

Jelöljük be pirossal, milyen tipográfiai, helyesírási, formázási hibákat látunk az alábbi szövegben!
(A szöveg egyes részei között nincs értelmi összefüggés!)

Narratív tér és narratív idő

A **Mullholland Drive** epizódjainak meghökkentő hatása abban rejlik, hogy amit hang és test organikus egységének gondoltunk, s ami az esztétikai élményünk alapja volt, hirtelen mesterkéltként és csinálmányként lepleződik le. A képen látható testhez kapcsolt hang képen kívülivé válik. Ahogyan erre Metz (1966) azonban rámutatott, a hang mindig is képen kívüli, hiszen a vászon képtelen hangot sugározni, ezt a nézőtérre és a vászon mögött elhelyezett hangszórók teszik. A képen kívüliség a hang forrására vonatkozik, hogy az 100 %-ban látható-e vagy sem.

Az a gyakorlat, hogy a képen kívüli hangot a hang forrásának képen kívüli helyzetére vezetjük vissza, rámutat arra, hogy "a hang általában alárendelt a "magaskulturális" vizualitásnak". Pedig a hang a képtől, imázstól, stb. eltérő lehetőségekkel rendelkezik a térbeliség megkonstruálására; például olyan helyekről is hallhatunk hangokat, melyeket képtelenek vagyunk látni (erre való a telefon). Az így létrejövő 'szonikus tér' (avagy "sonic space")(Bordwell 1996: 131) a diegetikus zajokat és zörejeket is felhasználja a távolság és a perspektiváció érzékeltetésére.

Háromféle tér

Doane szerint a hang a filmben háromféle teret jelöl ki:

- a. a diegézis terét,
- b. a vászon látható terét
- c. a moziterem vagy az auditorium akusztikus terét.

E három tér a klasszikus narrációban szigorúan hierarchizált. A klasszikus narratív film a diegetikus hatás 10 000-szeresére növelése érdekében eltereli a figyelmet a vászon teréről, hogy minél valóságosabbá tegye a történet terét¹.

Egy példával illusztrálva:

- Nemde szép idő van itt? – kérdezte Michael.
- Szerintem is, de a moziban se lehet jobb. – válaszolta John.



1. kép A szóban forgó film egy képe.

A filmbeli történet: A helyszínrre vonatkozó következtetéseinket azon jelzések alapján vonjuk le, melyeket a kétdimenziós vászon síkfelülete szolgáltat **számunkra**. A 100x200 cm-es vászon jelzéseinek az értelmezését pedig alapvetően meghatározza az a szituáció, amelyben a filmnézés folyik: például az elsötétített moziterem, ahol minden nézőnek tökéletes "kilátása" nyílik a látottakra, melybe belefeledkezve és nézőtársaitól elszigetelve a képek forrásául szolgáló vetítógép szerepébe képzelheti magát. "Két dimenziójával ez a furcsa tér képes arra, hogy a néző az 1984 - 1985 között keletkezett film idejére tökéletesen megfeleljen arról, hogy csupán a valóság illúziójának részese, és hogy ezt az illúziót sokkal inkább megélje, mint az otthonos három dimenziót. Alapvetően paradox, - bár erről megoszlanak a vélemények - hogy egy egész intézmény épül fel arra alapozva, hogy emberek egy háromdimenziós térben egy elszeparált épület elsötétített termébe vonulnak, hogy egy dimenziót feláldozzanak valóságos térélményükből, s tegyék ezt önként és dalolva, a végsőkig kiélvezve a helyzetet." (Dragon 2006)

A filmbeli analepszis klasszikus formája a flashback (visszatekintés), mely a történet egy múltbeli eseményét általában egy szereplői nézőponthoz kapcsolva idézi fel. A klasszikus narratív filmben a flashback szereplői nézőpont-ja és az időbeli váltás mindig jelölt –például a szereplői kommentár, a szereplő semmibe vesző tekintete vagy a kép elhomályosodása által.

Források

- Bordwell, D. – Thompson, Kristin (1990): *Film Art – An Introduction*. University of Wisconsin, 3. kiadás
- Dragon Zoltán (2005): *Tennessee Williams Hollywoodba megy, avagy a dráma és a film dialógusa*. Apertúra Filmelméleti és filmtörténetiszakfolyóirat, 2005. ősz. (<http://www.apertura.hu/2005/osz/dragon/>)
- Metz, Christian (1966): *Az elbeszélő film mondattana*. In: Strukturális I. Szerk. Hankiss Elemér. Budapest, Európa Könyvkiadó, é. n.

¹ A tér ebben az értelemben véve strukturális-konceptcionális tér.

Narratív tér és narratív idő

A cím a hagyomány szerint kissé ritkított verzál.
 Sose használjunk hamis dőlt (dőntött) betűt.
 Címbe se legyen elválasztás.
 A szerző nevét ne felejtjük el föltüntetni.

Az első bekezdés kezdődhet behúzással vagy tompán (behúzás nélkül is).
 A cím betűtípusa vagy azonos legyen, mint a szövegbetűé, vagy attól lényegesen eltérő.
 A kalapos ő, ü betűket gyomláljuk ki: ha az általunk használt betűtípus nem ismeri, válasszunk másikat.

