddy eltartottja, annyi változással, hogy szőke haja van, életben van, és Alice-nek hívják.

Mindezek után elmondható, hogy az eddig **B** résznek, tehát központi bonyodalomnak gondolt formarész kibontakozása helyett, a kiinduló állapot **A** módosulása történt, nem pedig rendjének felborítása, így **A'**-vel lehet jelölni.

Pete viszonyt kezd Alice-szel (aki korábban Renee volt), és Mr. Eddy tudta nélkül találkozgatnak. Ezzel újra megjelenik a szerelmi szál, ami a legfőbb problémát okozza a szereplőknek, így megint elterelődik a hangsúly a fő rejtélyről, hogy mi történt, amikor szerepet cseréltek, és hol van Fred.

Az előző formarészben adódott egy konfliktushelyzet, ugyanis feltételezhető volt, hogy a nő megcsalja férjét. Az „elsődleges benyomás” után a nézőt nehéz kizökkenteni abból a tudatból, hogy Renee nem Alice – csak ugyanaz a színésznő játssza őket. Továbbra is Fredhez kapcsoljuk a nőt, és a Pete-tel való szerelmi szál frusztrálóan hathat, mert Fred megcsalásának is tekinthető a viszonyuk. Tehát beigazolódottnak tűnik egy korábbi hipotézis, miszerint Renee megcsalja Fredet. Azonban a fordulópontonál **A** transzformációja történt, nem pedig annak bonyodalomi csúcspontja. Tehát nem következtethető ki, hogy megcsalásról van szó, mégis előzetes hipotéziseink jelenléte miatt – mivel azok még nem zárultak le – a megcsalás feltételezése frusztrációt okozhat.

A folyamatos visszautalások megteremtik az expozíció labilitását, azonban mindamellett, hogy az **A** részhez képest más történetszálon van a hangsúly, az előző formarész elemei fel-felbukkannak (Pete eltekeri Fred szaxofonjátékát, Renee pedig Alice). Az is jól látszik ebből, hogy a kezdeti benyomások mennyire megszilárdulnak az értelmezés lehetőségeként. A sémákat követő történetszakasz nyomai teljes mértékben nem eltüntethetőek, és még mindig az **A** részben felállított feltételezések kapcsolhatóak az **A'** formarészhez. Egy eseménysor mindenáron a zárlatra, az egységes formára törekszik, és az **A** szakaszban felállított feltételezéseink, kérdéseink, amíg nem kapnak megfelelő oldást, folyamatosan jelen vannak.

Ez a feszültség, ami a rejtélyes eseményekből, a szereplők eltűnéséből, szimbolikus jelenlétükből fakad, mind-mind a formát alakítja. Ahogy korábban meghatároztuk az

alakelmélet segítségével, az időbeli forma nem az egymás mellé helyezett elemekből áll, hanem az erők egyensúlyából, „egy folyamat formáját nem jól szigetelt vezetékek rögzítik, hanem a mezőerők szabad játékából ered”.⁵⁵ A makroforma, vagyis a zárt-permanens forma alá rendelt kisebb egységek, sémák, valósítják meg a folyamatos áramlást, a dinamikus összjátékot. Ha nincs a nézőnek olyasféle előzetes elvárása, hogy az expozícióban felmerülő problémákat megoldja (Ki a kazettákat küldő idegen? Ki Dick Laurent? Mi fog történni a párral?), akkor bizonyára nem jön létre ez az interpretációs feszültség sem, ami a módosult A' részben felmerül (Hogy kerül ide Dick Laurent, amikor az elején azt mondták, meghalt? Mi fűzi össze Pete-et és Fredet?).

Közben újabb szereplők bukkannak fel az A részből. Andy (a korábbi parti házigazdája), aki az expozícióban a feleség régi ismerőseként lett bemutatva, újra feltűnik, és kiderül róla, hogy pornófilmeket készít Mr. Eddy-nek. Pete és Renee az A' részben Mr. Eddy elől menekül, és emiatt pénzre van szükségük, Andy alkalmasnak tűnik, hogy kirabolják.

