

Pécsi Tudományegyetem, Bölcsészettudományi Kar  
Irodalomtudományi Doktori Iskola

Csöngé Tamás

**PERPLEXIVE PERSPECTIVES, DISTORTED DISCOURSES**

A RHETORICAL APPROACH TO AGENCY, FOCALIZATION AND  
UNRELIABILITY IN CINEMATIC FICTION

A doktori értekezés tézisei

A doktori iskola vezetője:

Prof. Dr. Müller Péter egyetemi tanár

Témavezetők:

Prof. Dr. Orbán Jolán - egyetemi tanár

Dr. habil. Sári B. László - egyetemi docens

Pécs, 2018.

## **Tartalomjegyzék**

- I. A disszertáció célkitűzése, hipotézisei és módszertana**
- II. A disszertáció felépítése és következtetései**
- III. Dr. Kiss Miklós opponensi véleménye**
- IV. Dr. Füzi Izabella opponensi véleménye**
- V. Válasz az opponensi véleményekre**
- VI. Szakmai önéletrajz**
- VII. Publikációs jegyzék**

## **I. A disszertáció célkitűzése, hipotézisei és módszertana**

Disszertációm legfőbb tézise a megbízhatatlan elbeszélés és a perspektiváció elbeszéléseleméleti fogalmainak retorikai alapokon történő megkülönböztetése a filmben, ami egyben a karakternarráció és a fokalizáció szerzői stratégiáinak újragondolását is jelenti. A dolgozat a megbízhatatlan elbeszélést olyan retorikai stratégiaként határozza meg, amelyben a szerző által ábrázolt narrátor hiányos vagy pontatlan információt szolgáltat az általa elbeszélte történetet illetően. E definíció szorosan összefügg a filmbeli narratív ágencia értelmezésével, amennyiben nem tekintem külön ágenciával rendelkező elemnek sem az explicit verbális narrációt (a voice-over), sem az implicit narratív reprezentációt (a kamerát), ha nincsen textuális jelzés egy fikcionális narrátor-karakter megalkotására e stratégiák alkalmazása során. Ennek hiányában csupán a szerző számára rendelkezésre álló lehetséges retorikai eszközöknek (vagy kommunikációs csatornáknak) tekintem őket. Ebből következik, hogy semmilyen fikcionális karakternarrátor nélküli perspektivikus (érzékelhető) vagy ténybeli (narratív) torzítást (a félrevezetés és megtévesztés hatásával együtt) nem tekintek megbízhatatlan elbeszélésnek. A dolgozatom címében található jelzős szerkezetek (zavaró perspektívák, torzított diskurzusok) egyszerre utalnak a pontatlanul érzékelő karakterek és a megbízhatatlan elbeszélők megkülönböztetésére, és az ennek alapjául szolgáló elbeszéléseleméleti félreértésekre, melyeknek szakirodalmára irányuló kritikám a filmnarratíva technikai és retorikai aspektusainak eltérő szemléletéből fakad.

A technikai dimenziót a konceptuális és anyagi eszközök (diskurzív formák, verbális regiszterek, szerkesztési hagyományok, művészi minták) összeségeként értelmezem, amelyeket egy szerző felhasznál tevékenysége során. A retorikai dimenzió a szerző szándékolt kommunikációs aktusaira vonatkozik, amely által ez az ágens (narratív módon értelmezhető) jelentéseket igyekszik közvetíteni. A szerzőt mint a narratív diskurzuson kívül létező elemet, és annak forrását tekintem, de mint történeti, társadalmi konstrukciót értelmezem, mely a filmek esetén talán még problematikusabb, mint az irodalomban.

Minden egyéb elméleti pontosítás (leginkább megkülönböztetések formájában) ennek a kettős felosztásnak az újraértelmezéséből következik: a szcenikai és narratív folyamatosság, a külső média és a narratív konceptualitás, torzított perspektiváció és megbízhatatlan elbeszélés

megkülönböztetése mind logikus következményei kezdeti elköteleződésnek. Terminológiai pontosításaim mindig többek mint jólismert jelenségek új kifejezésekkel történő leírásai: konceptuális újrafelosztások, melyek hosszú távú következményekkel bírnak a narratív megértés elméletére vonatkozóan. Kizárólag ott vezetek be új terminológiát, ahol az eredeti leírások komoly félreértésekhez vezettek és ahol ezek az apró különbségek szükségessé teszik, azonban még ezekben az esetekben is igyekszem olyan kifejezéseket használni, melyek nem ismeretlenek a narratológiai diskurzusban.

Mivel tanulmányom nagyrészt domináns narratológiai nézetekre történő reflexió, absztrakt, általános kérdésekre keresek válaszokat. Nem szándékom a perspektiváció, a fokalizáció és megbízhatatlanság fogalmainak teljes történetét megírni, de szeretnék hasznos és praktikus jellemzésekkel szolgálni. Nem célom egyedi filmek hermeneutikai értelmezését adni, de a történetmondás lényeges vonásaira való reflexió csak egyéni filmes (illetve irodalmi, narratív) szituációk analízisével valósítható meg. Ugyanakkor az egyes szűkebb, filmnarratológiai problémákat tágabb kontextusukra visszavezetve próbálom értelmezni.

A fikcionalitást, a narratív reprezentációt és az alapvető narratológiai fogalmakat illető felfogásomra leginkább Richard Walsh és James Phelan munkái voltak hatással, a filmes diskurzus jellemzése során munkáiknak kritikai olvasatát adom. A két szerzőt ugyan egészen különböző elméleti attitűdök jellemzik, ám mindketten az úgynevezett retorikai alapállásból közelítik meg tárgyukat, mely az egyes műalkotások struktúráját, működésmódját, textuális stratégiáit és hatásmechanizmusait retorikai alakzatok, stilisztikai választások és specifikus szerzői célok összességéként értelmezi, így például a fikcionalitás kódjait is. Bizonyos fokig szintén támaszkodom a klasszikus (strukturálista) narratológia felbecsülhetetlen értékű eredményeire (Gérard Genette, Seymour Chatman), mivel ez az iskola tette lehetővé a modern narratológia létrejöttét. Mindebből következik, hogy a narratív reprezentációt egy retorikai erővel rendelkező aktusnak tekintem, mely egy sajátos kommunikációs szituációban zajlik szerzők és befogadók között, ahol formák, minták és struktúrák jönnek létre, hogy a közönség dekódolja őket. Annak ellenére, hogy többször problémaként vetődik fel, nem látok ellentmondást a kognitív/konstruktivista megközelítésekkel (David Herman, Ansgar Nünning, Monika Fludernik, David Bordwell, Edward Branigan), mivel egy adott elbeszélés releváns kognitív, befogadóra tett hatásait egy szándékolt szerzői retorika sikereként, vagy éppen sikertelenségeként értelmeztem.

Ugyanakkor ebből következik az általam használt, leszűktett értelmű elbeszélés-fogalom is, amennyiben mint szervezett sktruktúrát és kommunikációs formát, megkülönböztetem azt a narratív értelemalkotás, a világ jelenségeinek narratív fogalmakban való értelmezésének kognitív képességétől, vagyis ezen értelemalkotási mód és gondolkodási forma kommunikációs szándékkal felruházott reprezentációjának tekintem. Ugyanígy a nem-természetes narratológia nemzetközi trendje is könnyen inkorporálható modellembe (főbb képviselői: Brian Richardson, Stefan Iversen, Henrik Skov Nielsen, Per Krogh Hansen, Jan Alber), hiszen rengeteg olyan narratív szituáció elemzése válik a dolgozat tárgyává, ahol az ábrázolt megszólalás ágense vagy körülményei nem foghatóak fel mindennapi, „természetes” narratív kommunikációs szituációk fikcionalizált verzióiként.

Kutatásom során kezdeti kérdésem a megbízhatatlan elbeszélés megértésére vonatkozott és arra kerestem a választ, hogy Wayne C. Booth fogalmát miképpen alkalmazzák különböző filmes narratív szituációk jellemzésére az egyes elméletírók. Booth kezdeti definíciója szerint: „a narrátor megbízható, ha a mű normái szerint beszél vagy cselekszik (melyek a beleértett szerző normái), megbízhatatlan, ha nem.”<sup>1</sup> Megközelítése sok problematikus előfeltevést tartalmazott, különösen ha filmre szeretnénk azt alkalmazni: mind a (beleértett) szerző, akinek a normáit az elbeszélés felfedi, mind a narrátor alakja, akinek megszólalásaként értjük a narratív kijelentést, kevésbé evidens ebben a kontextusban. Miután Booth terminusa újból népszerű lett a 2000-es évek filmnarratológiájában, az akadémiai diskurzus igazodni kezdett tárgyának kívánalmaihoz, és bár a kifejezés megmaradt, a komplex mainstream filmek elterjedésével a hangsúly a kezdeti definíció értékközpontú fókuszáról („normatív megbízhatatlanság”) a tényszerű torzításokra, a tényszerű megbízhatatlanságra helyeződött át. (Buckland 2009, Kiss – Willemsen 2016, Hven 2017, Schlickers – Toro 2017) Habár a fiktív tények tengelye áll dolgozatom középpontjában, szeretnék hű maradni Booth eredeti megfogalmazásához, ahol megkülönböztet szerzői és narrátori ágenciákat, melyek feltételezik, hogy a megbízhatatlanság minden esetében ábrázolva van egy narrátori személy (fiktív narrátor). A filmben, ahol nincsen kötelező verbális narráció, a kettős ágenciának ez a kívánalma sokkal nagyobb mértékben hanyagolva lett, ezért nagyobb zavart is okozott, mint az irodalom esetén.

