Alexander Sesonke

Idő és nyelvtani idő a filmben

Szerző

Alexander Sesonske a University of California, Santa Barbara filozófiaprofesszora.

Alexander Sesonke

Idő és nyelvtani idő a filmben

> A filmnek, legyen az néma vagy hangos, nincs múlt és jövő ideje. A filmnek csak jelen ideje van. A kép jellege mutatja meg a nézőnek, hogy mely időpontban van most jelen. [1]
>
> A film a jelen idő közege. Teljesen elfoglal bennünket: csak az létezik számunkra, amit bármely adott pillanatban látunk. [2]

A filmben megjelenő időről tett fenti állítások nyilvánvalóan tévesek, ha olyan filmekre gondolunk, mint a *Citizen Kane*, *A vihar kapujában*, *Le jour se lève* vagy a *Hiroshima, mon amour*. Mindenesetre a fentiekhez hasonló állítások ismétlődő megjelenése a filmtörténetben mégis arra utal, hogy a téves elképzelés mélyén is rejtőzhet némi igazság. Vagy még inkább arra, hogy bizonyos állításokat annyira nyilvánvalónak érzünk, hogy nem is vizsgáljuk meg őket. Azt gondolom, ez még egy ok arra, hogy átgondoljuk és leírjuk az idő formális szerkezetét mind a filmben, mind pedig úgy, ahogy köznapi életünkben megjelenik.



Orson Welles: Citizen Kane (1941)



Akira Kurosawa: A vihar kapujában (1950)



Marcel Carné: Le jour se lève (1939)



Alain Resnais: Hiroshima, mon amour (1959)

Az idő köznapi felfogásának és az időkifejezések nyelvben betöltött szerepének rövid leírásából indulok ki. Ezután az időt mint a film alapvető formai dimenzióját elemzem, s ezután tárgyalom a nyelvtani időt. Azon a ponton már remélem, nyilvánvalóvá válik majd, hogy miért kísért oly erővel „a filmnek csak jelen ideje van" elképzelés, de mi sikeresen ellenállunk a kísértésnek. Más szóval megkísérlem bemutatni, miért alapvetően téves a fenti elgondolás.

Az idő folyamának elkoptatott metaforája pontosan adja vissza köznapi időelképzelésünket. Az idő folyamatos, lineáris, egyirányú haladás. A folyók a hegyről lefelé folynak; az idő a múlttól a jövő felé folyik, a „most"-nak nevezett röppenő pillanatok jelölik a folyamatban a jelen helyét, ahol múlt és jövő találkozik. A világ ideje, melyet természetes időnek nevezek, mérhető, kiszámítható, úgy gondoljuk, állandó sebességgel halad, annak ellenére, hogy róla alkotott tapasztalatunk nagyon is változó. Az idő állandó haladási sebességéről alkotott elképzelésünk nyilván a természet ismétlődő, ciklikus rendszerességében gyökerezik: a nappalok és éjszakák végtelen egymásutánja és a vele járó állandó változások, az évszakok rendje, a születés, növekedés, halál vagy elmúlás ismerős sora olyan minták, amelyek mind normál sorrendet és időrendet képviselnek, és általában visszafordíthatatlanok. Mivel időtapasztalatunk olyan közeli kapcsolatban áll ezekkel a normális idő és mozgásváltozásokkal, az időfogalom változásának tapasztalata is a fenti természetes minták megváltoztatásával lehetséges. Az olyasféle kifejezések, mint a „megállt az idő" vagy „megszűnt az idő" értelmesnek tűnnek, de csak úgy tudjuk megérteni őket, ha a változás és a mozgás teljes hiányát magukban foglalják. Próbáljuk csak megérteni a következő mondatot: „Tegnap délután megállt az idő, de minden más szép rendben ment tovább."

Ebben a közkeletű értelemben az idő lényegi formális jellemzője mind a folyamatosság, mind az irányultság. Az idő folyamatos és iránya van. A „folyamatos" azt jelenti, hogy az idő minden pillanata összekötő pontokon (pillanatokon) keresztül kapcsolódik az idő bármely más pillanatához, és az idő egy adott pillanatától a másikig csak az összekötő pillanatok érintésével juthatunk el. Nem ugorhatok máról hirtelen át a holnapba, de ha túlélem a következő huszonnégy órát, elérek oda – pontosabban: addig -, és ennek nincs más módja. Az „irányultság" annyit tesz,

hogy adott időpillanatokból csakis utána következő pillanatokhoz juthatunk el. Természetesen rendelkezünk különféle módszerekkel a múlt vizsgálatához, de egyetlen múltbéli pillanatot sem tudunk *jelen*ként megtapasztalni.