Több bevágást láthatunk Renee/Alice pornófilmes szerepléséről, és ez megint csak utalás lehet az elején bemutatott konfliktushelyzetre, ami a pár között alakult. Amikor korábban megkérdezte Fred, honnan ismeri felesége Andyt, a parti házigazdáját, a nő azt mondta, régen munkát adott neki, de már nem emlékszik mit.

Pete véletlen folytán megöli Andyt a rablás közben, majd bekövetkezik egy újabb „metamorfózis”, és Fred visszatér. Ő Mr. Eddy-vel végez, vagyis Dick Laurent-nal, miután együtt találja feleségével a Lost Highway motelben. A bűnesetek után a rendőrök összegzésképpen elmondják, hogy a helyszín (Andy lakása) Pete Dayton ujjlenyomatával van tele, majd egy fényképen Renee-t vélik felfedezni, Fred feleségét. Megállapításuk szerint: „nincsenek véletlen egybeesések”. Tehát a rendőrök is ugyanabból a nézőpontból figyelték az eseményeket, mint a néző. A két formarész közötti közvetítő szerepet játszották, ugyanis párhuzamba vonták a korábbi Fred által elkövetett gyilkosságot és ezt a Pete által elkövetett bűntettet.

A záró képsorok visszatérnek a kezdeti ponthoz, és Fred a kaputelefonba mondja: „Dick Laurent halott!”, ezzel újra az A kezdeti pontjánál vagyunk, és megoldódik a titokzatos mondat rejtélye.

A *Lost Highway* a tér és az idő törvényeinek ellentmondó film – ugyanis Fred egyszerre van a lakásán és a kaputelefonnál, időben pedig szintén nem lehet zárt, mert amit egy időpontban mutat be a film, vagyis a telefonálást a két fél között, amit tulajdonképpen

⁵⁵ Metzger: i. m. 427.

önmagával folytatott, azt a néző filmidőnyi távolságban érzékelhette. Kauzális előrehaladás sem lehetséges, mert újraindulna a cselekmény, vagyis más irányba már nem fejlődhetnek az események, egy zárt formába kerül minden történés.

A nézőnek lehetősége van egységbe foglalnia az eseményeket – azonban nem időben, nem a linearitás által, a konvencionális időfelfogás szerint, hanem a forma szerint. A szereplők, a nézőben felállítható hipotézisek, a különböző felhasznált műfajelemek (krimijegyek: mint a rejtélyközpontúság; horrorjegyek: egy mindenképp felett álló, mindent irányító, természetfeletti személy jelenléte; melodráma: a pár szerelmi beteljesülésének konfliktusa; road movie: útra kelnek új élet céljából) tárgygyá, eszközzé, alkotóelemmé válnak a formában.

Ez a narratív stratégia a konvencionális elemeket mint „múltbéli emléket” idézi fel azzal a szándékkal, hogy aztán lerombolja, vagyis megörökítse oly módon, hogy egy zárt-permanens szerkezetbe zárja, mint a Möbius-szalag formája. A stratégia létrehozásánál a szerzőnek nemcsak a félrevezetés a célja, hanem a formaként való értelmezhetőség felismerésének lehetősége. Azért érdekes vizuálisan, formaként leírni a narratívát, mert akkor vagyunk képesek átlátni, megérteni, szemléltetni, hogy egy olyan homogenitásról van szó, amiben minden egyes rész a nagy egész által határozódik meg, és minden egyes részelem a forma belső dinamikai hajtóereje. A makroszerkezetet tekintve kitűnik, hogy nincs egy kitüntetett bonyodalmi pont, csak az alaphelyzet változik, transzformálódik. A mikroformákban feltételezhetünk megoldásra váró kérdéseket, de azok később feloldódnak a történet abszurditása által, nem foglalkoztat bennünket a gyilkosság, ha újra látjuk élve a meggyilkolt nőt. Ez a fajta történetvezetés kizökkenti a szereplői motivációkat, várakozásrendszerünket, a sémahasználat lehetőségét és hipotézisalkotó tevékenységünkhöz való ragaszkodásunkkal űz tréfát.