---

<sup>1</sup> Wayne C. Booth: *The Rhetoric of Fiction*. University of Chicago Press, Chicago, 1983, 158-159.

A téma elméleti szakirodalmát vizsgálva azonnal világossá vált számomra, hogy nemcsak a megbízhatatlan elbeszélő meghatározásának sokfélesége okozza a problémát, hanem a narrátor definíciói maguk is sokfélék és ellentmondásosak. (Houtman 2004, Laas 2008, Ferenz 2008, Hansen 2009, Köppe – Kindt 2011) A megbízhatatlanság pontatlan konceptualizációi vezettek el olyan absztrakt problémákhoz, mint a narrátor, a szerző, a perspektíva, a fokalizáció, a szubjektivitás, a torzítás, csalás, médium, és fikcionalitás meghatározásának kérdései. Így elkerülhetetlen volt, hogy a jelenség tárgyalásához a diskurzust kiterjesszem a torzított perspektívákra, a filmes karakter-narrációra és az általában vett narratív reprezentáció sajátosságaira. Különös figyelmet szentelek a fikciós narráció logikájának, mivel a megbízhatatlan elbeszélés és a torzított karakter-érzékelés (belső karakter fokalizáció) közötti különbség itt válik igazán szembeütővé egy retorikai elemzés számára. Ha nem retorikai szempontból, mint kulturális beágyazottsággal és történetiséggel rendelkező, de szerkezetében jól megragadható szerzői stratégiatípusként próbálnám definiálni e fogalmakat, akkor meghatározásaim kezelhetetlenül kitágulnának, hiszen a nyelvi, történeti vagy kulturális okokból meg nem értett, töredékes, vagy bármilyen más inherens önellentmondást hordozó elbeszélést megbízhatatlannak kellene tekintenem.

A másik alapproblémám a médiumra magára vonatkozott. Nagy és erős hagyománya van, hogy megkülönböztessük a megbízhatatlan elbeszélés (vagy egyáltalán az elbeszélés) „irodalmi” és „filmes” változatait (például Brütsh 2014), hiszen mind megvalósulási formáikban, mind a befogadóra tett szellemi és érzelmi hatások terén igencsak eltérő mechanizmusokkal rendelkeznek. Kérdésfeltevésem arra vonatzik, hogy valóban a narrativitás lényegét érintő különbségekről van-e szó, a narratív kogníció radikálisan különbözően működő mechanizmusairól beszélhetünk-e a más-más médiumok esetén? E hagyományra ráíródott szubsztancialista előfeltevések érvényességére kérdezek rá, melyek a médiumból vezetnek le a narratívát és nem a narratív aktus felől értelmezik a mediális közeget, mint koncepcionális eszközt bizonyos retorikai célok megvalósítása érdekében. A narratíva *külső médiuma* befolyásolhatja, illetve szűkítheti a retorikai aktivitás lehetőségeit, de nem határozza meg és definiálja szemiotikus folyamatainak a logikáját, erre ugyanis a narratív konceptualitás hivatott. Így a megbízhatatlanság alakváltozatainak bemutatáskor számomra fontosabb a megkülönböztetés a belső fokalizációtól, mint például filmes és irodalmi formák elkülönítése, ezért egy transzmediális definícióra törekszem. Annak ellenére, hogy megjelenési formáik és hatásmechanizmusaik nagyon eltérőek lehetnek, céлом, hogy ezen

technikáknak ne csak „irodalom” vagy „filmspecifikus” jellemzőit lássuk, hanem rámutassak narratíva-specifikusságukra is. Ebből a perspektívából tekintve figyelemre méltó, hogy több témába vágó tanulmány retorikai különbségeket ír le mediális különbségek címszava alatt: Brütsh hivatkozott írásában valójában nem a megbízhatatlanság médiumspecifikus típusait írja le, hanem a normatív és a mimetikus (faktuális) típusok közötti különbséget jellemzi. Definíciója arra mutat rá, hogy mit lehet könnyedén és effektíven alkalmazni bizonyos populáris formátumokban, s valójában inkább kulturális és történeti, mint reprezentációs különbségekről van szó. Érvelésemben alapvető retorikai kritériumnak a karakternarráció meglétére vonatkozó jelzéseket tekintettem a megbízhatatlanság stratégiájának szükséges feltételeként. Ez a jelzés hiányozhat egy verbális elbeszélésben, ahol mindig jelen van egy elbeszélői „hang”, de jelen lehet a filmben, amelynek az elbeszélési módjára a „személytelen” jelzöt szoktuk használni. Természetesen léteznek többértelmű és bizonytalan szituációk, de ezek ugyanúgy megjelenhetnek egy verbális elbeszélésben is, mivel (ahogyan arra a nem-természetes narratológia megtanított minket) a szerzői elbeszélés valós-életbeli megkötései nem feltétlenül alkalmazandóak ábrázolt diskurzusokra. Ismét hangsúlyoznám, hogy ez nem jelenti azt, hogy a médium irreleváns volna a perspektíváció és a karakter-narráció kérdései kapcsán, hiszen magam is azokra a médiumhoz kötött lehetőségekre és bejáratott technikákra koncentrálok okfejtéseimben, melyeket egy szerző sikerrel kiaknázzhat narratív stratégiáinak megalkotása során.

## **II. A disszertáció felépítése és következtetései**

Módszerét tekintve dolgozatomban első felében (1. és 2. fejezet) az egyeditől az általános felé haladok, a technikai részletektől a narratív stratégiákig és retorikai szándékokig. Arra koncentrálok, ami speciális a filmes reprezentációban és perspektívációban, hogy fontos következtésekre jussak a narratív reprezentációt illetően. A szöveg második fele (3. és 4. fejezet) az absztrakt felől indulva halad a konkrét felé. A narráció logikájára fókuszál, hogy levonja következtetéseit annak működésmódjáról a fikciós filmben, megvilágítva a narratív diskurzusok univerzáléit. Ezt a kiazmatikus szerkezetet tükrözik hosszabb esettanulmányaim is, melyek a szöveg elején és végén találhatóak. Minden fejezet magja egy (vagy több) fogalmi megkülönböztetés, mely alapját képezi a későbbi fejezetek érvelésének. A perspektíváció és karakternarráció közötti különbségtevésem hasznosságának bizonyításához három másik fontos területet is megvizsgállok: az 1. fejezetben a

folyamatosság létrehozásának azon textuális stratégiáit elemzem, melyek kitüntetett szerepet játszanak a filmek narratív megértésében; a 2. fejezetben a perspektiváció textuális és narratív aspektusait vizsgálom; a 3. fejezetben a narratív reprezentáció logikáját és viszonyát más médiumokhoz; majd a 4. fejezetben figyelmemet a karakter-narráció, a szubjektivitás és a megbízhatatlanság problémakörei felé fordítom.

Az 1. fejezetben a film legfontosabb formális/technikai jellemzőjét vizsgálom: a nyersanyag elrendezésének a művészetét a narratív jelentés létrehozásának céljából. Célom, hogy felmutassam a különbséget a textuális (helyi) és a narratív (globális) folyamatosságok között, és hogy kihangsúlyozzam, miképpen hasznosíthatóak a textuális szegmentáció stratégiái a narratív folyamatosság illetve megszakítottság érzetének létrehozásához, illetve a szubjektív érzékelés ábrázoláshoz.

A 2. fejezet vállalása, hogy ugyanezt a megkülönböztetést egy szinttel feljebb is megtegye: Állításom szerint a fokolizáció narratológiai fogalma a narráció reprezentációs aktusának részeként nyer értelmet, ezáltal a szöveg narratív jegyeként fogható fel. Perspektivációs stratégiák tanulmányozása által fogalmazom meg a textuális (érezékelési) és a narratív fokolizáció megkülönböztetésének szükségességét. Ez a mozzanat nem csupán különböző perspektivációs technikák rendszerbe foglalását jelenti, hanem egy alapvetőbb különbség feltételezését is: nevesen, hogy a szubjektív érzékelés közvetlen textuális kódoltsága és az elme-tartalmak tényleges közvetítése más kognitív és hermeneutikai szinten történik, mint amelyiken (narratív) tudásról és az érzelmek absztrakt koncepcióról beszélhetünk. A technikai eszközök, vágási stratégiák, textuális és narratív fokolizációk közötti összefüggések felderítéséhez a *Másnap* (2004) című magyar filmből vett példák nyújtanak segítséget. Az alkotás különös szerkesztési stratégiája, fokolizációja, egyedi tér- és cselekményszervezése miatt komoly kihívást jelent az elemzők és narratológusok számára. Az első két fejezet gondolatmenetei a film egyes jeleneteinek elemzése köré szerveződnek.