Mivel az időnek ilyen a formája, világértelmezésünk és a róla való értelmes megnyilatkozások általában két időbeli determinánst alkalmaznak: a *helyzet* vagy pozíció az időfolyamban és a *tartam* vagy állandóság a folyamaton belül. „Mikor történt?" „Meddig tartott?" Az ilyesfajta kérdések megválaszolására rendelkezésünkre álló szokványos nyelvi eszközeink a dátumok és az időegységek nevei. „Augusztus 21-én, kedden." „Három órán át." Egy híres szöveghelyen Szent Ágoston így ír: „Mi hát az idő? Ha senki nem kérdi, tudom. Ha kérdezik tőlem, s meg akarom magyarázni, nem tudom." Talán még mindig nem tudjuk megmondani, mi az idő, de azt meg tudjuk mondani, miben áll a róla alkotott implicit tudás: nyelvileg pontosan meg tudunk adni bizonyos helyzetet és tartamot az időfolyamatban.

De az időről való beszéd mögött két ősi viszony adja az illúzió valódi tartalmát: az előtte és az utána viszonylatai. Sem az előtte, sem az utána, és természetesen tagadásuk sem jelenti ugyanazt a pillanatot vagy egyidejűséget. Beszédünk szinte minden időbeli tartalma elvileg leegyszerűsíthető az előtte, utána, egyszerre relációkra. De meglehetősen nehézkes volna valóban elvégezni ezt a redukciót.

Mindennek a jelentősége abban áll, hogy az idő fogalma csakis olyan közegben alkalmazható hasznosan és értelmesen, amelyben az előtte és az utána viszonyok megvannak. Így végeredményben az óráink sem azért ketyegnek, hogy mérjék az időt, hanem azért, hogy történéseket és cselekedeteket az előtte, utána és egyidejűleg relációk szerint egymáshoz kapcsolják számunkra.

Mindez remélhetőleg nyilvánvaló, mint ahogy a filmben jelen lévő időről, vagy ahogy hívom, filmidőről szóló mondandóm jó része is az.

Előbb azonban hadd tegyek egy rövid kitérőt a filmtér fogalmának leírásához, amely a film alapvető formális jellemzője, és mint ilyen, bemutatása hasznosnak bizonyul majd a filmben megjelenő nyelvtani idő tárgyalásakor. [3]

A filmtér, a film nézése során tapasztalt tér, teljesen vizuális: határtalanként tapasztaljuk meg, holott keretbe foglalt, kettős tér. Vagyis két külön szempont jelenik meg benne, amelyeket együtt fogunk fel. Az egyik, amelyet a vászon terének nevezek, az a bizonyos kétdimenziós négyszög a vetítővászon felszínén. A másik az ún. cselekvéstér, az a háromdimenziós tér, amelyben a szereplők élnek és meghalnak, lovak vágtáznak, szerelmesek sóhajtanak, ahol majdnem minden elképzelhető megtörténik. A moziról való tapasztalatunk talán legfontosabb jellemzője, hogy ezt a cselekvési teret mi nézők belülről tapasztaljuk meg; a mi nézőpontunk a cselekvésnek teret adó, lefilmezett világon belül van.

A filmtér e kettőssége megjelenik a mozi mindegyik további formai dimenziójában, az időben, a mozgásban és a hangban is. A forma e mindenütt megjelenő kettőssége különböztetheti meg a