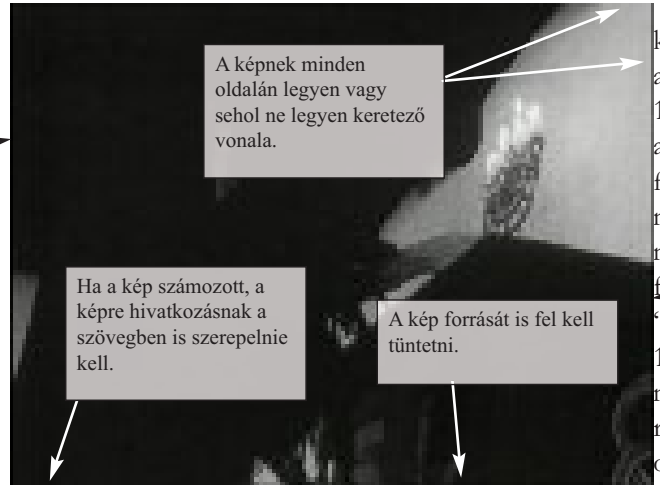
A bekezdések behúzással kezdődnek. Ennek mértéke az itteninél kisebb: a használt betűméret egy- vagy kétszerese, pontban (pt) kifejezve.
 A magyar idézőjel mindig alul nyit és fölül zár.
 A zárójel szóköz nélkül tapad a szöveghez. Ha szóköz van előtte, nem csak szabálytalan, de át is csúszhat a következő sorba.
 Az alcím fölötti térköz mindig nagyobb (esetleg ugyanakkora), mint az alcím alatt lévő térköz. A fölötté:alatta arány lehet: 1:0, 1,5:0,5 sornyi. Az alcímek hierarchiája: VERZÁL, kövér, dőlt, normál.

Az idézetek belüli idézet jele a lúdláb idézőjel.
 A képen látható testhez kapcsolódó hangok képen kívüli hangok. Ahogyan erre a képen kívüli hangot a képen kívüli helyzetére vezetjük vissza, rámutat arra, hogy a hang általában alárendelt a "magaskulturális" vizualitásnak. Pedig a hang a képtől, imázstól, stb. eltérő lehetőségekként a térbeliség megkonstruálására: például olyan helyekről is hallhatunk hangokat, melyeket képtelenek vagyunk látni. Erre való a telefonos beszélgetések "szonikus tér" (vagy "sonic space") (Bordwell 1996: 131) a diegetikus zajokat és zörejekeket is felhasználja a távolság és a perspektíváció érzékeltetésére.

Háromféle tér
 Doane szerint a hang a filmen háromféle teret jelöl ki:
 a. a diegézis terét,
 b. a vászon látható terét,
 c. a moziterem vagy az audióterem akusztikus terét.

E három tér szigorúan hierarchizált. A klasszikus narratív film a diegetikus hatás 1000-szeresére növelésével a figyelmet a történet terétre irányítja.
 A ponton végződő megszólalásoknál a pontot nem tesszük ki a megszólaló szövege végére.
 Ilyen alcím esetén pontot teszünk a cím végére.

Egy példával illusztrálva:
 -Nemde szép idő van itt? – kérdezte Michael.
 -Szerintem is, de a moziban se lehet jobb. – válaszolta John.



A képek minden oldalán legyen vagy sehol ne legyen keretező vonala.
 Ha a kép számozott, a képre hivatkozásnak a szövegben is szerepelnie kell.
 A kép forrását is fel kell tüntetni.
 A képaláírás a képpel egy vonalban kezdődik; betűmérete egy fokozattal kisebb, mint a szövegbetűé; stílusa sokszor dőlt vagy félkövér vagy eltérő betűtípusú.

1. kép A szóban forgó film egy képe.
 A képaláírás végén nem teszünk pontot, hiszen ez a kép címe.
 A filmbe a képaláírás szereplőjéhez kapcsolva idézi fel. A klasszikus narratív filmben a film és az időbeli váltás mindig jelölt – például a szereplői kommentár, a szereplő semmibe vesztése, a szereplő elhomályosodása által.

Források
 Bordwell, D. – Thompson, Kristin (1990): *Film Art – An Introduction*. University of Wisconsin, 3. kiadás
 Dragon Zoltán (2005): *Tenese: Williams Hollywoodba megy, avagy a dráma és a film dialógusa*. Apertúra Filmelméleti és filmtörténetiszakfolyóirat, 2005. őszi. (<http://www.apertura.hu/2005/osz/dragon/>)
 Metz, Christian (1966): *Le langage du cinéma*. In: *Strukturalizmus I*. Szerk. Hankiss Elemér. Budapest, Európa Könyvkiadó, é.
 A szerzők keresztnéveit vagy mindig kezdőbetűvel vagy mindig teljesen kiírjuk.

A gondolatjelnek mind a két oldalán szóköz található.
 Könyvek esetén a könyv címét, folyóiratcikkek esetén viszont a folyóirat címét kurziváljuk (de: a hivatkozás részletes szabályai szabványtól függően eltérnek).
 Lábjegyzet vagy végjegyzet esetén a jegyzet előtt lévő számot nem tesszük indexbe.
 Az oldal alján vastagabb margót hagyunk, mint a tetején.

stb előtt nem kell vessző (s a többi: az (é)s elé ez esetben nem kell vessző).

Idegen szó esetén is az „anyaszöveg” nyelvének szabályai alapján kell az írásjeleket használni.

A számok tagolására nem törő szóközt használjunk.

Egy szövegben összesen 1-3 lábjegyzet csillagot is használhatunk

Szövegközi kiemelésre, nyomatékosításra dőlt betűt használunk.

A sor végi „A”-kat érdemes kézzel átvinni a következő sorba.

A magyar idézőjelet sem az angol, sem az írógépidézőjel nem helyettesítheti.

A közébeélt gondolatot gondolatjelek (azaz nem kötőjelek) közé zárjuk.

A közébeélt gondolat előtt lévő vessző mindig átkerül a záró gondolatjel után.

Ha nincs magyar elválasztóprogram, az angolt ki kell kapcsolni.

Ha szükség van kézi elválasztásra, az elválasztópontokat ctrl+elválasztójel billentyűkombinációval (lágy elválasztójelként) kell felvinni, hogy később egy újrafarmázáskor ne maradjanak a szövegben az elválasztójelke.