4. KONKLÚZIÓ

4.1. A formák összegzése

Megállapítható, hogy az általam felvázolt három film szerkezete felbontja az **A-B-A'** egyensúlyformát, és új, szokatlan összefüggések rendszerében artikulálódnak az eddig integrálódott elbeszélésszerkezetek. A *Viharsziget* esetében a bonyodalmi pont visszavezethető a film elejére, magában foglalva egy kettős értelmezési lehetőséget úgy, hogy

a narratív szerkezet mindkét megoldást magában foglalja, és egyikre sem lehet egyöntetűen azt állítani, hogy igaz. Az *Időbűnökben* az egymást generáló bonyodalmi pontokat nem lehet megszüntetni, egy végtelenül fejlődő folyamatban ismétlődnek, ahol soha nem fog bekövetkezni A'. Az *Útvesztőben* alaphelyzete egy olyan transzformáción megy keresztül, aminek megoldása tulajdonképpen az, hogy visszatér önmagához, a változást megelőző állapothoz, azonban nem tudjuk meg, hogy magát a változást mi hozta létre, csupán a formához való igazodást vehetjük alapul. Ezek a filmek nem térnek el teljes mértékben a konvencionális elbeszélésmódtól, hanem ahhoz igazodva alkotnak új utakat a narratív szerkesztésben. Megállapítható, hogy ez a sémajáték akkor lehet sikeres, ha a befogadó már biztos, megszilárdult sémarendszerrel rendelkezik, ugyanis csak ekkor értelmezheti önreflexív módon saját befogadói mechanizmusainak kijátszását, egyébként olyan magas fokú lesz az entrópia, hogy egyetlen értelmezési szál sem talál. A kortárs filmben nagyobb lehetőség mutatkozik ilyen formabontó szerkesztések megvalósítására, mert a gyakorlott befogadói aktus lehetővé teszi a különösebb értelmezési módokat. Erre bizonyítékként szolgálnak a nagyszámban jelen lévő „disszonáns” filmek, és úgy tűnik, a szerzők előszeretettel kizökkentik a hagyományos filmformákat.⁵⁶

4.2 A stratégiák hatása a nézői befogadásra. A disszonancia

Mivel a vizsgált filmek nem tekinthetők lezártak, Leon Festinger kognitív disszonancia elmélete⁵⁷ adhat magyarázatot e filmek befogadásának hatására. A disszonancia jelenléte az egyén számára kellemetlen érzésekkel jár, ezért a disszonancia csökkentésére irányuló motivációt hoz létre. „Disszonancia fennállása esetén az egyén nem csak a disszonancia redukciójára törekszik, hanem aktívan el is kerüli az olyan információt és az olyan helyzeteket, amelyek feltehetően fokoznák a disszonanciát.”⁵⁸

Festinger a disszonáns kapcsolatot az „elemek” kapcsolódása között határozza meg, az elemeket pedig a tudatsémákhoz csatolja. Viszonyuk akkor tekinthető disszonánsnak, ha ellentmondásba kerül két elem. A tudatban eltárolt sémák a konvencióktól, előző tapasztalatoktól függenek. A disszonanciát követően alulról felfelé történő befogadásra kényszerül a befogadó, és próbálja feloldani azt, valamely előzetes struktúrához való csatolás által, ha nem sikerül, akkor tartós disszonancia keletkezik.

⁵⁶ Lásd: Elsaesser: i.m.

⁵⁷ Festinger, Leon: *A kognitív disszonancia elmélete*. Ford. Berkics Mihály. Budapest, Osiris Kiadó, 2000.

⁵⁸ Uo. 52.