filmet az összes többi művészeti ágtól. A film idejében a kettőség nyilvánvaló, és megkülönböztetünk vászonidőt és cselekményidőt. A vászonidő a vászontérben megjelenő képek ideje, vagyis a vásznon megjelenő fények és árnyékok sorrendje és időtartama a filmvászon felszínén. A film bizonyos szempontból nem más, mint a vászontér változásainak és mozgásainak a természetes idő folyamatában megismételhető mintázata. Mivel a vászon maga egy természetes térben létezik, ezért létezése ugyanakkor a természetes, folyamatos, egyirányú időben is adott. A vászonidő a természetes idő azon szelete, amelyben a képek megjelennek a vásznon. Minden filmnek van egy bizonyos időtartama vagy játékideje, és amikor az adott filmet levetítjük, a fények és árnyékok ugyanazon sorozata jelenik meg a nézők szeme előtt a képek áramlásában. Ezen a folyamaton belül beszélhetünk a beállítások és a jelenetek pozíciójáról és időtartamáról és a képek között fennálló előzetességi vagy utólagossági viszonyról. Bármely film esetében pontosan le tudjuk írni, miképp telik a vászonidő. Például a *Citizen Kane*-ben a nyitó képsorok Xanaduról, Kane szobájáról, Kane ajkairól, a hóvihar papírnehezékről, a híradós montázsszekvencia előtt jönnek, rögtön utána látjuk a beszélgetést a vetítőteremben, amely végül elindítja a Rosebud utáni kutatást. Mindez kb. 12 percnyi vászonidő alatt zajlik le. De ebben a tizenkét percben nem csupán annak a kb. 150 felvételnek a sorozatát tapasztaljuk a vásznon, hanem Charles Foster Kane halálát és a személyazonossága utáni nyomozás kezdetét – tehát olyan eseményeket, amelyek a film cselekményterében játszódnak, a cselekménytér belső idejében, azaz a cselekményidőben, a film világának idején belül. Tehát mindegy, hogy a *Citizen Kane*-t 1941-ben vagy 1981-ben látjuk-e, az első tizenkét perc 1941-et jelöli ki a film jelen idejeként, ugyanakkor bepillantást enged Kane korábbi életének eseményeibe is. Nem tizenkét percet ölel fel, hanem a cselekményidő több mint egy napját, mert a fade-out, amely elválasztja Kane halálát a hírelőzetestől, legalább egy-két nap kihagyást sejtet. Ezután a filmidő következő 107 percében a film cselekményideje az 1941-es jelenben kb. egy hetet halad előre, és hetven évet hátra Kane gyerekkorába. Így a cselekményidőben a történések sorrendje és időtartama is nagyban különbözik a filmidő megfelelő képeinek sorrendjétől és időtartamától. A filmidőben Thatcher és Kane első találkozása több perccel Kane halála után következik; a cselekményidőben ez nyilván hetven évvel előbb történik. Nemcsak értesülünk egy múltbeli eseményről; látjuk, amint az a *múltban* megtörténik. Kane első házasságának több éve két-három percnyi filmidőben, a híres reggeliző jelenetben villan fel.

A vászonidő természetes idő, saját mindennapi világunk idejét mérjük a vászon idejéhez. A cselekményidő viszont létrehozott; formáját nem a természet diktálja, hanem a film készítője választja meg. Természetesen a cselekményidő történései a vászonidő képeinek a függvényei. Ez a kettősség teszi lehetővé, hogy egy film cselekményidejének formája lényegesen különbözzék a természetes, ahogy egyesek nevezik, a „valós” időtől. Mivel a filmkészítő teljes mértékben ellenőrzése alatt tartja a képek egymásutánját a vászon idejében, így a cselekményidő folyamát is befolyásolja: lassíthatja, felgyorsíthatja, megállíthatja, még vissza is forgathatja. [4] A cselekményidő lehet nagyon szaggatott is, ugyanaz az esemény többször is megjelenhet, minden alkalommal más-más történések keretében, mint például a *Je t'aime, je t'aime*-ben, vagy a cselekményidő két egymástól távoli eseménye követheti egymást, mint a *Tavaly Marienbadban* esetében. Bár az idő

formájának fenti átalakításai könnyen megvalósíthatóak, viszonylag ritkán jelennek meg a filmekben. A cselekményidő kevésbé radikális szaggatottsága sokkal gyakoribb, ezt szinte minden narratív filmben tapasztaljuk, de alig vesszük észre, mert az események szaggatott sorából a film idejében folyamatos időt hozunk létre. Például Kane halálos ágyának képe után kb. öt másodperccel bukkan fel a hírelőzetes – egy szinte azonnali előreugrás az időben, melyet a tapasztalt filmnézők kihagyásként értelmeznek. Mivel a Citizen Kane a miénkkel azonos tér-időbeli világgal dolgozik, még akkor is feltételezzük, hogy e világ eseményei normális ütemben követik egymást, ha nem látjuk az összes eseményt. Csak akkor tudjuk az idő furcsa formáit elfogadni a filmben, ha tapasztaljuk az előfordulásaikat; egyébként feltételezzük, hogy a filmben életünk idejéhez hasonlóan az idő a megszokott ütemben halad előre, még akkor is, ha másfél óra filmidő során hetek vagy évek cselekményideje telik el. Az idő ilyesféle sűrítése a film természetes létmódja; a vászon ideje és a cselekményidő csak nagyon ritkán esik egybe egy teljes film során, mint például a *Cleo 5-től 7-ig* és a *Dutchman* című filmben.