A 3. fejezetben Walsh narratív fikció természetére vonatkozó érveinek az adaptálhatóságát vizsgálom a film kapcsán. Modellem megalkotásakor három lényeges fogalmat vizsgálok meg: 1) a *narrátor* koncepcióját, amely kapcsán a szerzői-narráció (diegézis) szigorúan megkülönböztetendő a karakter-narrációtól (mimézis), 2) a *fikcionalitás* fogalmát, amelyet felfüggesztett igazságértékkel rendelkező szimulált állítások helyett komoly beszédaktusok



láncolataként értelmezek, 3) és a narratív hang fogalmának három aspektusát különböztetem meg (a reprezentáció instanciája, a reprezentáció tárgya és egy ideológiai pozíció). Ezen elméleti elköteleződésekből kiindulva hipotézisem szerint a fikcionális narrátor jelenléte minden narratív médiumban pusztán csak lehetőség, mivel a történetmesélés retorikai aktusát a médium nem korlátozza vagy definiálja, csupán különböző mértékben és formákban juttatja kifejezésre.

Miután a narráció technikai és retorikai aspektusai közötti alapvető különbségeket vázoló, a 4. fejezetben az ezzel összefüggésben álló, aprólékosabb különbségtevések is kifejtésre kerülnek perspektiváció és karakternarráció között. Az ebből fakadó elméleti zavar egyik verziója – a tényszerűen megbízhatatlan narráció és a torzított mentális vagy fizikai észlelés reprezentációja között – nem csak narratológiai leírásokban, de a filmeket érintő hétköznapi diskurzusokban is megtalálható, mivel a megbízhatatlanság fogalma az akadémiai diskurzuson kívül is egyre elterjedtebb. E definíciók általában a történet főszereplőjére koncentrálnak, akinek személye valójában sok esetben nem egy hazugságra vagy pontatlan kommunikációra képes narrátor, hanem gyakran csak egy szerző által fokalizált karakter. Ezek alapján az ábrázolt szubjektivitás két formája között teszek különbséget. Amellett érvelek, hogy a megbízhatatlan elbeszélést érdemes szűkebben értelmeznünk: az ábrázolt elbeszélés (karakter-elbeszélés) egyik típusaként, míg a szereplői érzékelés ábrázolását egy olyan stratégiaként, amelynek egyetlen ágense a szerző. Természetesen a karakter-narrátorok is perspektiválják saját történeteiket, mivel ezeknek ők a szerző-narrátorai. Megközelítésem újdonsága abban áll, hogy ezt a szűkítést egy retorikai alapon javaslom, nem egy technikain, ahogyan azt már többen is megtették korábban (Laas 2008, Ferenz 2008). Ezen azt értem, hogy az elbeszélés megvalósulhat filmes (audiovizuális) eszközök által, a verbális diskurzus nem szükségszerű ahhoz, hogy egy karakter megbízhatatlan elbeszéléseként azonosítsuk. Ugyanakkor a voice-over mesélő eszköze még egy félrevezető történet elbeszélésének alkalmával sem jelenti automatikusan egy fikcionális karakter létrehozását e hang által. E fejezet első részében számos irodalmi és filmes példán keresztül olyan narratív szituációkat veszek számba, ahol a fikcionális narrátor léte kérdéses. A második részében némi fogalmi tisztázást végzek a filmes megízhatatlanság kapcsán, majd a harmadik részben Alfred Hitchcock *Rémület a színpadon* (1950) (és röviden Bryan Singer *Közönséges bűnözők*, 1995) című filmjét és narratológiai recepcióját elemzem mint a filmes megbízhatatlanság és a hazug narrátor egyik legtöbbször említett példáját.



## OPPONENSI VÉLEMÉNY

### Csőnge Tamás „Perplexive Perspectives, Distorted Discourses. A Rhetorical Approach to Agency, Focalization and Unreliability in Cinematic Fiction” című doktori értekezéséről

Mindenekelőtt köszönöm a bíráló elvégzésére irányuló megtisztelő felkérést. A doktori dolgozatról alkotott véleményemet és az ahhoz kapcsolódó kérdéseimet az alábbiakban terjesztem elő.

#### Általános benyomás

Jelölt értekezésének címében a ‘perplexive perspectives’, azaz (komplexitásukban) zavart okozó nézőpontokról ír, és bár elsődlegesen azt gondoltam, hogy itt szimplán ‘perplexing’, vagyis ‘zavaró’ perspektívákról van szó, a dolgozat olvasása során meggyőződtem e látszólag csekély, ám annál fontosabb – egy árnyalatnyival *aktívabb* – szövegtárgyalás helytállóságáról: a disszertáció fókuszába ugyanis éppen olyan esetek kerülnek, amelyek mintegy *szánt szándékkal* szállnak szembe kéznél lévő elméleti kategóriáink magyarázó képességeivel. Az értekezés dicséretes törekvése ezen elméletek szükségszerű felülvizsgálatának felvállalása olyan esettanulmányok intenzív bevonásával, melyek (komplexitásukban) szándékos zavart keltve tehát nem csak a befogadói oldalon igényelnek hermeneutikai többletmunkát, hanem egyben meg is alapozzák a dolgozat irodalom- és filmelméleti létjogosultságát, mi több, fontosságát. Az ambíció nem csupán klasszikus és kevésbé kanonizált elméletek felülírása, mint inkább használható válaszok találása olyan praktikus kérdésekre, melyek gyakran zavarba ejtik ezeket. Jelölt ebbéli céljának szakmailag hiteles kinyilvánítása és széleskörű tudásról árulkodó elméleti kontextualizálása az aktuális nemzetközi (film)narratív elméleti viták középpontjába emeli a dolgozatot.

A zárójelbe tett ‘film’ e (film)narratív elméleti viták említésekor nem véletlen: míg nyilvánvaló, hogy az értekezés tárgya és esettanulmányainak többsége a játékfilm médiumára szorítkoznak, a disszertáció erénye inkább általános és szövegközpontú narratív elméletek specifikus, filmre vonatkozathatóságában rejlik (ennek megfelelően a szerző a mediációs és megbízhatatlan elbeszélést tárgyaló fejezetekben jön leginkább elemébe). Ez nem hátránya, éppen, hogy erénye a szövegnek, amennyiben lerövidíti az utat ezen általános és gyakran szövegközpontú narratív kutatások által kidolgozott elméletek és azok filmes



alkalmazhatósága között. Az már más kérdés, hogy az értekezés saját ‘retorikai pozicionálása’ is ezen – textuálistól audiovizuális felé mutató – irányultságról árulkodik: míg elemi textuális narratív terminusok nem feltétlenül kerülnek kifejtésre (például elbeszélhetőség [tellability], metalepszis, stb.), addig ugyancsak alapvető filmes szakszavak bővebb bemutatást kapnak (például rántott svenk [whip pan], mozgásban vágás [match on action], a 180°-os szabály, ellipszis, stb., vagyis tulajdonképpen az első, jelenet-szintű kontinuitást és diszkontinuitást taglaló fejezet többsége). Nyilvánvaló, hogy a jelölt fordított pozicionáltsága esetében nem lenne szükség a ‘Klasszikus Elbeszélésmód’ noha rövid ám Bordwell és Thompson-szintű ismertetésére (mi több, valójában még a Berliner-Cohen, illetve Tim Smith-féle kognitív mélységű taglalás relevanciáját sem látom teljesen megalapozottnak a disszertáció elsődleges céljainak eléréséhez). Összességében úgy érzem, hogy a kortárs textuális narratív elméletek erőteljesebb teoretikus vonalat képviselnek (különösen a fokalizációt vagy narratív megbízhatatlanságot részletező fejezetben), mint a filmes hivatkozások (melyek kapcsán néha az az érzésem, hogy túlsúlyt képeznek a klasszikusok, vagy éppen az esettanulmányokat elemző vagy kontextualizáló írások). De az is lehet, hogy mindezt csupán a saját filmelméleti pozicionáltságom mondatja velem.