A disszonancia származhat „logikai inkonzisztenciából”⁵⁹ mint például a vizsgált *Időbűnök* esetében, ahol hisszük, hogy Hector célba ért, megoldotta a problémát azzal, hogy félrevezette Hector1-et. Viszont, azt is tudjuk, hogy Hector nem az első időutazó volt a Hectorok közül. Az első számú utazó tettei okozhattak minden következményt (tehát miért lehet az, hogy a számunkra bemutatott szereplő „győzedelmeskedett”, amikor a történetek alapján őt is félre kellett volna hogy vezesse Hector4). A disszonancia származhat „múltbeli tapasztalatból”⁶⁰ mint például az *Útvesztőben* narratív meglepetése, amikor a befejezésnél kiderül, a záró cselekményelem indította el tulajdonképpen a történetet. Valóságtapasztalatunkból azonban tudjuk, hogy egy időbeli kiterjedés első és utolsó eleme nem egyezhet meg. Származhat „kulturális normákból”⁶¹ is, mint a *Viharsziget* disszonáns befejezése, ahol állítják, hogy Teddy nyomozó nem nyomozó, hanem örült, és az egész történet csak színjáték volt. Kulturális normáink által feltételezzük, hogy egy intézmény nem forgatja fel ennyire „saját életét” egyetlen betegért, és kockáztatja a többi beteg egészségét, másrészt arról is lehet tapasztalatunk, hogy az intézményesült hatalomnak fölényes ereje van egyetlen személlyel szemben. Viszont azt is tudjuk, hogy ha Teddy nyomozó lett volna, akkor előzetesen tudomást szerzett volna új társáról, és nem meglepetésként érte volna a hajón való felbukkanása (ráadásul órákat utaztak előtte, és mégiscsak a szigetnél vették észre egymást).

A disszonancia oldása a következőképpen mehet végbe: A *Viharsziget* dichotómiájából fakadó disszonancia akkor csökkenthető, ha a befogadó újranézi a filmet, ugyanis eddig a narratív sémák által vezérelve, nem figyelt fel olyan elemekre, amelyek a befejezéshez kapcsolódhatnak. A befogadó saját értelmezéséhez képest fogja keresni az elemeket, és „felülről lefelé” értelmezi a cselekményt, ami számára csökkenti a disszonanciát. Aki abban hisz, hogy Teddy örült, az összes bemutatott hallucinációt annak tudja be. Aki pedig úgy gondolja, hogy a hatalom áldozata a nyomozó, akkor a folyamatos gyógyszerelés hatásaként magyarázza a szereplő érzéksalódását. Festinger példájával élve a néző így olyan, mint a dohányos, aki előszeretettel olvas olyan cikkekről, melyek cáfolják a dohányzás káros hatásait, és kerüli az ettől eltérő véleményeket. Tehát „valamely elemmel kapcsolatos teljes disszonancia redukálható úgy, hogy csökkentjük a kérdéses elemet magában foglaló disszonáns kapcsolatoknak az elem konszonáns kapcsolataihoz viszonyított arányát.”⁶²

⁵⁹ Uo. 62.

⁶⁰ Uo. 61.

⁶² Uo. 68.

Az *Útvesztőben* és az *Időbűnők* disszonanciája azzal oldódik, ha a cselekményben fellelhető műfaji elemek olyan támpontot nyújtanak⁶³ a nézőnek, melyekkel oldhatja a disszonancia erősségét. Ezek a műfaji elemek magyarázatot adhatnak az érthetetlen helyzetre – mégsem oldják fel teljes mértékben a disszonanciát, mert nem domináns szerepet töltenek be a film során, inkább eszközként szolgálnak. Az *Útvesztőben* megjelenő ismeretlen, titokzatos karakter, aki talán a furcsa események mögött áll, a horror és misztikus műfaji sémát hívhatja elő. Az *Időbűnőkben* pedig az időgép jelenléte segítheti, hogy a logikai útvesztőbe ne bonyolódjunk bele, és elfogadjuk, hogy az időutazás ilyesféle paradoxonnal járhat.

A disszonanciaredukció a konfliktusfeloldással egyezik meg. Az elbeszélésekben, ha nincs feszültségoldó befejezés, és a film nem mutatja meg az oldott állapotot a képsorokban, a nézőnek kell megoldania, feloldania azt konstruktív művelet által.

Ha a fennálló disszonancia nem szüntethető meg a történet konvencionális (záródásra törekvő) megértésével, talán oldható azzal, ha tudomásul vesszük, hogy e filmek ilyen formával rendelkeznek, és sémaként is eltárolhatóak lesznek, miután felfedezzük, hogy a narratíva, az időbeli forma is rendelkezhet formai tulajdonságokkal. Segítségül lehet annak tudomásul vétele, hogy David Lynch több filmjében is alkalmazta a Möbius-szalagszerű cselekményszerkesztést, a *Mulholland Drive* (2001) és az *Inland Empire* (2006) értelmezésénél elővehetjük ezt a sémát.