Alain Resnais: Je t'aime, je t'aime (1968)



Alain Resnais: Tavaly Marienbadban (1961)

A cselekményidőnek formailag hasonlítania kell a természetes időhöz, másképp nem is minősülne időnek. Vagyis a filmvászon képeinek folyamatos sorozatában elkülönülő eseményeket kell tudnunk felfedezni, amelyek egymáshoz képest előbb vagy utóbb következtek be. Így bár minden filmnek van leírható vászonideje, néhány filmnek nincs cselekményideje. Némely absztrakt filmben a filmvászon képeinek sorából nem lehet eseményeket elkülöníteni. Néhány dokumentumfilm, mint például a kanadai *A Place to Stand* olyannyira elaprózza és megsokszorozza a képeket, hogy bár számos időtartammal rendelkező eseményt látunk, nem érzékelhető, melyik következik előbb vagy később, nincs időfolyamat, amelyben az események helyzetét vagy pozícióját meg tudnánk határozni. Az eseményeknek csak a vászon idejében van időbeli helyük, de ott ezek nem események, hanem képek. [5]

A filmidő jellegének ezen áttekintése után felvetődik a kérdés, hogy mi a helyzet a nyelvtani idővel a filmidőben. Legelőször is nézzük, miként működik a nyelvtani idő a nyelvben és az irodalomban. A legegyszerűbb és legnyilvánvalóbb mindennapi nyelvhasználatunk esete. Itt az igeidő az események közti sorrend nyelvi jelzésére szolgáló egyik eszköz, mely az eseményeknek

az időfolyamatban betöltött relatív helyét jelöli meg. A beszélt nyelvben a megnyilatkozás maga adja meg a jelen viszonyítási pontját a beszélő és a hallgató számára is, ez a megnyilatkozás pillanata, amely imígyen elhelyezi az elbeszélt eseményeket a természetes időfolyamatban. Így a „Találkoztam vele" azt implikálja, hogy az esemény a beszélgetésünk ideje előtt történt. Az összetett igeidők bonyolultabb viszonyokat jelölhetnek: „A találkoztunk már előtte" [*I had seen him*] azt implikálja, hogy a találkozás egy másik, szintén a beszélgetés előtt lezajlott esemény előtt történt.

A közvetlen, azonnali tapasztalatot a jelen idő írja le megfelelően, hisz mindennapi életünkben a tapasztalat direkt és azonnali mivolta a jelen tulajdonságai. A számunkra azonnal megjelenő eseményt, vagyis az *itt és most* bekövetkezőt, a jelenben létezőnek fogadjuk el. A kapcsolat tagadhatatlan. Ám egy jelen idejű ige nem feltétlen implikál közvetlenséget is: hisz az igeidőnek nincs térbeli következménye. Az *itt és most* összetétel ellentéte az *ott és most* kapcsolat, amely jelen időt igényel, de nem jelenti azt, hogy az események a beszélő közvetlen tapasztalatát képezik. Gondoljunk csak a következő példákra: „A feleségem épp látogatóban van a nagybátyjánál Minneapolisban" vagy „John kint gyomlál a kertben".

Maguk az igeidők, kivéve a *most* pillanatát, melyet a jelen idejű megnyilatkozások jelölnek, nem bizonyos időpontokat határoznak meg az idő folyamatában, hanem csak időviszonyokat jeleznek. Ha egy bizonyos időpontot akarunk meghatározni, más, időre vonatkozó kifejezéseket is alkalmaznunk kell: „Akkor találkoztam vele" vagy „Találkoztam vele, épp mielőtt Párizsba utaztam tavaly augusztusban."

Két dolgot szeretnék itt kiemelni: 1. a beszélt nyelvben az igeidők szerepe az, hogy a természetes időfolyamatban előzetességi és utólagossági viszonyokat jelöljenek (jelöljék, mi mi után következik). 2. bár némelyik jelen idejű kifejezés a beszélgetők aktuális tapasztalatát fejezi ki, nem létezik megfelelés, nincs univerzális logikai viszony a jelen idő és az aktuális tapasztalat közt.

Az irodalomban az igeidők szintén időviszonyokat fejeznek ki, de a közvetlenség érzete nélkül. Az irodalomban megjelenített eseményekről mindig áttételesen van tudomásunk; minden idő, a jelen, a múlt és a jövő is közvetetten ismerhető meg. Azonnali tapasztalatunk csak az oldalra nyomtatott szavakról van, a mű világának eseményei csak ezeken keresztül érhetőek el. Az irodalomban megismert események mindegyike közvetett tapasztalat eredménye. A nem fikciós írásokban, amelyekben az elbeszélői hang a szerző hangja, a kiadás vagy a megírás dátuma szerepelhet viszonyítási pontként a természetes időfolyamatban, és ezáltal lehetővé teszi, hogy az olvasó a műben szereplő igeidőket a természetes időfolyamatra vonatkoztassa. Ám a fiktív szövegekben az elbeszélői hang a mű belső jellemzője, vagy a narrátor vagy a drámai beszélő hangjaként halljuk a mű világán belül – tehát nem létezik viszonyítási pont a természetes időben. Így fiktív szövegekben az igeidők nem kötik a leírt eseményeket a természetes időhöz. Sokkal inkább abban segítenek, hogy egy alternatív időfolyamatot (ha úgy tetszik, fiktív időt) hozzanak létre a mű világán belül. Ha ezt a fiktív időt össze akarjuk kötni a természetes idővel, akkor ehhez az igeidőktől különböző, időre vonatkozó kifejezések szükségesek, mint például *A pármai kolostor*

első mondatában: „Ezerhétszázkilencvenhat május tizenötödikén Bonaparte tábornok bevonult Milánóba, mögötte az az ifjú hadsereg, mely most vonult át a lodi hídon, s most tanította meg a világot arra: sok-sok évszázad után jelentkezett Caesar és Nagy Sándor utóda." [6]