### **A probléma megragadása; elmélet és metodológia**

Jelölt a narratív megbízhatatlanság teoretikus vitáinak és praktikus problémáinak feloldása felé tett kezdeti lépései, különösen e viták és problémák filmelméleti és film-narratív megnyilvánulásaiban, végül egy általános, az elbeszélés alapvető működésének megértését irányzó konfrontációhoz vezettek. Legyen szó nézőpontiságról, narratív fokalizációról vagy éppen elbeszélői megbízhatatlanságról, a doktori értekezés alapvető tézise szerint a megértést ezen specifikus stratégiákon, vagyis *technikák*on túlmutató alapvető kommunikációs, vagyis *retorikai aktusok* szabályozzák. A dolgozat illetően általános ‘retorikai megközelítése’, mely kontextualizálja és ezáltal relativizálja a benne foglalt technikák megértésre vonatkozó működését, áthághatatlannak tűnő elméleti gordiuszi csomók feloldásának ígérését hordozza. Csak, hogy talán a legrelevatívabb példát említsem, a retorikai perspektíva narratív megértésre vonatkoztatása kézzelfoghatóvá teszi az elbeszélés megbízhatatlansága (mint a szöveg/ film ‘valós’ hazugsága – lásd a *Félelem a reflektorfényben* narrátorának szándékos, és ami fontosabb, Hitchcock képeiben is manifesztálódó hazugságát), illetve a szövegbéli/ filmbéli karakterek hamis percepciójának hiteles reprezentációja (ami egy egyszerű belső fokalizáció – lásd például az *Egy csodálatos elme* főhősének képzelődését és annak nagyon is valóság-hű és ezáltal ‘megbízható’ ábrázolását) közötti amúgy valóban nyilvánvaló különbséget.

Az értekezés kételkedő, bátran vitázó modora üdítő stílust képvisel a doktori disszertációk gyakran túlzottan is elfogadó hangvételével szemben (noha néha lakonikus sommássága – csak hogy egy példát említsek: „Both Cohn and Currie are wrong in their reasoning” (118) – nem mindig szerencsés/ elegáns). Mi több, a jelölt néha önmaga állításaival



is vitába száll, mint amikor Janisch filmjének a ‘fokalizációs többértelműség’ elméletéből kiinduló levezetések saját interpretációit negálja. Mindent összevetve, a disszertáció gyakorlatias alapokon nyugvó, az elméletet nem tovább bonyolító, hanem éppenséggel annak újragondolásában lényegében egyszerűsítő kísérlete friss és kívánatos hozzáállás a kortárs elbeszélésügyi viták mezején – lásd például a jelölt dicséretesen nagyvonalú pragmatizmusát a híres Chatman-Bordwell elméleti vita tétjének lefokozásában.

Néhány, a disszertáció lényegi mondanivalója szempontjából jelentéktelen vitaponton túl (például 2018-ban másodpercenkénti 24 képkockás illúzióról írni [sajnos] anakronisztikus), a módszer világos, az érvelés következetes, és, összességében, az értekezés a kurrens narratológiai diskurzushoz hozzáadott értéke egyértelmű. A megbízhatatlan elbeszélés elméleti dilemmáiról szóló fejezet egyértelműen publikálásra javasolt.

### Strukturális és stilisztikai észrevételek

- Egy utolsó utáni alapos átolvasás elkerülhetővé tette volna az ugyan csak elszórtan jelenlévő, de egy doktori értekezésben bosszantó nyelvtani- vagy sajtóhibák szövegben maradását (például a 49. oldalon „Conflicting logics is [in] *Másnap*”, a 88. oldalon ~~than~~ [then], a 100. oldalon ~~for~~ [from], stb.; egy-egy lemaradó mondatvégi írásjel, amint az az 58. vagy 114. oldalakon megesik, vagy nyitva hagyott zárójel, például a 147. oldalon; egy mondatkezdés elmaradó nagybetűje a 61. oldalon), a gondolatmenet alkalmankénti ellentmondásait (például a 42. oldal részkonklúziójában a semmiből előbukkanó *Viharsziget*, mint illusztráció megjelenését), illetve a csupán egyetlen egyszer előforduló, ám annál problematikusabb szöveghagyás esetét (44. oldal / 1.1.5 alfejezet hirtelen befejezetlensége, amit egy nagyon (nagyon) jóindulatú olvasat akár egy, az ehelyütt taglalt Robbes-Grillet-i textuális diszkontinuitás kézzelfogható illusztrációjaként is felfoghat). De, komolyra fordítva a szót, ez utóbbi a disszertáció végleges verziójában mindenképpen javításra szorul.
- Nem különösebben zavaró, ám enyhe egyensúlyhiányt vélek érezni az egyes fejezetek között. A nagyon világos és informatív bevezetés után az értekezés kicsit messziről rugaszkodik neki és nehezen lendül be, mely komótos kezdetért aztán a 4. fejezet elméletet és esettanulmányokat briliánsan ötvöző tűzijátéka bőven kárpótol. Ez az összegző rész egyértelműen a szöveg legerősebbje – ami nem véletlen, hiszen, ha jól érzem, ez volt a kiindulópont és itt ér össze, pontosabban itt lesz jelentőségteljes mindaz, ami a korábbi fejezetek gyakran absztrakt példáiban kifejtésre került. A szöveg itt-ott kissé bőbeszédű, és ezáltal néha nehezen válik meg érdekességükben ugyan kapcsolódó, de a lényegyet tekintve kevésbé releváns információktól (például Janisch (filmjének) Kubrick (*Ragyogása*)hoz fűződő rajongása kapcsán).
- Stilárisan különválasztottam volna a hosszabb leíró jellegű és mélyteoretikus részeket (különösen a *Másnap*-elemzések során). Képernyőfotók szövegbe illesztése nagyban



segített volna a gyakran hosszadalmas és bonyolult jelenetleírások kommunikációjában (különösen azok számára, akik nem látták Janisch filmjét).

## Kérdések

1. Az első kérdés az értekezés vállalt, bár megítélésem szerint kissé nagyvonalúan kezelt médium-specifikusságot elvető tárgykörére vonatkozik, mely következményeként ugyan hasznos, de talán túlságosan is szabad átjárást teremt irodalom- és filmelméleti szövegek között (például Walsh és Phelan retorikai álláspontjainak filmelméletre vonatkoztatásában). Abban tökéletesen egyetértek, hogy *elméletben* nincs különösebb értelme megkülönböztetni megbízhatatlan elbeszélési stratégiák textuális és audiovizuális *formáit*, azonban abban már nem vagyok annyira biztos, hogy működésüket és különösen *gyakorlati hatásukat* tekintve fenntarthatjuk-e ezt a médiumfüggetlen pozíciót. A bevezetésben (7. oldal) maga a jelölt is belátja az adott médium befolyását (*influence*), de azt nem tekinti meghatározónak (*determine and define*) a *szemiotikai folyamat logikájában*. Míg a jelölői folyamatban én sem látom a médium-specifikusság relevanciáját (ennyiben egyetértek a Brütsch-t érintő meglátással), annál inkább az egyes médiumok befogadói hatásmechanizmusában: ugyanazon elméleti alapon nyugvó stratégia audiovizuális (az 'elhiszem mert látom' közvetlensége) és textuális (szövegileg megszervezett közvetett megbízhatatlanság) *érzelmi* hatása nem feltétlenül összemérhető. Félő, hogy e hatásbéli különbség elvetése leegyszerűsítő és csupán elméleti alapon tartható. A bevezető fejezet majd a 'Médium és Narrativitás' illetve 'Filmbéli Narratív Konceptualitás' alfejezetek érintőlegességén túl és a fentiek vonatkozásában kifejtene (esetleg kibővítené) álláspontját a médium-specifikusság jelentőségének, illetve jelentéktelenségének a disszertáció tárgyához kötődő kérdésében?
2. Az értekezés meggyőzően érvel egy klasszikuson túlmutató, ám művészfilmes narráción 'még' inneni rendhagyó filmes elbeszélésmódról (ami a szerző szerint paradox és erősen természetellenes [highly unnatural]) és annak analitikus-detektív nézőjéről (szemben a naiv és ártatlan befogadókkal). A kérdésem az lenne, hogy jelölt milyen konkrét filmnyelvi megoldásokon keresztül látja igazoltnak e 'művész-thriller' köztes zsánerét, illetve miként érvelne ezen analitikus-detektív befogadó nézői tevékenysége mellett? A két részkérdés együtt: ezen filmek nézése során mi tartja vissza a nézőt analitikus-detektív befogadói viszonyulásának megváltoztatásában (például a film művészfilmes értelmezői keretbe helyezésében); vagy fordítva, mi tartja a nézőt klasszikus elbeszélői nyomozásának bűvöletében (még akkor is, ha e hagyományos nyomozói tevékenység nyilvánvalóan eredménytelen marad)?



3. Ehhez kapcsolódóan: mit gondol a jelölt arról az állításról, miszerint az általa elővezetett retorikai olvasat (például: „The primary rhetorical goal of the film [*Másnap*] is to represent this chaos.”) nem más, mint e speciális ‘művész-thriller’ zsáner által kikényszerített, a hagyományos filmes detektív munka kudarcára adott interpretáció? Egyszerűbben: Mi a különbség retorikai olvasat és interpretáció között?