NAGY JÁNOS / NARRATÍV TÉR ÉS NARRATÍV IDŐ

A *Mullbolland Drive* epizódjainak meghökkentő hatása abban rejlik, hogy amit hang és test organikus egységének gondoltunk, s ami az esztétikai élményünk alapja volt, hirtelen mesterkéltként és csinálmányként lepleződik le. A képen látható testhez kapcsolt hang képen kívülivé válik. Ahogyan erre Metz (1966) azonban rámutatott, a hang mindig is képen kívüli, hiszen a vászon képtelen hangot sugározni, ezt a nézőtér és a vászon mögött elhelyezett hangszórók teszik. A képen kívüliség a hang forrására vonatkozik, hogy az 100%-ban látható-e vagy sem.

Az a gyakorlat, hogy a képen kívüli hangot a hang forrásának képen kívüli helyzetére vezetjük vissza, rámutat arra, hogy „a hang általában alárendelt a »magaskulturális« vizualitásnak” (kiemelés az eredetiben). Pedig a hang a képtől, imáztól stb. eltérő lehetőségekkel rendelkezik a térbeliség megkonstruálására; például olyan helyekről is hallhatunk hangokat, melyeket képtelenek vagyunk látni (erre való a telefon). Az így létrejövő ’szonikus tér’ (avagy ’sonic space’) (Bordwell 1996:131) a diegetikus zajokat és zörejeket is felhasználja a távolság és a perspektiváció érzékeltetésére.

HÁROMFÉLE TÉR

Doane szerint a hang a filmben háromféle teret jelöl ki:

- a) a *diegézis* terét,
- b) a *vászon* látható terét,
- c) a *mozi*terem vagy az auditorium akusztikus terét.

E három tér a klasszikus narrációban szigorúan hierarchizált. A klasszikus narratív film a diegetikus hatás 10 000-szeresére növelése érdekében eltereli a figyelmet a vászon teréről, hogy minél valószínűbbé tegye a történet terét¹. Egy példával illusztrálva:

- Nemde szép idő van itt? – kérdezte Michael.
- Szerintem is, de a moziban se lehet jobb – válaszolta John.

A filmbeli történet. A helyszínre vonatkozó következtetéseinket azon jelzések alapján vonjuk le, melyeket a kétdimenziós vászon síkfelülete szolgáltat *számunkra*. A 100×200 cm-es vászon jelzéseinek az értelmezését pedig alapvetően meghatározza az a szituáció, amelyben a filmnézés folyik: például az elsötétített mozi terem, ahol minden nézőnek tökéletes „kilátása” nyílik



1. kép. A szobában forgó film egy képe (Magyar Filmintézet Gyűjteménye)

a látottakra, melybe belefeledkezve és nézőtársaitól elszigetelve a képek forrásául szolgáló vetítógép szerepébe képzelheti magát. „Két dimenziójával ez a furcsa tér képes arra, hogy a néző az 1984–1985 között keletkezett film (*1. kép*) idejére tökéletesen megfeleledkezzen arról, hogy csupán a valóság illúziójának részese, és hogy ezt az illúziót sokkal inkább megélje, mint az otthonos három dimenziót. Alapvetően paradox – bár erről megoszlanak a vélemények –, hogy egy egész intézmény épül fel arra alapozva, hogy emberek egy háromdimenziós térben egy elszeparált épület elsötétített termébe vonulnak, hogy egy dimenziót feláldozzanak valóságos térélményükből, s tegyék ezt önként és dalolva, a végsőkig kiélvezve a helyzetet.” (Dragon 2006)

A filmbeli analepszis klasszikus formája a flashback (*visszatekintés*), mely a történet egy múltbeli eseményét általában egy szereplői nézőponthoz kapcsolva idézi fel. A klasszikus narratív filmben a flashback szereplői nézőpontja és az időbeli váltás mindig jelölt – például a szereplői kommentár, a szereplő semmibe vesző tekintete vagy a kép elhomályosodása által.

FORRÁSOK

- Bordwell, David – Thompson, Kristin (1990): *Film Art – An Introduction*. University of Wisconsin, 3. kiadás
- Dragon Zoltán (2005): Tennessee Williams Hollywoodba megy, avagy a dráma és a film dialógusa. *Apertúra Filmelméleti és filmtörténeti szakfolyóirat*, 2005. ősz. (<http://www.apertura.hu/2005/osz/dragon/>)
- Metz, Christian (1966): Az elbeszélő film mondattana. In: *Strukturalizmus I.* Szerk. Hankiss Elemér. Budapest, Európa Könyvkiadó, é. n.

1. A tér ebben az értelemben véve strukturális-konceptuális tér.

NAGY JÁNOS

Narratív tér és narratív idő

A *Mullholland Drive* epizódjainak meghökkentő hatása abban rejlik, hogy amit hang és test organikus egységének gondoltunk, s ami az esztétikai élményünk alapja volt, hirtelen mesterkéltként és csinálmányként lepleződik le. A képen látható testhez kapcsolt hang képen kívülivé válik. Ahogyan erre METZ (1966) azonban rámutatott, a hang mindig is képen kívüli, hiszen a vászon képtelen hangot sugározni, ezt a nézőtér és a vászon mögött elhelyezett hangszórók teszik. A képen kívüliség a hang forrására vonatkozik, hogy az 100%-ban látható-e vagy sem.

Az a gyakorlat, hogy a képen kívüli hangot a hang forrásának képen kívüli helyzetére vezetjük vissza, rámutat arra, hogy „a hang általában alárendelt a »magaskulturális« vizualitásnak” (kiemelés az eredetiben). Pedig a hang a képtől, imáztól stb. eltérő lehetőségekkel rendelkezik a térbeliség megkonstruálására; például olyan helyekről is hallhatunk hangokat, melyeket képtelenek vagyunk látni (erre való a telefon). Az így létrejövő ’szonikus tér’ (avagy ’sonic space’) (BORDWELL 1996:131) a diegetikus zajokat és zörejeket is felhasználja a távolság és a perspektíváció érzékeltetésére.

Háromféle tér

Doane szerint a hang a filmben háromféle teret jelöl ki:

- a) a *diegézis* terét,
- b) a *vászon* látható terét,
- c) a *moziterem* vagy az *auditórium* akusztikus terét.