A fiktív szövegek egy elképzelt tér-időbeli világ eseményeit mutatják be fiktív időben, ennek ellenére feltételezzük (amennyiben nem kapunk ellentétes értelmű jelzést), hogy e fiktív időben az idő *formája*, a folyamat iránya és üteme mindenben hasonlít a természetes időéhez. E fiktív időfolyamat valamely pontja vagy tartama válik jelenné a műben; az események ebben a jelen időben játszódnak, míg más események ezekhez képest a múltban vagy a jövőben történnek. Eme időviszonyok jelzésére szolgálnak az igeidők. Amikor egy igeidő – általában a múlt idő – túlsúlyban van egy irodalmi műben, folyamatos használata nem jelez nyilvánvaló sorrendiséget, inkább megerősíti azt az érzetünket, hogy a mű világában normális rendben telik az idő. Ebben a fiktív folyamatban az események rendjét azonosnak vesszük azzal a sorrenddel, amelyben megjelennek. Ennek megfelelően egy irodalmi műben az események időbeli viszonya a lapon szereplő mondatok egymásutániságának függvénye. Abban az esetben, amikor az események sorrendje különbözik a megjelenésük rendjétől, egy másik igeidő használata vagy valamely egyéb időre vonatkozó jelzés alkalmazása válik szükségessé.

A fiktív idő az igeidők használatának már ismerős variációin keresztül jön létre. A harmadik személyű múlt idejű történet anonim módon, az objektivitás látszatát fenntartva jeleníti meg saját világát. Az azonosítatlan, tartózkodó narrátor gyakran eltűnik, sokszor egyáltalán észre sem veszik az olvasók. Ezért az túlsúlyban lévő múlt idő senki számára sem implikál valamely később bekövetkező „jelent" a fiktív világban. Minthogy ez a funkciója eltűnik, a múlt idő a műben a folyamatosan haladó jelen idő kifejezésére szolgál, de távolságtartással és objektíven láttatva azt. A múlt idő használata a műben természetesen nem határoz meg semmiféle viszonyt a mű jelene és a természetes idő közt – egy harmadik személyű múlt idejű történet 1984-ben, 2001-ben vagy 1796-ban is játszódhat, ezt a meghatározást a műben az időre vonatkozó utalásokkal kell meghatározni, nem pedig igeidőkkel.

Az első személyű múlt idejű elbeszélő szövegek annyiban különböznek a fentiektől, hogy a visszatérő „én" névmás újra és újra emlékeztet a narrátor hangjának létezésére, és ez a múlt időben beszélő hang valóban maga után vonja, hogy a narrátornak van jelen ideje is az elbeszélt történet ideje után – tehát szubjektív nézőpontból mutatja be az eseményeket. Az elbeszélt történet és a narrátor jelene közti időkülönbség tisztázatlan maradhat, de lehet pontosan megjelölt is; egy nap vagy akár 24 év. Amikor pontos megjelölés szerepel, a nézőpont szubjektivitása hangsúlyozottabbá válik, de ha az elbeszélés múlt idejű marad, az elbeszélő jelene nem írja felül az elbeszélés jelenét, azaz a fiktív múltat. Ha az elbeszélés „jelen idejét" úgy azonosítjuk, mint amelyben mi jelenlevőnek képzeljük magunkat, akkor az elbeszélés jelene a leírt események idősíkja, nem pedig a narrátor későbbi jelene. Ez még akkor is így van, ha ezekről az eseményekről alkotott tudásunk kétszeresen is áttételes, hisz egyrészt a nyomtatott szöveg, másrészt a narrátor hangja is közvetíti őket.