### Összegző értékelés

Csöngé Tamás „Perplexive Perspectives, Distorted Discourses. A Rhetorical Approach to Agency, Focalization and Unreliability in Cinematic Fiction” címmel benyújtott szövegét átgondolt és értékes munkának találom, és bírálóként **JAVASLOM A DOKTORI ÉRTEKEZÉS VÉDÉSÉNEK MEGHIRDETÉSÉT.**

Groningen, 2018. július 19.

.....  
Kiss Miklós, Ph. D.

Egyetemi adjunktus (Film és Médiatudomány)  
Arts, Culture, and Media Tanszék  
Groningen Egyetem, Hollandia

#### **IV. Dr. Füzi Izabella opponensi véleménye**

A doktori disszertációban a jelöltnek azt kell bizonyítania, hogy a tudományos diskurzus szabályait és működését elsajátította, és képes azokat alkalmazni választott témájában, melyet szakmai ismeretei alapján, de saját gondolatai által és kritikusan tud feldolgozni. Csöngé Tamás disszertációja még többet is tesz ennél, hiszen árnyalt elemzői apparátussal vizsgálja felül a filmnarratológia egyes előfeltevéseit, amit egy határozott álláspont megfogalmazása és képviselése követ. A vonatkozó szövevényes szakirodalom felfejtését, a megközelítésmódok közti különbségek és összefonódások kimutatását és az azokat megalapozó premisszáknak a visszabontását olyan teoretikus konstrukció kialakításának igénye kíséri, mely a korábbi megközelítésmódok ellentmondásait, „konfúzióit” kiküszöbölheti. A narratológia tudománya nagyon is alkalmas az elvont, szinte matematikai gondolkodás gyakorlására: a felosztások és megkülönböztetések szabadságának pontosítására, az elvont fogalmak és szabályok és a konkrét esetek közti diszkrépanciák feloldására. Talán a narratológia hasonlít a leginkább a fogalmak nietzschei „kolumbáriumára”, melyet a konkrét alkotások (vagy az ellentétes álláspontok) folyamatosan lerombolnak, amire a narratológia a fogalomkészlet és a szempontok elegáns hozzáigazításával reagál. Mivel a narratológiai fogalomkészlet egymásra épülő és összefüggő téziseken alapul, egyetlen jelenség vizsgálata (mint például a megbízhatatlan elbeszélőé) az egész építmény felülvizsgálatát maga után vonja. Kifejezetten szimpatikus a dolgozatnak az a törekvése, hogy a részkérdések vizsgálatát az általános elvek és tézisek megvitatásán, problematizálásán keresztül végzi el, amit nagyfokú tájékozottság és a narratológiai szakirodalom átfogó ismerete hitelesít. A disszertáció nagy része a szakirodalmi megfogalmazások szoros olvasásával, összevetésével, konfrontációjával foglalkozik, s valószínűleg – ha igazán sikeres – maga sem fog mentesülni a hasonló típusú revíziók alól. Így az opponencia sem tehet mást, mint hogy visszaírja a disszertációban kialakított álláspontokat különféle narratológiai kontextusokba, konfrontálja, mérlegeli előnyeiket és hátrányaikat, helyenként továbbgondolásra vagy újabb felülvizsgálatra ösztönözve.

Összességében a dolgozat egyik legnagyobb erőssége az a diagnosztikai látkép, melyet a filmnarratológia aktuális helyzetéről bemutat. Csöngé rendkívüli érzékenységgel tapint rá a legkényesebb és -problematikusabb kérdésekre, mint például az irodalmi narratológiából importált

fogalmak használhatósága, a medialitás és a narrativitás összefüggése, a narratív szintézis elméletei, a filmnarrátor kérdése – már önmagában a recepció összefoglalása is informatív, a megközelítésmódok ütköztetése, a vitázó, cáfoló, revideáló érvek akár intellektuális élvezetet is jelenthetnek a narratológiában elmerült olvasó számára.

A dolgozat felépítése és fejezetenkénti tagolása az egyre szűkülő koncentrikus körökkel szemléltethető: a narrativitás mibenlétének tágabb meghatározása áll az első fejezet fókuszában, különös tekintettel a filmi narrativitás és a tagolás („kontinuitás”) közti összefüggésre, a második fejezet a nézőpontosság filmes megjelenítését tárgyalja, elkülönítve annak technikai, textuális és narratív szintjeit, a harmadik fejezet a narráció és a narrátor fogalmainak vonatkoztatási mezejét keresi a fikciós film narratív elméleteiben, míg az utolsó fejezet a megbízhatatlan narrátor szűkebb jelensége kapcsán alkalmazza a korábbi fejezetek felvetéseit.

A dolgozat számos elmélet belátásaiból (beszédaktus-elmélet, az észlelés és a figyelem kognitív elméletei, klasszikus narratológia, stb.) kölcsönöz, amelyek nagyon különböző elméleti előfeltevéseken alapulnak. Saját elméleti alapállását „retorikaiként” azonosítja (ami a címbe is be van emelve). A retorikai megközelítésmód sajátosságairól, értelmezéstörténetéről viszont viszonylag keveset tudunk meg – valójában 2 összefüggésben merül fel maga a fogalom, egyrészt a filmnarratíva technikai és retorikai eszközeinek a szétválasztásában (4.), másrészt a narráció mint intencionális kommunikációs aktusnak (4.) a felfogásában. A „retorikai” jelző rendre akkor tér vissza a dolgozatban, amikor a szerző rendelkezésére álló választásokról, intencióról, erőforrásokról és stratégiákról esik szó (8., 13.), ami felvetheti azt a gyanút, hogy a „retorikai” jelentése itt egy eszközkészletnek a természetestől eltérő (szerzői) használatára vonatkozik. (Például akkor, amikor a természetes észlelésnek megfelelően klasszikus szerkesztéssel a szerzői „retorika” van szembeállítva.) A retorikai perspektíva érvényesítése meglátásom szerint nemcsak a szerzői választásokat és stratégiákat jelenti, hanem azon konkrét retorikai helyzetek elemzését is, amelyekből sem a befogadó vagy a (történeti) közönség, sem a narratívához való, technikailag közvetített hozzáférés nem vonható ki. Ha retorikának a médiumok feletti narratív eszköztárat nevezzük, akkor éppen azokat a problémákat nem tudjuk bevonni a retorikai vizsgálódásba, amelyek a filmnarratológia sajátos eseteit jelentik. Az, hogy a szerző (vagy inkább a narrátor) úgy dönt, hogy egyes események bemutatását egyik szereplő tudatán keresztül „szűri



át”, lehet retorikai választás, de a retorikai szituáció magyarázatában nem mellőzhető, hogy a szereplői tudattartalmakhoz való hozzáférés milyen médiumon és milyen technikákon keresztül történik: az irodalmi narrációban a szereplő által látottakat vagy képzelteket a verbális narráció jeleníti meg (elkülöníthető, hogy ki lát – ki észlel –, és ki beszél), a filmben mindkettő általában a láttatás modalitásában jelenik meg. Mindez arra a kérdésre is visszavezethető, hogy milyen fokú mediális, technikai önreflexivitást várunk el a narrátoroktól, és hogy a narrátorok leválaszthatóak-e arról a kommunikációs médiumról, amely által „tevékenykednek”. Tehát pontosítani kellene, hogy mit értünk a filmnarráció tárgyalásakor retorikai szituáció alatt, kik ennek ágensei (szerző, narrátor, néző, történeti közönség?), és a filmi történetmondásban mire terjed ki a „retorikai” hatóköre. (A klasszikus narratológia álláspontja szerint a narráció egyszerre jelenti a történet reprezentációját – vagyis adott médiumban való (újra)alkotását – és közvetítését, és nem korlátozható pusztán a beszélő retorikai szándékaira, ami minden történetmondást például egy szónoki beszéd részeként könyvelne el.)

A disszertáció egyik visszatérő szólama a technikai, a mediális és a retorikai összefüggésben tárgyalt narratív szintek szétszalazása és külön tartása. Általában egyetértek azzal a diagnosztikával, hogy az eltérő területekhez tartozó nomenklatúrák keveredése téves magyarázatokat eredményez, de nem gondolom, hogy ezeket egymástól független rendszerekként kéne kezelnünk. Erre maga a dolgozat szolgáltatja a legjobb illusztrációt azzal, hogy miközben a történetmondás médiumát többször is „külsőként” nevezi meg (external medium), a legnagyobb problémát mégis az olyan technikai és médiumspecifikus narratív eljárások képezik, mint a hangalámondás vagy az audiovizuális szekvenciákkal kísért szereplői narráció esetei. Az explicit megfogalmazások nem teljesen egyértelműek: „a külső médium *befolyásolhatja és korlátozhatja* a retorikai aktus lehetőségeit, de nem határozza meg a hozzá kapcsolódó szemiotikai folyamatok logikáját” (7.), vö. „a médium *nem határozza meg* a történetmondás retorikai aktusát” (9. saját kiem.) A médium akkor függetleníthető a kódtól és a narrációtól, ha olyan áttetsző, fizikai hordozóként, „puszta eszközként” tételezzük, amely alá van rendelve a narratív „tartalom” közvetítésének vagy a retorikai szándéknak. (A *Rémület a színpadon* elemzésének számos passzusa ide sorolható.) Ezt már Platón sem így gondolta, aki azért különítette el a diegetikus és a mimetikus történetmondást, hogy rámutasson arra, hogy amikor szóban idézünk, és másvalaki nevében én-t mondunk (ahogy a színészek teszik, amikor egy szerepet megformálnak), a beszédben eltűnik az idéző én és az idézett én különbsége. (Mindez nem jelenti azt, hogy a médiumok örökérvényű

esszenciális tulajdonságokkal rendelkeznének: a médiumspecifikusság diszkurzívan jön létre (a használatok és a médium kulturális elgondolásai alapján), és folyamatosan alakul a többi médiummal való tranzakciók során.)