E három tér a klasszikus narrációban szigorúan hierarchizált. A klasszikus narratív film a diegetikus hatás 10 000-szeresére növelése érdekében eltereli a figyelmet a vászon teréről, hogy minél valóságosabbá tegye a történet terét¹. Egy példával illusztrálva:

- Nemde szép idő van itt? – kérdezte Michael.
- Szerintem is, de a moziban se lehet jobb – válaszolta John.

A FILMBELI TÖRTÉNET. A helyszínre vonatkozó következtetéseinket azon jelzések alapján vonjuk le, melyeket a kétdimenziós vászon síkfelülete szolgáltat számunkra. A 100×200 cm-es vászon jelzéseinek az értelmezését pedig alapvetően meghatározza az a szituáció, amelyben a filmnézés folyik: például az elsötétített moziterem, ahol minden nézőnek tökéletes „kilátása” nyílik a látottakra, melybe belefeledkezve és nézőtársaitól elszigetelve a képek forrásául szolgáló vetítógép szerepébe képzelheti magát. „Két dimenziójával ez a furcsa tér képes arra, hogy a néző az 1984–1985 között keletkezett film (1. kép) idejére tökéletesen megfeledezzen arról, hogy csupán a valóság illúziójának részese, és hogy ezt az illúziót sokkal inkább megélje, mint az otthonos három dimenziót. Alapvetően paradox – bár erről megoszlanak a vélemények –, hogy egy egész intézmény épül fel arra alapozva, hogy emberek egy háromdimenziós térben egy elszeparált épület elsötétített termébe vonulnak, hogy egy dimenziót feláldozzanak valóságos térélményükből, s tegyék ezt önként és dalolva, a végsőkig kiélvezve a helyzetet.” (DRAGON 2006)

A filmbeli analepszis klasszikus formája a flashback (*visszatekintés*), mely a történet egy múltbeli eseményét általában egy szereplői nézőponthoz kapcsolva idézi fel. A klasszikus narratív filmben a flashback szereplői nézőpontja és az időbeli váltás mindig jelölt – például a szereplői kommentár, a szereplő semmibe vesző tekintete vagy a kép elhomályosodása által.



1. kép. A szóban forgó film egy képe (MFI Gyűjteménye)

Források

BORDWELL, DAVID – THOMPSON, KRISTIN (1990): *Film Art – An Introduction*. University of Wisconsin, 3. kiadás

DRAGON ZOLTÁN (2005): Tennessee Williams Hollywoodba megy, avagy a dráma és a film dialógusa. *Apertúra Filmelméleti és filmtörténetiszakfolyóirat*, 2005. ősz. (<http://www.apertura.hu/2005/osz/dragon/>)

METZ, CHRISTIAN (1966): Az elbeszélő film mondattana. In: *Strukturalizmus I.* Szerk. Hankiss Elemér. Budapest, Európa Könyvkiadó, é. n.

1. A tér ebben az értelemben véve strukturális-koncepcionális tér.

Nagy János

NARRATÍV TÉR ÉS NARRATÍV IDŐ

A *Mullholland Drive* epizódjainak meghökkentő hatása abban rejlik, hogy amit hang és test organikus egységének gondoltunk, s ami az esztétikai élményünk alapja volt, hirtelen mesterkéltként és csinálmányként lepleződik le. A képen látható testhez kapcsolt hang képen kívülivé válik. Ahogyan erre Metz (1966) azonban rámutatott, a hang mindig is képen kívüli, hiszen a vászon képtelen hangot sugározni, ezt a nézőtér és a vászon mögött elhelyezett hangszórók teszik. A képen kívüliség a hang forrására vonatkozik, hogy az 100%-ban látható-e vagy sem.

Az a gyakorlat, hogy a képen kívüli hangot a hang forrásának képen kívüli helyzetére vezetjük vissza, rámutat arra, hogy „a hang általában alárendelt a »magaskulturális« vizualitásnak” (kiemelés az eredetiben). Pedig a hang a képtől, imáztól stb. eltérő lehetőségekkel rendelkezik a térbeliség megkonstruálására; például olyan helyekről is hallhatunk hangokat, melyeket képtelenek vagyunk látni (erre való a telefon). Az így létrejövő ’szonikus tér’ (avagy ’sonic space’) (Bordwell 1996:131) a diegetikus zajokat és zörejekeket is felhasználja a távolság és a perspektíváció érzékeltetésére.

Háromféle tér

Doane szerint a hang a filmben háromféle teret jelöl ki:

- a) a *diegézis* terét,
- b) a *vászon látható* terét,
- c) a *moziterem* vagy az *auditórium akusztikus* terét.

E három tér a klasszikus narrációban szigorúan hierarchizált. A klasszikus narratív film a diegetikus hatás 10 000-szeresére növelése érdekében eltereli a figyelmet a vászon teréről, hogy minél valószínűbbé tegye a történet terét¹. Egy példával illusztrálva:

- Nemde szép idő van itt? – kérdezte Michael.
- Szerintem is, de a moziban se lehet jobb – válaszolta John.

