

Füzi Izabella

Megismerés és narráció. Edward Branigan kognitív narratíva-modellje

Szerző

Füzi Izabella 1976-ban született Kézdivásárhelyen. 1995 és 1999 között a Babes-Bolyai Tudományegyetem bölcsészhallgatója. Ezt követően nyert felvételt a szegedi egyetem Elmélet és interpretáció Doktori iskolájába, ahol 2004-ben szerzett doktori fokozatot. Munkásságát 2005-ben Kanyó Zoltán Irodalomelméleti Díjjal ismerték el. Erasmus-, Ceepus-, posztdoktori és Magyar Állami Ötvös-ösztöndíjas, 2007-től egyetemi adjunktus. A szegedi Filmelmélet és filmtörténet program vezetője, 2005-től az Apertúra filmes szakfolyóirat alapító felelős szerkesztője. Kutatásai a filmi és irodalmi történetmondás komparatív vizsgálatát, a retorika nyelvfilozófiai megközelítését, illetve a medialitás, a nézői szubjektum megalkotottságának filmelméleti kérdését foglalják magukban.

Megismerés és narráció. Edward Branigan kognitív narratíva-modellje

[Edward Branigan: *Narrative Comprehension and Film*. London és New York, Routledge, 1992]

Edward Branigan *Narratív megértés és a film* című könyve a kognitív filmelmélet egyik figyelemreméltó terméke. A kognitív megközelítés a filmelméletben gyakran azzal az elméleti irányzattal szemben határozta meg magát, amely a film textuális sajátosságait állította előtérbe. Ez utóbbinak implicit vagy kimondott előfeltétele, hogy a kulturális termékek nem korlátozhatóak valamiféle elvont esztétikai jellegre, hanem a társadalmi gyakorlatokba ágyazódva a különféle érdekeket szolgáló értelmezések formájában forgalmazódnak. Az elmélet feladata következésképpen, hogy leleplezze ezen érdekeket, és felmutassa a szöveg jelentéseinek pluralitását, mely egyetlen értelmezés által sem sajátítható ki teljes egészében. Ezeket a megközelítéseket gyűjtőnéven kritikai elméleteknek nevezhetjük; ide tartozik például az ideológiakritika, a pszichoanalitikus és feminista kritika, valamint a filmi diskurzusokat szorosabban vizsgáló apparátus-, intézmény- és realizmuskritika.

NARRATIVE COMPREHENSION and FILM



Copyrighted Material



EDWARD BRANIGAN

L
SIGHT
N
E
S

A kognitív tudományok (a „megismeréstudományok” (1) elnevezés is használatos) szerteágazó kutatásaiból merítő kognitív filmelmélet képviselői a kritikai irányzatok kapcsán leginkább azt nehezményezték, hogy ezek túlhangsúlyozzák a film szöveg-voltát, a filmi jel konvencionális és szimbolikus aspektusait az ikonikus és mimetikus aspektusok rovására. (2) A nyelvészeti modellek dominanciája azt eredményezte, hogy egyrészt a jel és a referens közti egyértelmű viszony megkérdőjeleződött, másrészt a figyelem a jelölési módokra és a befogadás kontextuális és kultúrafüggő természetére terelődött. A kognitív filmelmélet azt a kérdést veti fel, hogy kiterjeszthető-e ez a nyelvészeti modell a vizuális megjelenítésre is, vagy vannak a vizuális kommunikációnak olyan állandói, melyek nincsenek kitéve az értelmezés relativitásának. Arra is rámutat, hogy a kritikai filmelméletek értelmezései leginkább a „szuperolvasóknak” szóltak, és kevésbé tudták hatékonyan modellálni a közönséges filmnéző tapasztalatait. Bár a kognitív megközelítés néhány kérdésfelvetése nagyon is megfontolandó (amennyiben hangsúlyozza vizuális és verbális, az értelmezés és az elemzés közti különbséget), félő, hogy mindez egy kritikátlan, a szöveg részéről semmiféle ellenállást nem tapasztaló állásponthoz vezet.