A dolgozat érvrendszerében a koncentrikus körök középpontját jelentő állítás, hogy a narratív megbízhatatlanság a reprezentált narráció esetére, vagyis (?) a szereplői narrációra korlátozható. E kijelentés tétjét akkor tudjuk pontosan érzékelni, ha elhelyezzük a narratológia történetében. (Nem önmagában a tézis, hanem a levezetése az érdekes.) A megbízhatatlanság okozott némi zavart a strukturalista narratológiában. A megbízhatatlanság eleve túlságosan is antropomorf kategóriának bizonyult, mely a rendszer működését rendszeren kívüli (referenciális, morális, pszichológiai) kritériumokhoz rendeli. Wayne C. Booth 1961-es munkája kezelte először a megbízhatatlanságot az elbeszélések paradigmatis eseteként, és azt a strukturális problémát, hogy milyen alapon lehet egy elbeszélést vagy elbeszélőt megbízhatatlannak minősíteni, ha a történet világához nincs más hozzáférésünk, mint a megbízhatatlannak bélyegzett elbeszélés, a „beleértett szerző” fogalmával válaszolta meg. Booth szerint a beleértett szerző narratív szintje bekeretezi a megbízhatatlan elbeszélő szintjét, s ezzel olyan (ironikus) távolságot teremt, melynek révén a befogadó tudomást szerez a megbízhatatlanságról. Booth modellje sok kritikát kapott, legfőképpen amiatt, hogy a narratív rendszeren belül a beleértett szerző ágenciája nem lokalizálható, inkább az értelmezés segédkonstrukciója.

Csönge nem átveszi, hanem valójában kiterjeszti Booth elképzelését, amennyiben Richard Walsh tanulmánya (1997) nyomán a fikciós történetek elbeszélésének minden esetében számol a szerzői ágencia közvetítői vagy történetmondói jelenlétével. Bár Walsh tézise úgy szól, hogy a fikciós történetek narrátora vagy egy szereplő, vagy a szerző, és nincs harmadik eset, valójában a fikciós történetmondás ágensének – a beszédaktus-elmélet egyes szerzőinek a bevonásával – a szerzőt könyvelni el, aki vagy a narrációt reprezentálja (mimetikusan bemutatja a szereplői narrációt), vagy narrálja a reprezentációt (auktoriális narráció esete – diegetikus történetmondás). (Mindkét esetben valami előzetesen létezőnek az utólagos leképezéséről van szó.) A Walsh által kritizált kiindulópont, hogy a narrátor fogalma inkább kényelmes teoretikus konstrukció, melynek célja, hogy áthidalja a valóság és a fikció közti ontológiai szakadékot. Walsh nyomán a dolgozat azért tekinti problémásnak a heterodiegetikus narrátor fogalmát, mivel a narratív diskurzust az invenció

(pontosabban a fikcionálás aktusa) helyett a pusztá beszámolás (report) (103.) funkciójára korlátozza. Mivel a dolgozat a narrációt elsősorban kommunikatív-retorikai aktusnak tekinti, ezekben az esetekben nem tesz különbséget a narrátori és a szerzői szint között, mivel a narratív kijelentés forrásaként a szerzőt jelöli meg. (Walsh szerint, ha a narrátort fiktív entitásnak, a reprezentáció részének tekintjük, akkor ő nem lehet a kijelentések forrása).

Nem világos, hogy a szerző és a narrátor összevonásával egy vélt kategória-hiba kiigazításáról van-e szó, egy pusztá átnevezésről (amit eddig a heterodiegetikus narrátornak tulajdonítottunk, azt most a szerzőnek fogjuk, például a narrátori mindentudás átnevezése szerzői tudássá, 146.), vagy egy egészen új elképzelésről, amely magának a fikciós történetmondásnak az alapjait helyezi át. Néhány fenntartást szeretnék ezzel az egybevonással kapcsolatban jelezni.

1. A szerző és a narrátor fogalmi történetileg szétszalazhatóak, eltérő genealógiákkal rendelkeznek (történetmondók már akkor voltak, amikor szerzők még nem), más a kulturális megítélésük és funkciójuk.
2. A szerző mint a jelentésalkotás forrása az irodalomelméletben már komplex módon problematizálódott – a szerzői funkció a szövegek esztétikai és materiális lehatárolásában, a filológiában, a kanonizációban összponosul, és önmagában nem bír magyarázó erővel a narratív jelentéstulajdonítás szintjén.
3. A szerzőség történetileg, kulturálisan, mediálisan változó kritériumokból tevődik össze: más a megítélése a tömegkultúrában, mint a magaskultúrában, más a filmben, mint az irodalomban.
4. Ha a szerzőség a szövegek szerzővel való felruházásának (attribúciónak) értelmezői műveletén alapul, akkor nem jelent feltétlenül biztosabb alapot a kijelentés forrásának, mint a narrátor. (Bár a dolgozat néhol a szerzői ágenciát mégis a filmkészítőknek tulajdonítja, 143.)
5. Walsh modellje minden homodiegetikus narrációt szereplői narrációnak tekint, amelyet a reprezentált narrációval tesz egyenlővé, vagyis felszámolja a narratív szintkülönbséget azon szereplők között, akik például egy beágyazott történetet mesélnek a többi szereplő számára, és azon homodiegetikus narrátorok között, akiknek maga a befogadó a címzettje – ez egy fontos retorikai különbség a narráció címzettje és közönsége között. (*A vihar kapujában* szereplői történeteket mesélnek egymásnak, aminek retorikai célja, hatása a

többi szereplőre a történet oksági, motivációs szerkezetének része. A 40-es évek film noirjaiban a homodiegetikus elbeszélők történetmondása őket narrátorokként jellemzi, de nem válik egy olyan történet részévé, amelynek ők elbeszélőként szereplői, még akkor sem, ha ez a történetmondás egy dramatizált monológra hasonlít. A fokalizáció esetében a disszertáció nagyon is tudatában van a szereplőket a narrátoroktól elhatároló ontológiai különbségnek.)

6. Megfontolandó Walsh és Csöngé azon érve, hogy az implicit narrátorok (legtöbbször az extra- és heterodiegetikus narrátorok a genette-i felosztásban) a történet pusztá közvetítőjeként tételeződnek, és ezáltal a történetek fikcionalitása kioltódik. Szerintük a fikció nem külön ontológiai kategória, a fikcionalitás a kommunikáció intencionalitásából vezethető le, vagyis abból a szándékból, hogy a feladó kitalált történeteket, képzelt eseményeket mesél el. A probléma ezzel az, hogy a legkritikább esetben fordul elő, hogy a narratíva befogadása során a narrátort a történet kitalálójaként tételezzük, és maga a kitalálás, az invenció a narratív jelentésalkotás részévé válik (kivétel lehet például az egyidejű elbeszélés, ahol nem világos, hogy mi történik, vagy megtörténik-e valami egyáltalán). Számomra az elemzett filmek nem szolgáltatnak meggyőző bizonyítékot arra, hogy a kitalálás (invenció) mozzanata a narratív értelmezésben új utakat nyitna meg, azon visszatérő megjegyzéseken kívül, hogy egy narratív technika a szerző retorikai választása.

Összefoglalva: ha a szerzőt be akarjuk emelni a narratív elemzés fogalomkészletébe, akkor pontosabban ki kell dolgozni azokat a szempontokat, amelyek mentén a szerző és a narrátor közti munkamegosztás produktívan bevonható az elemzésbe. Ez azzal járna együtt, hogy tisztázzuk az alábbi mondatokhoz hasonló állítások értelme közti különbségeket:

1. Az *Avatar* című film *elbeszélője* szerint a Pandora nevű bolygón kék színű lények élnek, akik különleges kapcsolatban vannak a természettel.
2. Az *Avatar* című film *szerzője* szerint a Pandora nevű bolygón kék színű lények élnek, akik különleges kapcsolatban vannak a természettel.
3. Az *Avatar* című film *elbeszélője* kitalálta a Pandora nevű bolygóról szóló történetet, ahol kék színű lények élnek, akik különleges kapcsolatban vannak a természettel.