A filmbeli történet. A helyszínre vonatkozó következtetéseinket azon jelzések alapján vonjuk le, melyeket a kétdimenziós vászon síkfelülete szolgáltat számunkra. A 100×200 cm-es vászon jelzéseinek az értelmezését pedig alapvetően meghatározza az a szituáció, amelyben a filmnézés folyik: például az elsötétített moziterem, ahol minden nézőnek tökéletes „kilátása” nyílik a látottakra, melybe belefeledkezve és nézőtársaitól elszigetelve a képek forrásául szolgáló vetítógép szerepébe képzelheti magát. „Két dimenziójával ez a furcsa tér képes arra, hogy a néző az 1984–1985 között keletkezett film (*1. kép*) idejére tökéletesen megfeleljen arról, hogy csupán a valóság illúziójának részese, és hogy ezt az illúziót sokkal inkább megélje, mint az otthonos három dimenziót. Alapvetően paradox – bár erről megoszlanak a vélemények –, hogy egy egész intézmény épül fel arra alapozva, hogy emberek egy háromdimenziós térben egy elszeparált épület elsötétített termébe vonulnak, hogy egy dimenziót feláldozzanak valóságos térélményükből, s tegyék ezt önként és dalolva, a végsőkig kiélvezve a helyzetet.” (Dragon 2006)

A filmbeli analepszis klasszikus formája a flashback (*visszatekintés*), mely a történet egy múltbeli eseményét általában egy szereplői nézőponthoz kapcsolva idézi fel. A klasszikus narratív filmben a flashback szereplői nézőpontja és az időbeli váltás mindig jelölt – például a szereplői kommentár, a szereplő semmibe vesző tekintete vagy a kép elhomályosodása által.

Források

- Bordwell, David – Thompson, Kristin (1990): *Film Art – An Introduction*. University of Wisconsin, 3. kiadás
- Dragon Zoltán (2005): Tennessee Williams Hollywoodba megy, avagy a dráma és a film dialógusa. *Apertúra Filmelméleti és filmtörténetiszakfolyóirat*, 2005. ősz. (<http://www.apertura.hu/2005/osz/dragon/>)
- Metz, Christian (1966): Az elbeszélő film mondattana. In: *Strukturalizmus I*. Szerk. Hankiss Elemér. Budapest, Európa Könyvkiadó, é. n.

1. A tér ebben az értelemben véve strukturális-koncepcionális tér.



1. kép. A szóban forgó film egy képe (MFI Gyűjteménye)

NAGY JÁNOS | NARRATÍV TÉR ÉS NARRATÍV IDŐ

A *Mullholland Drive* epizódjainak mehökkentő hatása abban rejlik, hogy amit hang és test organikus egységének gondoltunk, s ami az esztétikai élményünk alapja volt, hirtelen mesterkéltként és csinálmányként lepleződik le. A képen látható testhez kapcsolt hang képen kívülivé válik. Ahogyan erre Metz (1966) azonban rámutatott, a hang mindig is képen kívüli, hiszen a vászon képtelen hangot sugározni, ezt a nézőtérben és a vászon mögött elhelyezett hangszórók teszik. A képen kívüliség a hang forrására vonatkozik, hogy az 100%-ban látható-e vagy sem.

Az a gyakorlat, hogy a képen kívüli hangot a hang forrásának képen kívüli helyzetére vezetjük vissza, rámutat arra, hogy „a hang általában alárendelt a »magaskulturális« vizualitásnak” (kiemelés az eredetiben). Pedig a hang a képtől, imáztól stb. eltérő lehetőségekkel rendelkezik a térbeliség megkonstruálására; például olyan helyekről is hallhatunk hangokat, melyeket képtelenek vagyunk látni (erre való a telefon). Az így létrejövő ’szonikus tér’ (avagy ’sonic space’) (Bordwell 1996:131) a diegetikus zajokat és zörejeket is felhasználja a távolság és a perspektíváció érzékeltetésére.

Háromféle tér

Doane szerint a hang a filmben háromféle teret jelöl ki:

- a diegézis terét,
- a vászon látható terét,
- a mozi terem vagy az auditorium akusztikus terét.

E három tér a klasszikus narrációban szigorúan hierarchizált. A klasszikus narratív film a diegetikus hatás 10 000-szeresére növelése érdekében eltereli a figyelmet a vászon teréről, hogy minél valóságosabbá tegye a történet terét*.

Egy példával illusztrálva:

- Nemde szép idő van itt? – kérdezte Michael.
- Szerintem is, de a moziban se lehet jobb – válaszolta John.

A *filmbeli történet*. A helyszínrre vonatkozó következtetéseinket azon jelzések alapján vonjuk le, melyeket a kétdimenziós vászon síkfelülete szolgáltat számunkra. A 100×200 cm-es vászon jelzéseinek az értelmezését pedig alapvetően



1. kép A szoban forgó film egy képe (Magyar Filmlélektani Gyűjteménye)

meghatározza az a szituáció, amelyben a filmnézés folyik: például az elsötétített mozi terem, ahol minden nézőnek tökéletes „kilátása” nyílik a látottakra, melybe belefeledkezve és nézőtársaitól elszigetelve a képek forrásául szolgáló vetítógép szerepébe képzelheti magát. „Két dimenziójával ez a furcsa tér képes arra, hogy a néző az 1984–1985 között keletkezett film (1. kép) idejére tökéletesen megfeleljen annak, hogy csupán a valóság illúziójának részese, és hogy ezt az illúziót sokkal inkább megélje, mint az otthonos három dimenziót. Alapvetően paradox – bár erről megoszlanak a vélemények –, hogy egy egész intézmény épül fel arra alapozva, hogy emberek egy háromdimenziós térben egy elszeparált épület elsötétített termébe vonulnak, hogy egy dimenziót feláldozzanak valóságos térélményükből, s tegyék ezt önként és dalolva, a végsőkig kiélvezve a helyzetet.” (Dragon 2006)

A filmbeli analepszis klasszikus formája a flashback

(visszatekintés), mely a történet egy múltbeli eseményét általában egy szereplői nézőponthoz kapcsolva idézi fel.

A klasszikus narratív filmben a flashback szereplői nézőpontja és az időbeli váltás mindig jelölt – például a szereplői kommentár, a szereplő semmibe vesző tekintete vagy a kép elhomályosodása által.

Források

Bordwell, David – Thompson, Kristin (1990): *Film Art – An Introduction*. University of Wisconsin, 3. kiadás

Dragon Zoltán (2005): Tennessee Williams Hollywoodba megy, avagy a dráma és a film dialógusa. *Apertúra Filmelméleti és filmtörténetiszakfolyóirat*, 2005. ősz. (<http://www.apertura.hu/2005/osz/dragon/>)

Metz, Christian (1966): Az elbeszélő film mondattana. In: *Strukturalizmus I.* Szerk. Hankiss Elemér. Budapest, Európa Könyvkiadó, é. n.

