

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 nézőtérén 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) a *diegézis* terét,
- b) a *vászon* látható terét,
- c) a *mozitertem* vagy az audiórium 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 valószínűbb 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 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 meghatározza az a szituáció, amelyben a filmnézés folyik: például az elsötétített mozi, ahol minden nézőnek tökéletes



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

„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 megfelelkezzen 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. Garamond.

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 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 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 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 végsőig 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. Palatino Linotype.

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 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, 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 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 helyszínrre vonatkozó következtetéseinket azon jelzések alapján vonjuk le, melyeket a kétdimenziós vászon síkfelülete szolgáltat *sámunkra*. 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 (*I. 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. kép. A szóban forgó film egy képe (MFI Gyűjteménye)

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

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 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 zörejeiket 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 audiórium 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



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

vászon síkfelülete szolgáltat 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 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 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 végsőig 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. Futura.

Nagy János

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 leleződik 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 *mozitertem* vagy az audiórium 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 Filmintézet 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 mozi, 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.

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. Garamond/Gill Sans.

Narratív tér és narratív idő

NAGY JÁNOS

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 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 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 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 Filmintézet Gyűjteménye)

A filmbeli történet. A helyszínre vonatkozó következtetéseinket azon jelzések alapján vonjuk le, melyeket a kétdimenziós vászon síkfelülete szolgáltat *sámunkra*. 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 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 megfelelkezzen 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 el-sötétített 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. Times New Roman.

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 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, 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 *mozitertem* 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.

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 a látottakra, melybe belefeledkezve és nézőtársaitól elszigetelve a képek forrásául szol-



MAGYAR FILMINTÉZET

A szóban forgó film egy képe

gáló vetítőgép 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 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. (News-701) □

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 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, 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 zörejekeket 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 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 helyszínre vonatkozó következtetéseinket azon jelzések alapján vonjuk le, melyeket a kétdimenziós vászon síkfelülete szolgál

tat számunkra. A 100×200 cm-es vászon jelzéseinek az értelmezését pedig alapvetően meghatározza az a szituáció, amelyben a filmnézés folyik: például az elsőtétített moziterem, ahol minden nézőnek

”

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

tökéletes „kilátása” nyílik a látottakra, melybe belefeledkezve és nézőtársaitól elszigetelve a képek forrásul szolgáló vetítógép szerepébe képzelheti magát. „Két dimenziójával ez a furcsa tér képes arra, hogy a néző az 1984-1985 között keletkezett film 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 elsőtétített 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.

Lucida Sans / Lucida Fax

A szóban forgó film egy képe



NARRATÍV TÉR ÉS NARRATÍV IDŐ

NAGY JÁNOS

AMULLHOLLAND 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 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 helyszínre vonatkozó következtetéseinket azon jelzések alapján vonjuk le, melyeket a két-dimenziós 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 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 végsőkiig 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. Venetian-301.

Narratív tér és narratív idő

Nagy János

Összefoglaló. A *Mulholland Drive* epizódjainak megdöbbentő 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.

Bevezetés

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 zörejeiket is felhasználja a távolság és a perspektíváció érzékeltetésére.

1.1. 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 terét*.

Egy példával illusztrálva:

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

1.2. 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 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 végsőkéig 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. kép. A szóban forgó film egy képe (Magyar Filmintézet Gyűjteménye)

* A tér ebben az értelemben véve strukturális-koncepcionális tér. CMU Serif (Computer modern).

Narratív tér és narratív idő

Nagy János

Összefoglaló

A *Mullholland Drive* epizódjainak megrököcsentő 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. Ahogy 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.

1. 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 valószínűbb tegye a történet terét¹.

Egy példával illusztrálva:

– Nemde szép idő van itt? – kérdezte Michael.

– Szerintem is, de a moziban se lehet jobb – válaszolta John.

2. 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.

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 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 végsőig 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. kép. A szóban forgó film egy képe (Magyar Filmintézet Gyűjteménye)

¹ A tér ebben az értelemben véve strukturális-konceptuális 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, 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

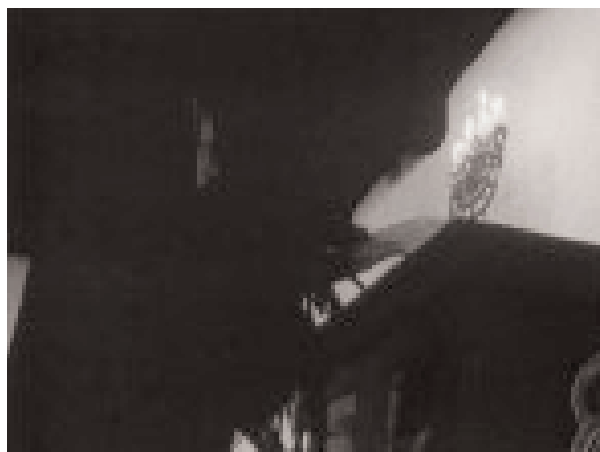
Doane szerint a hang a filmben háromféle teret jelöl ki:

- a 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 valóságosabb 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 szolgáltat számunkra. A 100×200 cm-es vászon jelzéseinek az értelmezését pedig alapvetően meghatározza az a szituáció, amelyben a filmnézés folyik: például az el-



MAGYAR FILMINTÉZET

A szóban forgó film egy képe

sötétített 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 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