4. Az *Avatar* című film *szerezője* kitalálta a Pandora nevű bolygóról szóló történetet, ahol két színű lények élnek, akik különleges kapcsolatban vannak a természettel.

A klasszikus narratológia szerint a 2. és a 3. állítás nem értelmes; a szerző és a narrátor elkülönítésének a célja éppen az ilyen képtelen állítások kiküszöbölése. Míg a narrátorok számos funkciót betölthetnek az általuk elbeszélte történet vonatkozásában (mint amilyen a történet közvetítése, tanúsítása, alakítása, a fiktív világ szabályainak a rögzítése, a narratív tudás csatornázása, a történetek értékelése), az események kitalálásának a beemelése általában a történetmondói szituáció szubverziójával, a keretek szétfeszítésével jár együtt. Az olyan típusú megfogalmazások, mint hogy a szerző-narrátor „egy olyan nem fikcionális ágencia, amely a film egész diszkurzusát ellenőrzése alatt tartja”, s amely megfelel „a készítőket retorikai tevékenységének” (187-188.) – ami nem sokban különbözik a kritika alá vont „globális narrátortól” –, a szerzőiség korábbi, nem diszkurzív és nem interpretatív, hanem a jelentés forrásaként posztulált instanciájára mutatnak.

A megbízhatatlanság jelensége épp a szerzőiség, az autoritás megkérdőjelezéséből ered, vagyis abból a befogadói „döntésből, hogy egy szöveget beszélőjének kinyilvánított kommunikációs szándékával szemben olvasson”, amit a szövegben lévő „jelzések vagy helyesbítő információk”<sup>1</sup> váltanak ki. Manfred Jahn magyarul is olvasható, összefoglaló tanulmányának a címe épp arra az „árukapcsolásra” utal, amelyet a disszertáció középponti tézise is összefoglal, hogy a megbízhatatlanság együtt jár a homodiegetikus narratív szituációkkal (a disszertáció terminológiájában: szereplői narrációval). Ennek oka Jahn szerint azon diszkurzív szabályok különbségeiből származtatható, amelyek a homo-, illetve a heterodiegetikus narrációt szervezik. Míg a homodiegetikus szituációban a narrátor „alá van vetve a lét és a tudás általános emberi korlátozottságának (nem lehet mindenhol, nem olvashat mások gondolataiban)”, addig a heterodiegetikus esetében „sokkal szabadabbak a feltételek”. Mivel a heterodiegetikus narrátor kijelentései performatív értelemben „világteremtőek”, ezért a megbízhatatlan elbeszélés eseteiből ki kell zárni azokat, ahol maga a teremtett világ logikája, működése megbízhatatlan. Jahn példáiból (Fielding *Jonathan Wild*-ja, Eliot: *A vízimalom*) az a következtetés vonható le, hogy az irodalmi

---

<sup>1</sup> Manfred Jahn: Árukapcsolások. A megbízhatatlanság jelensége a narratív helyzetekben. Ford Török Ervin. In *Vizuális és verbális narráció*. Szöveggyűjtemény. Szerk. Füzi Izabella. Szeged, Pompeji, 2011.

fikcióban előfordulhatnak olyan heterodiegetikus esetek, ahol a személyes narráció, az egyénített narrátorok szintén megbízhatatlannak bizonyulnak. (A disszertáció terminológiájával ellentétben nem nevezném ezeket a szereplői narráció eseteinek.) Számomra éppen a dolgozatban alaposan körbejárt, a *Rémület a színpadon* (Stage Fright. Alfred Hitchcock, 1950) című film történetét exponáló „hamis” flashbackjelenet mutat rá a legpregnansabban arra, hogyan válik cinkossá a megtevesztésben a beágyazott szereplői narráció „közvetítése” a fölérendelt narrátor által. A disszertáció „szerzői többletként” (authorial surplus) értelmezi azt a különbséget, hogy a szereplő másik szereplőhöz címzett szóbeli narrációját a film mozgóképes narrációként inszcenírozza. A „szerzői többlet” szerencsétlen megnevezése annak, hogy a filmes történetmondáson belül médiumváltás és narratív szintváltás történik. Ha a fölérendelt narrátor a beágyazott szereplői elbeszélést magát jelenetetzte volna (tehát az elbeszélte történetet verbálisan közvetíti a szereplő, ahogyan az ebben a hamis flashbackben történik a Marlene Dietrich által alakított karakter narrációja kapcsán), akkor egészen más jelzéseket (mint például a szereplő-elbeszélő viselkedése) kaptunk volna a történet hitelességének a megítélésére. Ehelyett a szereplőt nem elbeszélőként, hanem cselekvőként látjuk, és elsősorban nem elbeszélőként ítéljük meg.

Összességében a dolgozat teoretikus innovációja Walsh azon felvetésének továbbgondolása, hogy a szerző alakzatát a narratív elemzés részévé tegyük. Érdekes megfontolni, mit nyerünk a vámon, és mit veszítünk a réven ezzel a felvetéssel, amely a narrátort minden esetben vagy szereplőként vagy szerzőként „figurálja”, s bár két esetről beszél, de valójában – mivel a fiktív entitást nem fogadja el a narratív kijelentés forrásaként – mindkét esetben a fölérendelt szerzői instanciából vezeti le a narratív ágenciát. Számomra úgy tűnik, hogy ez a lépés a narratív ágenciának egyféle naturalizálásaként működik, amennyiben a narrátor megszemélyesítésével, retorikai szándéktulajdonítással jár együtt. A történetmondásnak lehetnek retorikai céljai és hatásai, de egyetlen narratíva sem korlátozható ezekre. A szerzői ágencia beemelésével lemondunk a narratológia azon alaptézisééről is, hogy vannak személytelen narratív közlések, a narratívák létrejöttének nem szükséges feltétele az antropomorfizált narrátor vagy a szerzői szándék tulajdonítása. (Három véletlenül egymás mellé került kép alapján is alkothatunk történetet.)

A dolgozatnak monográfiává való átdolgozása során javaslom a fenti értelmezési döntésekre vonatkozó reflexió kibővítését, és annak részletesebb bemutatását, hogy a narratív elemzésben hogyan működik a javasolt modell. További kidolgozást igényel annak a megválaszolása, hogy a fikcionálás aktusa miképpen keretezi a fiktív történetek elbeszélését, és hogy a retorika és a narráció keresztmetszetében lokalizálható eljárások hogyan bővítik a narratológiai tudásunkat. A filmi narratívákra jellemző megbízhatatlanság elemzésében nemcsak egy tipológia kidolgozása válik szükségessé, hanem annak a kérdésnek a vizsgálata is, hogy filmtörténetileg hogyan árnyalható egyes jelenségek előtérbe kerülése, visszaszorulása vagy megváltozása.

Mindezekkel együtt a disszertáció írója számomra meggyőzően bizonyította a szakmai hozzáértését, főként azzal, hogy rámutatott a csontvázakra a filmnarratológia szekrényében. A témaválasztásra, a szakmai színvonalra való tekintettel javaslom a nyilvános védésre történő kitűzést és az értekező részére a PhD-fokozat megadását.

Szeged, 2018. szeptember 30.

Dr. Füzi Izabella

tanszékvezető egyetemi docens

## V. Válasz az opponensi véleményekre

A doktori opponenciákra adandó válaszoknál bevett kötelező formaságon túl is szeretném megköszönni bírálóimnak, Füzi Izabellának és Kiss Miklósnak dolgozatom alapos olvasását, dicsérő szavaikat és részletes kritikai észrevételeiket; azt a sok belefektetett kreatív energiát, melyet sokkal hasznosabb célokra is fordíthattak volna, ha még időben otthagynom a narratológusi pályát. Így csak remélni tudom, hogy szövegem némi intellektuális élvezetet is nyújtott (valószínűleg utolsó) olvasói számára. Külön öröm volt számomra, hogy provokatív vitapozícióimat komolyan véve érdemi diskurzust kezdeményeztek e problematikus, de annál fontosabb elméleti témákról. Válaszaimat témakörök szerint írtam le, jelezve az egyes részeknél, hogy melyik bírálóm megjegyzésére reagálok.

### 1. A művész-thriller és befogadója

Kiss Miklós kérdése volt, hogy a *Másnap* kapcsán milyen konkrét filmnyelvi megoldásokon keresztül látom igazoltnak a „művész-thriller” köztes zsánereét, melyben nem vagyunk képesek végérvényesen átlépni egy művészfilmes értelmezői keretbe, mert az analitikus-detektív pozíció valahogyan bűvkörében tart minket egy olyan narratíva által, ahol egyre nagyobb bizonyosságot nyer, hogy sosem lelhetünk kielégítő válaszokat a büntényt illető fontos kérdéseinkre.