Branigan narratológiája a narratívát a nézői befogadás oldaláról vizsgálja, és ebben a kognitív apparátusra támaszkodik; mindazonáltal egy olyan rétegzett, a textuális sajátosságokra is érzékeny narratív modellt hoz létre, mely magyarázatot ad az ideológiakritikai vagy feminista alapon vázolt kérdésekre is. A probléma tárgyalása a kogníciós folyamatok, a megértés természetét tükrözi: a könyv elején nem kapunk egy szabatos, többé-kevésbé átfogó és előfeltételezett narratíva-definíciót, melyet aztán a különböző fejezetek részekre bontanak és elemeznek, hanem a meghatározási kísérletek fejezetről fejezetre megismétlődnek, kibővülnek és a feldolgozás különböző szintjeit jelenítik meg. Legtágabb értelemben a narratíva Branigan szerint az adatok egy bizonyos módon való elrendezését jelenti, tehát az észlelés egyik módját, amely egyaránt irányulhat narratív és nem narratív szövegekre.

Branigan kognitív megközelítésének egyik sarokpontja, hogy a narratívák befogadásában kétféle stratégia, tudástípus érvényesül: a „tudni mit” és a „tudni hogyan”. A *deklaratív tudás* az előzetesen birtokolt sémák alkalmazását jelenti, a vászonról megszerzett információk konvertálását a történetet alkotó információkká. Ez a fordítási eljárás többé-kevésbé visszakövethető és igaz/hamis ítéletekkel értékelhető. Magukkal a történetekkel sohasem találkozunk közvetlenül, ezek mindig a narráció által, egy jelzésrendszeren keresztül jutnak el hozzánk, melynek konvencióit következképpen el kell sajátítanunk. Például ha a filmvászonon valaki a képen kívülre néz, akkor szinte biztosra vehetjük, hogy a következő beállítás azt fogja megmutatni, amit a szereplő „lát”. A tekintet követő vágás azon konvenciórendszer része, mely segítségünkre van abban, hogy a vászon terét és idejét a történet terévé és idejévé alakítsuk át. E kettős vonatkoztatási keret, melyet Alexander Sesonske (3) a filmi jelölés alapvetően duális jellegének nevez, Branigan számára azt jelenti, hogy a vászon kétdimenziós tere a fény-árnyék mintázataival és a hanggal csupán olyan „fenomenális megjelenések” (34.) együttese, (4) melyek alapján a néző kikövetkezteti a történetet. E transzformációs folyamat azonban mindig előzetes sémák, mintázatok, kognitív térképek alapján történik. Ebben az esetben a nézői elvárások képezik az adatok elrendezésének szervező elvét. A

sémák alkalmazása, melyek a fentről lefelé történő kognitív folyamatok (top-down perception) megnyilvánulásai, az adatoknak a tér- és időbeli, valamint kauzális mintázatok szerinti keretezését és átkeretezését jelenti. (5) Ezzel szemben az alulról felfelé történő folyamatok (bottom-up perception) csak rövid-távú hatókörrel rendelkeznek, és állandóan az adat-ingerek feldolgozásának sürgető kényszere alatt állnak. A narratíva első meghatározása – a deklaratív tudás alkalmazásának szemszögéből – a tér, az idő és a kauzalitás egyfajta (narratív) megértését foglalja magában, mégpedig egy átalakítási folyamaton keresztül, mely a filmben a vászon és a történet rendje között történik. A definíció egyaránt vonatkozik mindkét irányú átalakításra: a vászon információit történetté és a történetet a vászon jelrendszerévé alakító eljárásra; így a narratívák előállítása és megértése, befogadása ugyanazon tevékenység két szimmetrikus aspektusa. (6)