A harmónia függ a viszonyítási alaptól, a kulturális közegtől, a tapasztalat által meghatározott konzisztenciától. Ahhoz, hogy az ellenség ne tudjon hátba támadni, megfogadhatjuk Umberto Eco tanácsát, aki a nyitott művek kapcsán írja: a befogadó „ne hagyja magát kauzális kapcsolatok, az egyértelműség kísértése által befolyásolni, s bocsátkozzon egyre előreláthatatlanabb felfedezésekben gazdag tranzakcióba.”⁶⁴

⁶³ Uo. 69.

⁶⁴ Eco: i. m. 209.

BIBLIOGRÁFIA

1. Elsaesser, Thomas : The Mind-Game Film. In *Puzzle Films*. Szerk. Warren Buckland. Oxford, Blackwell, 2009.
2. Manovich, Lev: *Az adatbázis mint szimbolikus forma*. Ford. Kiss Julianna. *Apertúra*, 2009. ősz ([http://apertura.hu/2009/osz/manovich 2012-10-21](http://apertura.hu/2009/osz/manovich%2012-10-21))
3. Tóth I. János: Stratégia. A játékelmélet alapfogalmai. In Tóth I. János (szerk.): *Játékelméleti dilemmák társadalomfilozófiai alkalmazásokkal*. JATEPress, Szeged, 2010.
4. Liddell, Hart: Stratégia. Ford. Soproni András. In *A stratégia elmélete*. Szerk. Dr. Molnár György. Budapest, Európa Könyvkiadó, 2002. p. 494.
5. Bordwell, David: Elbeszélés a játékfilmben. Ford. Pócsik Andrea. Budapest, Magyar Filmintézet, 1996.
6. Hilgard, Edward R.: Alakelmélet. In Kardos Lajos (szerk.): *Alaklélektan*. Gondolat Könyvkiadó, Budapest, 1974. 336-368. p.
7. Vigotszkij, Lev Szemjonovics: A strukturális pszichológia. In Kardos Lajos (szerk.): *Alaklélektan*. Gondolat Könyvkiadó, Budapest, 1974. 256-278. p.
8. Kardos Lajos: Az alaklélektan. In Kardos Lajos (szerk.): *Alaklélektan*. Gondolat Könyvkiadó, Budapest, 1974. 5-38. p.
9. Metzger, Wolfgang: Az alaklélektan alapfogalmai. In Kardos Lajos (szerk.): *Alaklélektan*. Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 1974. 418-432. p.
10. Von Ehrenfels, Christian: Az „alaki” tulajdonságokról. In Kardos Lajos (szerk.): *Alaklélektan*. Budapest, Gondolat Könyvkiadó, 1974. 38-56. p.
11. Eysneck, Michael W. : Kognitív pszichológia. Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1997. 107-128. p. 116-120. p. 263-312. p. 287-291. p. 291-312. p. 335-348. p.
12. Kovács András Bálint: *Film és elbeszélés*. In uő: *A film szerint a világ*. Budapest, Palatinus, 2002. 7-83.
13. Mérő László: *A mesterséges intelligencia és a kognitív pszichológia kapcsolata*. Budapest, Tankönyvkiadó, 1989.
14. Pléh Csaba: *A történet szerkezet és az emlékezeti sémák*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1986.
15. Füzi Izabella–Török Ervin: *Bevezetés az epikai szövegek és a narratív film elemzésébe*. (<http://szabadbolcsesz.elte.hu/mediatar/vir/tankonyv/tortenet/index04.html> 2011-05-01)
16. Moles, Abraham: *Információelmélet és esztétikai élmény*. Ford. Vajda András. Budapest, Gondolat Kiadó, 1973.
17. Propp, Vlagyimir: *A mese morfológiája*. Ford. Soproni András Budapest, Osiris Kiadó 1999.
18. Gárdonyi, Z.(1990): *Elemző formatan*. Budapest: Editio Musica.
19. Frege, Gottlob: Vélemények az egységről és az egyről. In *Az aritmetika alapjai*. Ford. Máté András. Áron Kiadó, Bp., 1999.
20. Grodal, Torben: A fikció műfajtipológiája. In: Kovács András Bálint–Vajdovich Györgyi (szerk.): *A kortárs filmelmélet útjai*. Palatinus, 2004. 320-361. p.