E kettős közvetítés jellemzi az első személyű jelen idejű elbeszéléseket is, de ebben az esetben az elbeszélő jelenének és a történet cselekményének egybeesése miatt minimális távolságot érzünk az eseményektől, míg a nézőpont szubjektív jellege maximalizálódik. Első személyű kevert idejű elbeszélésekben, ahol a narrátor a múlt időben elmesélt történethez a jelenben kommentárokat fűz, kombinálódhat az intim közelség és a távoli nézőpontból fakadó objektivitás érzete. Abban a típusban, amelyben a narrátor jelene egy konkrét időpont, melyből a távoli múlt eseményeiről kapunk képet, az idő múlásának, a múlt távoliságának érzete erősödik fel. Egy másik kevert idő párhuzamos időket hoz létre, amikor is egy folyamatosan változó jelen kombinálódik a közelmúlt eseményeivel, gyakran egy sor „ma" és „tegnap" formájában. Ez a típus az idő haladásának érzetét kelti fel, az olvasót magával sodorja ez a haladás, a múlt idő használata mégis fenntartja az objektivitás látszatát.

Mindez azt sugallja, hogy az irodalomban az igeidők funkciója nem csupán a műben érvényes időviszonyok jelölésére korlátozódik, hanem befolyásolja az olvasó műhöz fűződő érzelmi viszonyának létrejöttét és irányítását is, vagyis azt, hogy az olvasó mennyire érzi magát bevonva a mű világába.

Természetesen az irodalomban használt igeidők bármely igényes vizsgálata sokkal összetettebb elemzést igényelne, mint a fenti vázlatos megjegyzések. Ezek számunkra annyiban érdekesek, hogy a továbbiakban kontextualizálják a filmben megjelenő igeidők tárgyalását.

A kontextus ismeretében újra feltesszük a kérdést, mit is jelent az a tézis, hogy a filmnek csak jelen ideje van. Jelentheti azt, hogy a filmidő eseményeit mindig egy folyamatban lévő jelen részeként fogjuk fel, amelyben a filmnek a sorrendiség jelölésére nincs más technikai eszköze, mint az események vászonidőben követhető sorrendje. De az élet, az irodalom, és a film eseményei is mindig valamiféle folyamatban lévő jelenben történnek; az igeidőknek nem az a szerepük, hogy ezt tagadják, hanem az, hogy elhelyezzék a jelen ama bizonyos darabkáját az idő folyamatában a többi eseményhez képest. Így „a filmnek csak jelen ideje van" kijelentés valójában annyit tesz, hogy a filmnek a cselekményidő eseményeinek rendezéséhez nincsen egyéb technikai eszköze, mint a vászonidőben elhelyezni az eseményeket. Ez azonban nyilvánvalóan téves állítás. Kane halálát előbb látjuk bármely egyéb eseménynél; látjuk a favágót és a papot a Rashomon kapujánál, s csak ezután következik a favágó három nappal azelőtt megtett útja az erdőben. A filmben, csakúgy mint az irodalomban, az események sorrendje leggyakrabban a bemutatás sorrendjének függvénye, de nem mindig.

Ha azt állítanánk, hogy a filmben nem léteznek igeidők, az elfogadható volna, ahogy szerintem az is elfogadható feltételezés, hogy a festményeknek, a fényképeknek és a vonósnégyeseknek nincs nyelvtani idejük. De ebben az esetben gyorsan hozzá kellene fűznünk azt is, hogy a filmnek természetesen egyéb eszközei is vannak az események cselekményidőben való elhelyezésére. Ám nem ezt az állítást elemezzük, hanem azt, hogy a filmnek van nyelvtani ideje, bár csak egy, a jelen idő. De kétlem, hogy ez értelmezhető állítás volna: miként tudjuk megkülönböztetni az egyfajta idő használatát az idő használatának hiányától? Ha az igeidők igeidőkként funkcionálnak,

szükséges legalább két igeidő közti kontraszt ahhoz, hogy időbeni viszonyokat mutathassanak be. Ezért az egyetlen igeidő megléte lehetetlennek tűnik.

Miért vagyunk hát mégis hajlamosak megtenni a fenti kijelentést, ha az vagy téves vagy értelmetlen? Természetesen azért, mert elfogadunk egy irodalom és film közti összehasonlítást: talán csupán ez az összehasonlítás sugallja nekünk, hogy a filmben egyáltalán beszélhetünk igeidőkről. Ha direkten szembesülünk ezzel az összevetéssel, a kísértés mibenléte is tisztábbá válik. A filmnézés és a könyvolvasás közti legszembetűnőbb különbség a film eseményeinek nyilvánvaló közvetlensége. Nem jönnek közbe a szavak a nyomtatott oldalon, sőt, mintha az eseményeket magukat látnánk. E közvetlenség tapasztalatának alapvető jellemzője a filmtér különleges jellege, amely a film cselekményterébe helyez bennünket. Nem elég, hogy egy filmben az események elmesélés helyett megjelennek, de ráadásul még saját terükön belülről látjuk őket. 1895-ben a francia nézők sikítottak, amikor a Ciotat állomásra befutó vonat az ő irányukban tűnt el a filmvászonról, 1896-ban a New York-i nézők félreugrottak a doveri strandon megtörő hullámok elől; korántsem azért, mert bután vagy naivan reagáltak volna, hisz viselkedésük közvetlenül és pontosan adja vissza a mozi elbeszélői terében levés tapasztalatát. Bizonyára a cselekménytér eseményeinek ennyire erőteljes és nyilvánvaló közvetlenségét fogalmazzák meg a kritikusok, amikor kijelentik, hogy „a filmnek csak jelen ideje van.” De vajon mennyire használható ez a fordítás?