* A tér ebben az értelemben véve strukturális-konceptuális tér.

Nagy János

NARRATÍV TÉR ÉS NARRATÍV IDŐ

A *Mulholland Drive* epizódjainak meghökkentő hatása abban rejlik, hogy amit hang és test organikus egységének gondoltunk, s ami az esztétikai élményünk alapja volt, hirtelen mesterkéltként és csinálmányként lepleződik le. A képen látható testhez kapcsolt hang képen kívülivé válik. Ahogyan erre Metz (1966) azonban rámutatott, a hang mindig is képen kívüli, hiszen a vászon képtelen hangot sugározni, ezt a nézőtérben és a vászon mögött elhelyezett hangszórók teszik. A képen kívüliség a hang forrására vonatkozik, hogy az 100%-ban látható-e vagy sem.

Az a gyakorlat, hogy a képen kívüli hangot a hang forrásának képen kívüli helyzetére vezetjük vissza, rámutat arra, hogy „a hang általában alárendelt a »magaskulturális« vizualitásnak” (*kiemelés az eredetiben*). Pedig a hang a képtől, imáztól stb. eltérő lehetőségekkel rendelkezik a térbeliség megkonstruálására; például olyan helyekről is hallhatunk hangokat, melyeket képtelenek vagyunk látni (erre való a telefon). Az így létrejövő ’szonikus tér’ (avagy ’sonic space’) (Bordwell 1996:131) a diegetikus zajokat és zörejeket is felhasználja a távolság és a perspektiváció érzékeltetésére.

HÁROMFÉLETÉR

Doane szerint a hang a filmben háromféle teret jelöl ki:

- a) a *diegézis* terét,
- b) a *vászon* látható terét,
- c) a *mozitert* vagy az auditorium akusztikus terét.

E három tér a klasszikus narrációban szigorúan hierarchizált. A klasszikus narratív film a diegetikus hatás 10 000-szeresére növelése érdekében eltereli a figyelmet a vászon teréről, hogy minél valószínűbbé tegye a történet terét*.

Egy példával illusztrálva:

- Nemde szép idő van itt? – kérdezte Michael.
- Szerintem is, de a moziban se lehet jobb – válaszolta John.



1. kép A szobán forgó film egy képe (Magyar Filmintézet Gyűjteménye)

A filmbeli történet. A helyszínrre vonatkozó következtéseinket azon jelzések alapján vonjuk le, melyeket a kétdimenziós vászon síkfelülete szolgáltat *számunkra*. A 100×200 cm-es vászon jelzéseinek az értelmezését pedig alapvetően meghatározza az a szituáció, amelyben a filmnézés folyik: például az elsötétített mozitert, ahol minden nézőnek tökéletes „kilátása” nyílik a látottakra, melybe belefeledkezve és nézőtársaitól elszigetelve a képek forrásául szolgáló vetítőgép szerepébe képzelheti magát. „Két dimenziójával ez a furcsa tér képes arra, hogy a néző az 1984–1985 között keletkezett film (1. kép) idejére tökéletesen megfeleledkezzen arról, hogy csupán a valóság illúziójának részese, és hogy ezt az illúziót sokkal inkább megélje, mint az otthonos három dimenziót. Alapvetően paradox – bár erről megoszlanak a vélemények –, hogy egy egész intézmény épül fel arra alapozva,

hogy emberek egy háromdimenziós térben egy elszeparált épület elsötétített termébe vonulnak, hogy egy dimenziót feláldozzanak valóságos térélményükből, s tegyék ezt önként és dalolva, a végsőkig kiélvezve a helyzetet.” (Dragon 2006)

A filmbeli analepszis klasszikus formája a flashback (*visszatekintés*), mely a történet egy múltbeli eseményét általában egy szereplői nézőponthoz kapcsolva idézi fel. A klasszikus narratív filmben a flashback szereplői nézőpontja és az időbeli váltás mindig jelölt – például a szereplői kommentár, a szereplő semmibe vesző tekintete vagy a kép elhomályosodása által.

FORRÁSOK

- Bordwell, David – Thompson, Kristin (1990): *Film Art – An Introduction*. University of Wisconsin, 3. kiadás
Dragon Zoltán (2005): Tennessee Williams Hollywoodba megy, avagy a dráma és a film dialógusa. *Apertúra Filmelméleti és filmtörténeti szakfolyóirat*, 2005. ősz. (<http://www.apertura.hu/2005/osz/dragon/>)
Metz, Christian (1966): Az elbeszélő film mondattana. In: *Strukturalizmus I*. Szerk. Hankiss Elemér. Budapest, Európa Könyvkiadó, é. n.

* A tér ebben az értelemben véve strukturális-koncepcionális tér.

Narratív tér és narratív idő

NAGY JÁNOS

A *Mullholland Drive* epizódjainak meghökkentő hatása abban rejlik, hogy amit hang és test organikus egységének gondoltunk, s ami az esztétikai élményünk alapja volt, hirtelen mesterkéltként és csinálmányként lepleződik le. A képen látható testhez kapcsolt hang képen kívülivé válik. Ahogyan erre Metz (1966) azonban rámutatott, a hang mindig is képen kívüli, hiszen a vászon képtelen hangot sugározni, ezt a nézőtérén és a vászon mögött elhelyezett hangszórók teszik. A képen kívüliség a hang forrására vonatkozik, hogy az 100%-ban látható-e vagy sem.

Az a gyakorlat, hogy a képen kívüli hangot a hang forrásának képen kívüli helyzetére vezetjük vissza, rámutat arra, hogy „a hang általában alárendelt a »magaskulturális« vizualitásnak» (kiemelés az eredetiben). Pedig a hang a képtől, imázstól stb. eltérő lehetőségekkel rendelkezik a térbeliség megkonstruálására; például olyan helyekről is hallhatunk hangokat, melyeket képtelenek vagyunk látni (erre való a telefon). Az így létrejövő 'szonikus tér' (avagy 'sonic space') (Bordwell 1996:131) a diegetikus zajokat és zörejeket is felhasználja a távolság és a perspektiváció érzékeltetésére.