A narratív megértésben azért van szükség *procedurális tudásra*, mert a deklaratív tudás útján szerzett információk gyakran ellentmondásosak, konfliktus jöhet létre a vászon és történet rendje, az alulról felfelé és felülről lefelé történő folyamatok által kitermelt információk között. Ilyenkor a nézőnek döntenie kell a konfliktusban álló értési lehetőségek között, pontosabban az egyes információkat olyan vonatkoztatási keretbe kell ágyazni, mely meghatározza azok értékét. Például, ha a filmben olyasvalamit is látunk, amiről egyik szereplő sem szerez tudomást, akkor ennek fényében felülbírálhatjuk a szereplői cselekvéseket és döntéseket. Ezen a ponton Branigan bevezeti a narráció fogalmát, mely meghatározása szerint nem más, mint a tudás egyenlőtlen eloszlása. Ha mindenki ugyanazokkal az információkkal ugyanolyan módon rendelkezne, nem lenne szükség narratívákra, a történetmondás lehetetlenné válna. A narrációs aktus a tudás egyenlőtlen eloszlását nevezi meg a narratív ágensek: a narrátor, a szereplő és a néző között. A narráció „a szubjektum és az objektum aszimmetrikus viszonya”, e háromtagú viszony arra utal, hogy a szubjektumnak az objektumhoz való hozzáféréseben valamilyen akadály lépett fel, ezért az objektumról való tudása e körülmény által van meghatározva. A „ki tud többet?” kérdése (a néző és a szereplő viszonyában ez a következő nézői reakciókat hozza létre: $N > Sz$: suspense, $N = Sz$: rejtély, $N < Sz$: meglepetés) nemcsak a narratíva végéről válik beláthatóvá, amikor ezek az egyenlőtlenségek a tudás mezején eltűnnek, hanem a narratív megértés, vagyis a filmnézés konkrét folyamatában: minden egyes információt hozzá kell rendelnünk legalább egy vonatkoztatási kerethez, és meg kell határoznunk a különböző kereteknek egymáshoz való viszonyát.

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

1. Az első keretet a történeti szerző, a szöveg és a történeti közönség határozza meg. A szerző nem korlátozható az életrajzi személyre, hiszen nyilvános személyként alá van vetve a legendaképzés összes szövegszerű eljárásának. Az aktus, amely által a közönség egy szöveget

egy adott szerzőnek tulajdonít (vagyis a szöveget a szerző műveként értelmezi), együtt jár egy sor feltételezéssel és elvárással, melyek még azelőtt kialakulnak, hogy a szöveggel szorosabb kapcsolatba kerültünk volna. Például ha egy Hitchcock-filmet nézünk, akkor számítunk arra, hogy meglepetésben és suspense-ben lesz részünk, tehát az erre vonatkozó jeleket keressük.

2. Az extra-fikcionális narrátor számlájára írható, hogy miért nem kérjük számon a szövegen a „való világ” törvényeit, hanem fikcióként (7) fogadjuk el; ez a funkció közvetít a fikció és nem-fikció között és magyarázatot ad a fikció eredetére. Ezen a szinten indokolható, hogy mi számít lényegesnek és lényegtelennek, véletlennek vagy törvényszerűnek az adott fikciós világban. Más narratológiák „beleértett szerzőről” beszélnek ebben az esetben, hiszen olyan információk birtokába jutunk, melyek a diegetikus világ egyetlen szereplője számára sem hozzáférhető. Ide tartozik a főcím vagy a stáblista megjelenése a képen, de azok az információk is, melyek előre sejtetnek és megelőlegeznek későbbi eseményeket. Branigan példája *A tévedés* kezdő képsoraiból: a főhős kijön a kocsmából, ahol egész éjjel zenéltek, és miközben az aluljáró felé sétál, két arra járó rendőr veszi közre a kép síkjában, teljesen véletlenül egymás mellett sétálnak egy darabon. Ez a képalkotás a diegézis szintjén véletlenszerűnek tűnik, nincs funkciója a történetben, viszont a néző számára előre jelző szerepe van (a főhőst tényleg letartóztatják és hamisan megvádolják).
3. A nondiegetikus narrátor szintje a történet világáról közöl információkat, de olyan információkat, melyeknek egyike sem lehetne ilyen formában megtapasztalható a történet szereplői által. Például a sűrített képek és a némafilmben a feliratok a történetről szólnak, de mégis el vannak választva tőle.
4. A diegetikus narrátor (hacsak nem a történet egyik szereplőjéről van szó) úgy nyilvánul meg, mint a jelenet helyszínén jelen lévő, számunkra láthatatlan tanú, aki olyan információkat közöl, melyek a történet szereplői számára is hozzáférhetőek, csak nem az ő nézőpontjukból.
5. Szereplői (nem fokalizált) narráció: az explicit narrátor esete, a narráció az egyik szereplő tevékenységeként azonosítódik, a narráció címzettje a többi szereplő (például az *Aranypolgár* egyes szereplői, akik Kane életének egy-egy szakaszát mesélik el a visszaemlékezések során).