Erre két elfogadható válasz adható, az első valósnak fogadja el, míg a másik megkérdőjelezi a nyilvánvaló közvetlenséget.

Ha elfogadjuk, hogy a filmben valóban „közvetlen” tapasztalatunk van a történésekről, következik-e ebből bármi is a filmbéli időhasználatra nézve? Láttuk, hogy a jelen idő használata nem feltétlenül jelent közvetlenséget. Vajon a közvetlenség magával hordozza a jelen időt? A természetes időben igen, hisz a közvetlenség ott annyit tesz, hogy az éppen tapasztalt esemény minden addig tapasztalt esemény után, s a jövőben tapasztalandóak előtti helyre kerül, vagyis a jelenbe. De a film cselekményideje nem természetes idő, ezek az összefüggések ott nem érvényesek. Az a tény, hogy épp most nézek egy eseményt egy filmen, nem határozza meg annak a film többi, már látott vagy még nem látott eseményéhez viszonyított helyét. De enélkül a közvetlenség már nem jelöli ki az adott pillanatot jelenként, ezért nem hordozza magával a jelen idő használatát.

Másrészt megkérdőjelezhető a cselekményidő eseményeinek közvetlensége. Ha a filmet összevetjük az irodalommal, a különbség szembeszökő. De ha a film formakészletét nézzük, véleményünk megváltozhat, és itt megint a film formai dimenzióinak kettősége válik alapvetően fontossá. A vászontér képeiről valóban közvetlen tapasztalatunk van, de ezek leírása nem azonos a cselekménytér vagy a cselekményidő eseményeinek leírásával. Látok egy nagy szájat, amint azt mondja: „Rózsabimbó”, most itt a Strand Filmszínházban, de a filmben Charles Foster Kane hal meg 1941-ben Xanaduban. Az irodalomban is közvetlen tapasztalatunk van a nyomtatott szövegről, de ennek a leírása nem egyezik meg az irodalmi tér vagy idő leírásával. A film

mesterséges világában az irodalomhoz hasonlóan minden közvetített. A vászontér fény és árnyék mintázata az a közeg, „beékelődő anyag, amely által a hatás létrejön”. A hatás az, ahogyan mi az eseményeket a cselekménytérben és cselekményidőben megtapasztaljuk. De a nyomtatott szöveggel ellentétben ez a közeg láthatatlan: alig vehető észre, mert olybá tűnik, mintha közvetlenül a cselekménytér eseményeit észlelnénk. A vászontér képeinek valódi közvetlensége a cselekménytér képeinek látszólagos, illuzórikus közvetlenségévé válik, és mindezt csak erősíti a tény, hogy mi, nézők a cselekménytéren belülről látjuk az eseményeket.

Így aztán a filmbéli eseményekről alkotott tapasztalatunk nyilvánvaló közvetlensége vagy téves, vagy nélkülöz bármiféle idővonatkozást. Bármely legyen is, egyikből sem következik, hogy a filmnek csak jelen ideje van. Az idővonatkozás a filmben, akárcsak az irodalomban, a mű belső ügye. A filmben látott esemény a mű világán belül vonatkozhat a múltra, a jelenre vagy a jövőre is. A film készítőjének munkája során temérdek eszköze van a filmbéli események közti időviszonyok jelölésére.

Ezek az eszközök minden filmrajongó számára jól ismertek: elsötétülés-kivilágosodás, átmenetek, feliratok, keresztvágás, egymásra filmezés, osztott képernyő. A feliratokon kívül egyik sem rendelkezik adott jelentéssel, de alkalmas az időviszonyok jelölésére. Mindezt már 1915 előtt tudták. De 1929 óta a hang vált a filmes időviszonyok jelölésének talán legfontosabb eszközévé. A hang és a kép közti viszony természetesen időbeli, szinkron hangról beszélünk, ha a hallott hangeffektust a létrejövését bemutató képpel egy időben látjuk. Az időkifejezések és igeidők dialógusa könnyűvé teszi az események elhelyezését a cselekményidőben.