HÁROMFÉLE TÉR

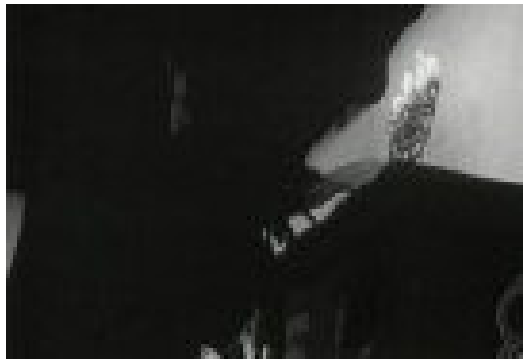
Doane szerint a hang a filmben háromféle teret jelöl ki:

- a) a *diegézis* terét,
- b) a *vászon* látható terét,
- c) a *moziterem* vagy az *auditórium* akusztikus terét.

E három tér a klasszikus narrációban szigorúan hierarchizált. A klasszikus narratív film a diegetikus hatás 10 000-szeresére növelése érdekében eltereli a figyelmet a vászon teréről, hogy minél valószínűbbé tegye a történet terét*.

Egy példával illusztrálva:

- Nemde szép idő van itt? – kérdezte Michael.
- Szerintem is, de a moziban se lehet jobb – válaszolta John.



1. kép. A szóban forgó film egy képe (Magyar Filmtézet Gyűjteménye)

A filmbeli történet. A helyszínre vonatkozó következtetéseinket azon jelzések alapján vonjuk le, melyeket a kétdimenziós vászon síkfelülete szolgáltat számunkra. A 100×200 cm-es vászon jelzéseinek az értelmezését pedig alapvetően meghatározza az a szituáció, amelyben a filmnézés folyik: például az elsötétített moziterem, ahol minden nézőnek tökéletes „kilátása” nyílik a látottakra, melybe belefeledkezve és nézőtársaitól elszigetelve a képek forrásául szolgáló vetítógép szerepébe

képzelteti magát. „Két dimenziójával ez a furcsa tér képes arra, hogy a néző az 1984–1985 között keletkezett film (1. kép) idejére tökéletesen megfeledkezzen arról, hogy csupán a valóság illúziójának részese, és hogy ezt az illúziót sokkal inkább megélje, mint az otthonos három dimenziót. Alapvetően paradox – bár erről megoszlanak a vélemények –, hogy egy egész intézmény épül fel arra alapozva, hogy emberek egy háromdimenziós térben egy elszeparált épület elsötétített termébe vonulnak, hogy egy dimenziót feláldozzanak valóságos térélményükből, s tegyék ezt önként és dalolva, a végsőkig kiélvezve a helyzetet.” (Dragon 2006)

A filmbeli analepszis klasszikus formája a flashback (*visszatekintés*), mely a történet egy múltbeli eseményét általában egy szereplői nézőponthoz kapcsolva idézi fel. A klasszikus narratív filmben a flashback szereplői nézőpontja és az időbeli váltás mindig jelölt – például a szereplői kommentár, a szereplő semmibe vesző tekintete vagy a kép elhomályosodása által.

FORRÁSOK

Bordwell, David – Thompson, Kristin (1990): *Film Art – An Introduction*. University of Wisconsin, 3. kiadás
Dragon Zoltán (2005): Tennessee Williams Hollywoodba megy, avagy a dráma és a film dialógusa. *Apertúra Filmelméleti és filmtörténetiszakfolyóirat*, 2005. ősz. (<http://www.apertura.hu/2005/osz/dragon/>)
Metz, Christian (1966): Az elbeszélő film mondattana. In: *Strukturalizmus I*. Szerk. Hankiss Elemér. Budapest, Európa Könyvkiadó, é. n.

* A tér ebben az értelemben véve strukturális-koncepcionális tér.

Narratív tér és narratív idő

NAGY JÁNOS

A *Mullholland Drive* epizódjainak mehökkentő hatása abban rejlik, hogy amit hang és test organikus egységének gondoltunk, s ami az esztétikai élményünk alapja volt, hirtelen mesterkéltként és csinálmányként lepleződik le.

A képen látható testhez kapcsolt hang képen kívülivé válik. Ahogyan erre *Metz* (1966) azonban rámutatott, a hang mindig is képen kívüli, hiszen a vászon képtelen hangot sugározni, ezt a nézőtér és a vászon mögött elhelyezett hangszórók teszik. A képen kívüliség a hang forrására vonatkozik, hogy az 100%-ban látható-e vagy sem.

Az a gyakorlat, hogy a képen kívüli hangot a hang forrásának képen kívüli helyzetére vezetjük vissza, rámutat arra, hogy „a hang általában alárendelt a »magaskulturális« vizualitásnak” (kiemelés az eredetiben). Pedig a hang a képtől, imáztól stb. eltérő lehetőségekkel rendelkezik a térbeliség megkonstruálására; például olyan helyekről is hallhatunk hangokat, melyeket képtelenek vagyunk látni (erre való a telefon). Az így létrejövő ’szonikus tér’ (avagy ’sonic space’) (Bordwell 1996:131) a diegetikus zajokat és zörejekeket is felhasználja a távolság és a perspektíváció érzékeltetésére.

Háromféle tér

Doane szerint a hang a filmben háromféle teret jelöl ki:

- a *diegézis* terét,
- a *vászon* látható terét,
- a *moziterem* vagy az *auditórium* akusztikus terét.

E három tér a klasszikus narrációban szigorúan hierarchizált. A klasszikus narratív film a diegetikus hatás 10 000-szeresére növelése érdekében eltereli a figyelmet a vászon teréről, hogy minél valószínűbbé tegye a történet terét.