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

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

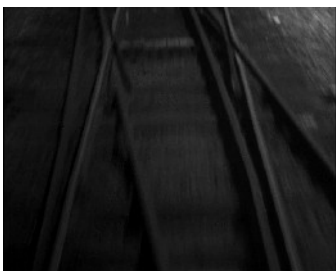
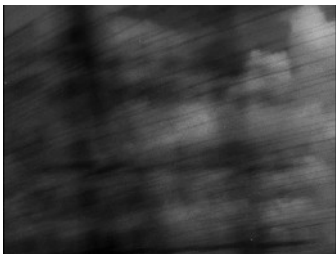
A belső fokalizáció lényege, hogy olyan információkhoz jutunk általa, melyek egy külső, diegetikus szemlélő számára hozzáférhetetlenek, a nézők viszont azonosulhatnak ezekkel megérzésekkel, látomásokkal, félelmekkel, hallucinációkkal, stb.

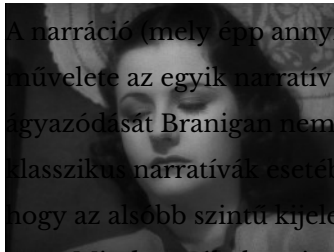
7. Belső (felszíni) fokalizáció: észlelés szintjén jelentkezik.

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

A narratív szinteknek ez a tipológiája képezi Branigan narratív elméletének a középpontját. Bár az egyes szintek elméleti elhatárolása (például az extra-fikcionális és a nondiegetikus narrátor megkülönböztetése) megkérdőjelezhető, a narratív szintezés ezen elképzelésének mégis igen nagy a magyarázó értéke a narratív filmek elemzésében. Elsősorban rámutat arra, hogy egyetlen film sem sajátítható ki egy narrátori hang által, a tágabb értelemben vett narráció sokféle ágensre és tevékenységre terjed ki. A filmet nem úgy kell elgondolnunk, mint egy kommunikációs szituációt, amikor valaki (a szerző, a rendező, a megszemélyesített narrátor) elmesél/megmutat egy már előzőleg is létező, a narrációs aktustól független történetet. Branigan szerint nincs szükség a narrátor megszemélyesítésére a filmben; a történetet a néző konstruálja meg azáltal, hogy az egyes narratív kijelentéseket eltérő státuszú narratív szintekhez kapcsolja. A narrátor, a szereplő, a fokalizáló – a narratív szövegekben előforduló ágens e három típusa – „kényelmes fikciók, melyek arra szolgálnak, hogy a tudás eloszlását jelöljék egy adott pillanatban” (105.), tehát nem annyira a szöveg, inkább a néző által létrehozott kategóriák.