Ingmar bergman: A nap vége (1957)

A hang használatának kezdete felerősítette a mozi nyilvánvaló közvetlenségének érzetét. Már nem csupán láttuk a történéseket, hanem hallottuk is őket. Fentebb bizonyítottam, hogy a film cselekményének vizuális közvetlensége csak látszólagos, a cselekménytér minden eseményét a vászontér képei közvetítik. Ám a hang mintha kivételt képezne e megállapítás alól. Belátjuk, hogy

a cselekménytér eseményei nem közvetlenül jelen idejűek; végül is jelentős különbség van a mozgókép és a valódi cowboy közt. Bármilyen lehengerlő is a látvány, csak egy kép, nem pedig egy hús-vér férfi. De elképzelhető, hogy a hangja egyáltalán nem különbözik. Mivel nincs észrevehető különbség a felvétel és a valódi hang közt, amit hallunk, az nem reprezentáció, hanem inkább egy másolat. Így bár bevallhatom, hogy személyesen sosem találkoztam Orson Welles-szel, mégis érezhetem, hogy a hangját viszont tényleg hallottam. A felvételt tekinthetem a rádióhoz hasonló eszköznek, amely továbbítja nekem a hangot, és nem helyettesíti valamivel (a kép vizuális megfelelőjével). Ebben az értelemben ki is jelenthető, hogy a filmben a hangot közvetlenül halljuk, közvetlenebbül tapasztaljuk, mint a vizuális elemeket. Amikor a hang a film egyik szereplőjéhez tartozik, a szereplő közvetített állapota a hangot is közvetítetté teszi. De a hangalámondás nem helyezi el a beszélőt a film cselekményterében; ehelyett közvetlenül hozzánk szól, és szavait a film világának szereplői nem is hallják. Így a hang közvetlensége jelen időt kölcsönözhet a filmnek, a cselekménytér eseményeit ezáltal a múltba utalva. Ily módon egy vásznon kívüli hang által irányított összetett időstruktúra jön létre, mint ahogyan ez például *A nap vége* című filmben történik, ahol az összetett igeidők audiovizuális analógiáit találjuk.

Ha csúsztatásnak tűnik a hang szerepének, vagyis a nyelv problémájának beiktatása a film időviszonyainak tárgyalásába, az csak azért lehet, mert vannak olyan kritikusok, akik még mindig nem ismerik el, hogy a hang a film szerves része. De ha a párbeszéd időviszonyokat jelöl a filmben, az nem azt jelenti, hogy a filmnek csak jelen ideje van, hanem azt, hogy a hangnak oroszlánszerepe van a film idejének (időbeli vonatkozásainak) meghatározásában.

Fordította: Kovács Ágnes Zsófia

A fordítás alapjául szolgáló kiadás: Sesonske, Alexender: Time and Tense in Cinema. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 38.: 4. (1980. Summer), 419-426.
A fordítást a Blackwell Publishing engedélyével közöljük.

Jegyzetek

1. Thorold Dickinson: *A Discovery of Cinema*. (London, 1971), 111. o.
2. Daniel Moews: *Keaton*. (Berkeley, 1977), 94-95. o.
3. Részletesebb elemzésemet, a „Filmtér" című cikkemet lásd a D. Carr és E. Casey szerkesztette *Explorations in Phenomenology* (The Hague, 1973) c. kötetben.
4. Az idő ilyesféle manipulációinak részletes tárgyalását lásd: R. Stephenson, J. R Debrix: *Cinema as Art.* (Baltimore, 1976), 4. fejezet.
5. E cikkben az volt a célom, hogy bemutassam a filmidő mélyszerkezetét. A filmidő teljes elemzése azonban ennél jóval szélesebb körű lenne, mindenképp tárgyalnia kellene az érzékelt időjellemzőket (a pszichológiai időt), és azokat a módokat, ahogyan a film létrehozza vagy kiváltja ezeket. Rendkívül érdekes téma, de meghaladja e dolgozat kereteit.
   A cikk egy korábbi változatát 1979 októberében, Tucsonban (Arizona) olvastam fel az Amerikai Esztétika Szövetség konferenciáján. Prof. Noel Carroll hozzászólását felhasználtam az új változatban.

6. Stendhal: *A pármai kolostor*. Ford. Illés Endre. Magyar Helikon, 1973. 9.

Irodalomjegyzék

- Carr, D. és Casey, E.: *Explorations in Phenomenology*. The Hague, 1973.
- Dickinson, Thorold: *A Discovery of Cinema*. London, 1971.
- Moews, Daniel: *Keaton*. Berkeley, 1977.
- Stephenson, R. és Debrix, J. R: *Cinema as Art.* Baltimore, 1976.

© Apertúra, 2007. tél | www.apertura.hu
webcím: https://www.apertura.hu/2007/tel/sesonske/