21. Eco, Umberto: *Nyitott mű*. Ford. Dobolán Katalin. Budapest, Európa könyvkiadó, 2006. 182. p.
22. Rubin, Martin: Thrillerek. Ford. Czifra Réka–Roboz Gábor *Metropolis*, 2007/3. 10-28. p.
23. Varró Attila: Az ember, aki túl sokat tudott. Műfaji önreflexivitas a thrillerben. *Metropolis*, 2007/3. 48-57. p.
24. Zenei Enciklopédia: *Punktuális zene*.
25. (<http://www.zenci.hu/szocikk/punktualis-zene> 2011-05-01)
26. Festinger, Leon: *A kognitív disszonancia elmélete*. Ford. Berkics Mihály. Budapest, Osiris Kiadó, 2000
27. Wendy Steiner: Narrativitás a festészetben. Ford. Milián Orsolya. In *Vizuális és irodalmi narráció*. Szerk. Füzi Izabella. Szeged, 2006.
28. Edward Branigan: *Narráció* (ford. Füzi Izabella)
(<http://szabadbolcseszlet.elte.hu/mediatar/vir/szovegyujtemeny/branigan/index.html> 2011-05-01)
29. Edward Branigan: *Hang, episztemológia, film*. Ford. Kocsis Katalin. *Apertúra* 2007/tél
(<http://apertura.hu/2007/tel/branigan2> 2011-05-01)

MELLÉKLET



Kép 1.



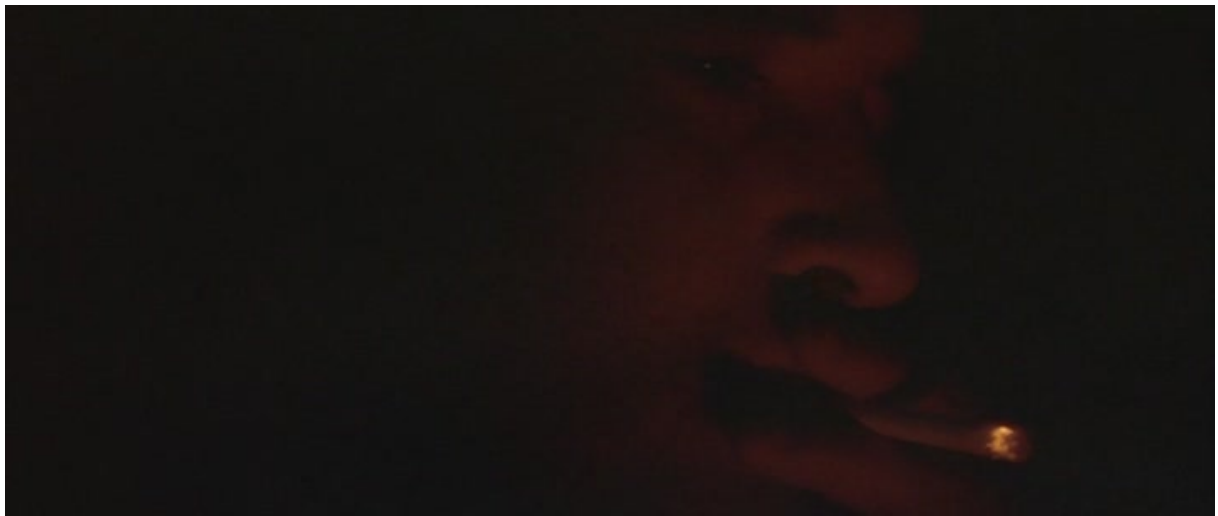
Kép 2.



Kép 3.



Kép 4.



Kép 5.



Kép 6.

Képek jegyzéke

3.1-3.3 *Viharsziget* (Shutter Island. Martin Scorsese, 2010)

3.4 *Időbűnök* (Los Cronocrímenes. Nacho Vigalondo, 2007)

3.5-3.6 *Útvesztőben* (Lost Highway. David Lynch, 1997)