A narráció (mely épp annyira tartozik a szöveg befogadásához, mint előállításához) egyik alapvető művelete az egyik narratív szintnek a másikba való átalakítása. A szintek egymásba való beágyazódását Branigan nem tárgyalja és példázza annyira alaposan, csak annyit mond, hogy a klasszikus narratívák esetében a szintek egymáshoz való viszonya oly mértékben hierarchizált, hogy az alsóbb szintű kijelentések érvényét mindig a magasabb szintű kijelentések határozzák meg. Mindazonáltal a szintek között nemcsak hierarchia, hanem keretező viszony, egymásmellettség, kizáró viszony, stb. is létrejöhet. Branigan korábbi könyvében (8) a narráció következő meghatározását kapjuk: „olyan keretek összessége, amelyek egyre nagyobb keretekben helyezkednek el, míg végül eljutunk egy olyan kerethez, amely már nem keretezhető be a szöveg határain belül”, (9) ezt nevezzük mindentudásnak. A keretezésnek olyan textuális jelei is lehetnek, mint például az irodalmi szövegben az írásjelek. A narrátori és a szereplői szólamot az egyenes vagy a függő beszéd esetében olyan jelek különítik el, mint a vessző, az idézőjel, az igeidő és személy megváltoztatása. Ezek a határok, azonban, melyeket ez esetben írásjelek jelölnek, egyben episztemológiai határokat is jelentenek, vagyis a tudás eltérő mértékű megbízhatóságát, kiterjedését. Ily módon a keretezés, a határok megléte két különféle módon is átszeli a szöveget: horizontálisan, vagyis a szöveg részekre bontható az őt alkotó szólamok és szintek alapján, itt a „határ” fogalma szó szerinti jelentésében áll; a vertikális rétegződés pedig azokra a mentális műveletekre vonatkozik, melyek során a megalkotott hipotéziseinket az újabb információk fényében és a narratív szintek beágyazásával újra és újra felülírjuk.

Ezt a kettős keretezést a *Londoni randevú* egyik szekvenciájával példázom. A történet, ahogyan erre az angol cím is utal (*The Lady Vanishes*), egy idős hölgy gyanús körülmények közti eltűnéséről szól. Maga az „eltűnés” soha nem jelenik meg a képen. A szereplők, az idős hölgy és fiatal ismerőse egy vonatfülkében utaznak; a fiatal nő, aki gyengélkedik, miután induláskor megütötte a fejét, lepihen, látjuk, ahogy lassan lecsukódnak a szemei. Áttűnéssel egy olyan beállítássorozat következik, melyben a vonatkerekek sebes gurulását látjuk, majd a távvezetékek vonalait és a felhős eget, aztán a vonattal szembe futó sínpárokat, a sínek kereszteződését, ugyanez a sorozat még egyszer megismétlődik, majd a fiatal nőt látjuk, amint felébred. Nyilvánvaló, hogy a fiatal nőt és a vonatot kívülről mutató képek nem ugyanazon a narratív szinten helyezkednek el. Ami diegetikus szinten a szereplő számára vakfolt, az a néző számára többféleképpen is értelmezhető. Először is a szemek lezáródásának a képe arra utal, hogy mindaz, amit látunk, a szereplő számára láthatatlan (legalábbis szó szerinti értelemben). A vonatról mutatott külsők és a vonat hangjának felerősített robogása viszont jelezhetik az idő múlását (a beállításoknak azonos sorrendű megismétlése egyfajta gyakoriságot is létrehoz) és a térben való előrehaladást. Ugyanez a szekvencia jelzi azonban a film középponti eseményét is: míg a nő alszik, idősebb társa eltűnik. Ez ugyanolyan vakfolt számunkra is, hiszen e fontos esemény megtörténte alatt mi a vonat robogását figyeltük. Amikor viszont a nő utastársai tagadják az idős hölgy létezését, akkor az is megfordulhat a fejünkben, hogy a robogó vonat képei egy radikálisabb váltást jelentenek a történetben: már egy másik vonaton vagyunk egy másik utazás alkalmával (mely azonban kísértetiesen hasonlít az előbbihez); vagy mindaz, amit eddig láttunk, az alvó nő álmát mutatta be számunkra; vagy a nő fejsérülése által előidézett hallucinációkat láttunk. A film ezután következő története valójában