Egy példával illusztrálva: – Nemde szép idő van itt? – kérdezte Michael. – Szerintem is, de a moziban se lehet jobb – válaszolta John.

A filmbeli történet. A helyszínre vonatkozó következtetéseinket azon jelzések alapján vonjuk le, melyeket a kétdimenziós vászon síkfelülete szol-

gáltat számunkra. A 100×200 cm-es vászon jelzéseinek az értelmezését pedig alapvetően meghatározza az a szituáció, amelyben a filmnézés folyik: például az elsötétített moziterem, ahol minden nézőnek tökéletes „kilátása” nyílik a látottakra, melybe belefeledkezve és nézőtársaitól



MAGYAR FILMINTÉZET

A szóban forgó film egy képe

elszigetelve a képek forrásául szolgáló vetítógép szerepébe képzelheti magát. „Két dimenziójával ez a furcsa tér képes arra, hogy a néző az 1984–1985 között keletkezett film idejére tökéletesen megfeledkezzen arról, hogy csupán a valóság illúziójának részese, és hogy ezt az illúziót sokkal inkább megélje, mint az otthonos három dimenziót. Alapvetően paradox – bár erről megoszlanak a vélemények –, hogy egy egész intézmény épül fel arra alapozva, hogy emberek egy háromdimenziós térben egy elszeparált épület elsötétített termébe vonulnak, hogy egy dimenziót feláldozzanak valóságos térélményük-ből, s tegyék ezt önként és dalolva, a végsőkig kiélvezve a helyzetet.” (Dragon 2006)

A filmbeli analepszis klasszikus formája a flashback (*visszatekintés*), mely a történet egy múltbeli eseményét általában egy szereplői nézőponthoz kapcsolva idézi fel. A klasszikus narratív filmben a flashback szereplői nézőpontja és az időbeli váltás mindig jelölt – például a szereplői kommentár, a szereplő semmibe vesző tekintete vagy a kép elhomályosodása által. □

NARRATÍV TÉR ÉS NARRATÍV IDŐ

A *Mullholland Drive* epizódjainak **meghökkenítő** hatása abban rejlik, hogy amit hang és test organikus egységének gondoltunk, s ami az esztétikai élményünk alapja volt, hirtelen mesterkéltként és csinálmányként lepleződik le.

A képen látható testhez kapcsolt hang képen kívülivé válik. Ahogyan erre *Metz* (1966) azonban rámutatott, a hang mindig is képen kívüli, hiszen a vászon képtelen hangot sugározni, ezt a nézőtér és a vászon mögött elhelyezett hangszórók teszik. A képen kívülség a hang forrására vonatkozik, hogy az 100%-ban látható-e vagy sem.

Az a gyakorlat, hogy a képen kívüli hangot a hang forrásának képen kívüli helyzetére vezetjük vissza, rámutat arra, hogy „a hang általában alárendelt a »magaskulturális« vizualitásnak” (kiemelés az eredetiben). Pedig a hang a képtől, imázstól stb. eltérő lehetőségekkel rendelkezik a térbeliség megkonstruálására; például olyan helyekről is hallhatunk hangokat, melyeket képtelenek vagyunk látni (erre való a telefon). Az így létrejövő 'szonikus tér' (avagy 'sonic space') (Bordwell 1996:131) a diegetikus zajokat és zörejeket is felhasználja a távolság és a perspektiváció érzékeltetésére.

Háromféle tér

Doane szerint a hang a filmben háromféle teret jelöl ki:

- a *diegézis* terét,
- a *vászon* látható terét,
- a *moziterem* vagy az *auditórium* akusztikus terét.

E három tér a klasszikus narrációban szigorúan hierarchizált. A klasszikus narratív film a diegetikus hatás 10 000-szeresére növelése érdekében eltereli a figyelmet a vászon teréről, hogy minél valószínűbbé tegye a történet terét.

Egy példával illusztrálva:

- Nemde szép idő van itt? - kérdezte Michael.
- Szerintem is, de a moziban se lehet jobb - válaszolta John.

A filmbeli történet. A helyszínrre vonatkozó következtetéseinket azon jelzések alapján vonjuk le, melyeket a kétdimenziós vászon síkfelülete szol-

gáltat számunkra. A 100×200 cm-es vászon jelzései az értelmezését pedig alapvetően meghatározza az a szituáció, amelyben a filmnézés folyik: például az elsötétített moziterem, ahol

”

Pedig a hang a képtől, imázstól stb. eltérő lehetőségekkel rendelkezik a térbeliség megkonstruálására...

minden nézőnek tökéletes „kilátása” nyílik a látottakra, melybe belefeledkezve és nézőtársaitól elszigetelve a képek forrásául szolgáló vetítógép szerepébe képzelheti magát. „Két dimenziójával ez a furcsa tér képes arra, hogy a néző az 1984-1985 között keletkezett film idejére tökéletesen megfeleljen annak, hogy csupán a valóság illúziójának részese, és hogy ezt az illúziót sokkal inkább megélje, mint az otthonos három dimenziót. Alapvetően paradox - bár erről megoszlanak a vélemények -, hogy egy egész intézmény épül fel arra alapozva, hogy emberek egy háromdimenziós térben egy elszeparált épület elsötétített termébe vonulnak, hogy egy dimenziót feláldozzanak valóságos térélményükből, s tegyék ezt önként és dalolva, a végsőkig kiélvezve a helyzetet.” (Dragon 2006)

A filmbeli analepszis klasszikus formája a flashback (*visszatekintés*), mely a történet egy múltbeli eseményét általában egy szereplői nézőponthoz kapcsolva idézi fel. A klasszikus narratív filmben a flashback szereplői nézőpontja és az időbeli váltás mindig jelölt - például a szereplői kommentár, a szereplő semmibe vesző tekintete vagy a kép elhomályosodása által.

Nagy János

A szóban forgó film egy képe