ennek a kérdésnek a megválaszolására törekszük: mi történt, amíg a nő aludt? A történet lezárása felől már pontosan tudjuk a választ, melyet az extra-fikcionális narrátor mintegy visszatartott előlünk: az idős hölgyet, aki nevelőnőnek álcázott angol kémként utazott a vonaton, az idegen ország ügynökei elrabolták. Addig azonban az eltűnésre vonatkozó és azt tagadó különböző történetverziókat kell összevetnünk, melyek mindegyike megpróbálja kisajátítani a maga értelmezése számára a jeleket és a bizonyítékokat. De még akkor sem vonhattunk volna le messzemenő következtetéseket, ha „szemtanúi” vagyunk a szereplő eltűnésének, mivel a tudásunk és nem-tudásunk közti viszony másképp strukturálódott volna.

Branigan szerint a néző filmnézés közben folyton válaszpontra és döntéshelyzetre van, döntései kijelölnek számára egy értelmezési útvonalat, viszont a keretezés végtelen regresszív jellege sohasem tudja megállítani a jelentéstulajdonítás folyamatát: „Bármely narrációt, legyen az akármilyen objektív, hirtelen keretként körülölelhet egy másik narráció, mondjuk egy olyan személyről, aki álmodik, vagy éppenséggel őrült, és azonnal előáll annak a veszélye, hogy az elején félre lettünk vezetve, vagy zagyvaságot láttunk, vagy nem is láttunk semmit. Az, hogy »objektív«, szigorúan relatív fogalom. Még ha lenne is egy belső jel, amely megbízható (?) volt a múltban, előfordulhat, hogy a jelen pillanatban viszont hamis és így becsap minket.” (10) Branigan narratológiájának nagy érdeme, hogy relativizálja az olyan nagy dichotómiákat, mint a szubjektív/objektív, klasszikus/modernista, áttetsző/homályos. Az oppozíciópárokról kimutatja, hogy mindig egy komplex összefüggésrendszerbe illeszthetők, mely árnyaltabb kategóriákat tesz szükségessé. Mindennek alapja egy olyan szövegfogalom, mely nem nélkülözi a kritikai elméletek belátásait: „Itt nem egyszerűen a szöveg igazságáról van szó (arról, hogy hogyan késleltetődik az igazság egészen a mű végéig), hanem egy szélesebb értelemben vett igazságról: a nyelvnek a világhoz való viszonyáról. Bazin azt remélte, hogy azáltal, hogy feltételez egy ontológiai realizmust, véget tud vetni ennek a rekurzív folyamatnak, amelynek során egy keret helyébe újabb keret lép, mind a fotografikus képalkotás, mind pedig annak feldolgozása tekintetében, és hogy így közvetlenül eljut majd a világhoz. Mind a fenomenológia, mind pedig a realizmus a tapasztalás közvetlen elméletei, amelyekben semmi lényeges közvetítés nem szerepel a néző és a világ között. Hiszem azonban, hogy az ábrázolás mélyén meghúzódik valamiféle hiány – a referens tárgy hiánya, amelyet teljességében sohasem tudunk előhívni. [...] A jelölt és a referens ebből eredő szétválása egy olyan közvetett tapasztalás-elmélet alapja, ahol a látás nem a világgal találkozik, hanem egy kódrendszerrel és egy olyan ideológiával, amely sokkal összetettebb módon (absztrakt szabályokon és egy társadalmi rendszeren keresztül) kapcsolódik a világhoz. Ezt az utóbbi elméletet képviselem magam is.” (11)

© Apertúra, 2006. tél | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2006/tel/fuzi-megismeres-es-narracio-edward-branigan-kognitiv-narrativa-modellje/>