Globális szinten a film következetesen végigvezetett stratégiája, hogy az egyes jelenetsorokban bemutatott események egymáshoz viszonyított ideje tisztázatlan marad, ráadásul nagyon hasonló, variációszerűen ismétlődő események kerülnek bemutatásra. Ezekhez szervesen hozzátartozik az a kamerakezelési technika, amelyre a közeli plánok alkalmazása és a szándékosan szűk térrészletek a jellemzőek, hogy a néző minél kevesebb információval rendelkezzen egy jelenet helyszínét illetően (jellemző technika a megalapozóbeállítások hiánya), illetve ezek által megvalósulhassanak a hirtelen tér- és időbeli ugrások. A néző a tér és időbeli viszonyok meghatározhatatlansága által elbizonytalanodik az egyes bemutatott események cselekménybeli jelentőségét, okát és következményét illetően, vagyis az elbeszélés legalapvetőbb elemei maradnak homályban. Emellett a film ritkán teszi nyilvánvalóvá, hogy egy jelenetsor az objektív valóság vagy egy



szubjektív vízió ábrázolása: a filmkép jelöletlen marad és a kontextusból sem következtethető ki az adott szekencia státusza. „Én azt a fajta víziót szeretem, ami becsap. Tehát ami nem látszik azonnal, hogy vízió. A víziót nem formanyelvi eszközként gondolom” (*Másnap*, extrák DVD) – nyilatkozta a rendező, aki a *Másnapban* még azzal is eljelentékteleníti ezt a különbséget, hogy a főhős álmának jelenetei az ébrenléte során folytatódnak, és fordítva.

A komplex filmes történetmondás műfaji hagyományaira való erős reflexió miatt a történet összerakhatónak tűnik, s ez arra sarkallja a nézőt, hogy elmélyedjen a film részleteinek vizsgálatában annak többször újranézésével. A film perspektívációs stratégiái folytán a néző nyomozása a főhős nyomozásának lesz a tükré, s ennek a szituációnak a felismerése egyfajta megerősítésként, vagy éppen használati utasításként is értelmeződik a befogadás során. A hatáshoz az is hozzájárul, hogy bizonyos felvetett kérdésekre mégis kapunk választ (még ha nyilvánvalóak is), például a gyilkos személyét illetően, de egy sokkal égetőbb és fontosabb kérdésre, a tett motivációjára nem derül fény. A befogadót így mégjobban hajtja a vágy, hogy a történet és a főhős teljesebb megértéséhez jusson hozzá egy rejtett ok-okozatiság, egy „eredeti” időbeliség megtalálásával. Jómagam például napokat töltöttem el csak azzal, hogy meghatározzam a jelenetek kronológiai sorrendjét, de azt sem sikerült meghatároznom, hogy mekkora egységet tekintsek egy jelenetnek, hiszen a tér és időviszonyok manipulatív jelzése miatt éppen a jelenet mint a drámai szituációk és a narratív film egyik alapegységének értelmével játszik el a film. Ugyancsak az analitikus-detektív pozícióban tartják bent a nézőt azok az apró tárgyak, melyek szándékosan nem hivalkodó módon jelennek meg a történetben (egy vágás, majd egy kötés az utazó kezén, a motoros bicikli, a kézitáska, stb.) és sejtetik egy rejtett ok-okozatiság meglétét.

A *Másnap* kapcsán a thriller (illetve krimi) kódján a narrativitás egyik legerősebb formájának és őstípusának, a nyomozás totális folyamatának, a lineáris időbeliségben értelmezhető ok-okozatiságnak a prezentációját értettem (Carlo Ginzburg veti fel, hogy az elbeszélés kialakulásának az igénye valószínűleg összefüggött a vadász tevékenységével, melyben a zsákmány nyomainak értelmeze kulcsszerepet játszott<sup>2</sup>). A művészfilmes műfaji kódon pedig éppen a lineáris temporalitás és kauzalitás eljelentéktelenítését, a narrativitás fellazítását, esetleges felbontását, s egyfajta nem-narratív (lírai) esztétikai dimenzió előtérbe helyezését értettem. Retorikai olvasatom e két paradigma konfigurációjaként értelmezte a filmet, mely ebben az esetben éppen azért

---

<sup>2</sup> Carlo Ginzburg: Fülcimpák és Körnök. *Café Babel*. 8.évf. 30. szám (1998), 52-53.

értékelhető interpretációként is, mert a film a két domináns kód egymás mellé helyezésével láthatóvá teszi őket, reflektál az általa megidézett műfaj(ok)ra, s kikényszeríti, hogy egy felsőbb, meta-szinten értelmezzük a cselekményt. Sok más filmmel ellentétben egy igazán értő interpretációt a *Másnap* esetén nem tud pusztán a tematika szintjén maradni, ha bárminemű „üzenetet” vagy „értelmet” keres a filmben. Ezért fordulhatott elő, hogy a film hatás-mechanizmusára vonatkozó retorikai olvasatom jelentős átfedésben van egy bizonyos tematikus interpretációval.

## 2. Médiumspecifikusság

A medialitás és a narrativitás kapcsolatára vonatkozó merész kijelentésem kapcsán mindkét bírálóm helyesen figyelmeztett rá, hogy ezen a ponton a túlzott teoretikus absztrakció hibájába estem, amikor egy médiumától teljesen elvonatkoztatott „narrativitás” koncepció megléte mellett próbáltam igencsak lakonikus módon érvelni. Egyet értek Kiss Mikós azon megjegyzésével, hogy „ugyanazon elméleti alapon nyugvó stratégia audiovizuális [...] és textuális [...] *érzelmi* hatása nem feltétlenül összemérhető”, valamint Fűzi Izabella azon megállapításával, hogy a médium nem tekinthető egy áttetsző, fizikai hordozónak (formának), melyektől függetleníthető a *tartalomként tételezett narráció*.

A jövőben átgondolom, pontosítom és igyekszem óvatosabb lenni az efféle nagyívű kijelentésekkel, addig viszont megpróbálom rekonstruálni és pontosítani, hogy milyen elvek mentén, és milyen értelemben próbáltam kísérletet tenni e minőség megragadására. Felfogásomban e messzemenő, antropológiai és filozófiai kérdéseket sem nélkülöző vita mögött kimondatlanul is a narrativitás és a nyelv viszonyának a problémája rejlik. Máig tisztázatlan, hogy az ember a nyelv fejlődésének következtében lett képes a történetmondásra vagy a történetmondás kívánalma segítette elő a nyelv létrejöttét, de Marie-Laure Ryannal egyetértve azon az állásponton vagyok, miszerint nyelviség és történetmondás szorosan összefügg: „a narratíva nem olyasmi, amit az érzékeinkkel észlelünk: hiszen az elme alkotja meg az élet által szolgáltatott adatok vagy mesterségesen létrehozott anyagok alapján. Hasonlóképpen, egy reprezentációs módként a nyelv is inkább az elménkhez szól mint az érzékeinkhez, noha természetesen az érzékeinkkel fogjuk fel jeleit.” (Ryan 2014, 16) A narrativitás „függetlensége” a film médiuma esetén magyarázható ezzel az összefüggéssel, hiszen az audiovizuális észleleteket le kell fordítanunk ahhoz, hogy azokat történetként értsük meg, mivel egyedül a nyelv képes állítások létrehozására, melyek nélkül

történetről sem beszélhetünk. „Sem a képek, sem a tiszta hang nem bírnak ezzel a belső tulajdonsággal: a hangnak nincsen jelentése, a képek pedig megmutathatnak, de nem referálnak.” (Ryan 2014, 16) – fogalmaz Ryan. Elismerem, a „médiumfüggetlenség” ebben az esetben nem a legmegfelelőbb kifejezés olyasvalamivel kapcsolatban, ami nélkül hozzáférhetetlen volna az elbeszélés, csupán azt szerettem volna jelezni, hogy a narrativitás és a történetek különböző megjelenési formái nem azonosíthatóak egymással, sőt egy nehezen definiálható, (de a nyelv által megragadható) közös magja e kognitív módnak, mely az összes formából levezetendő, ha szeretnénk elbeszélésként értelmezni az adott érzéki és intellektuális benyomásokat. Tehát a hang- és képi narratívákat le kell fordítanom nyelvi állításokra egy történet megalkotásához és kommunikációjához. De mi a helyzet az eleve nyelvi formában létező történetekkel? Hiszen nem azt állítottam, hogy egyetlen primér médiuma létezik a narrativitásnak, hanem, hogy mindtől függetleníthető. (A nyelvnek természetesen csak egyetlen aspektusa referáló képessége, ezért a verbális narratívák is mindig sokkal többek mint nyelvi referenciák láncolatai.)

A narrativitás nem nyelvi, de a nyelv által közelíthető meg leginkább az a szimbólumrendszer (fogalmi háló), ami a narrativitás magját alkotja, azt lehetővé teszi és amit én narratív konceptualitásnak nevezek (és amit Walsh egy belső reprezentációs médiummal azonosít). Ezért használom a „külső médium” kifejezést is, hogy megkülönböztessem a narratív közlés manifeszt formáit, például akár a nyelvi forma variációit (egy adott nyelven történő írásbeli vagy szóbeli közlést) vagy éppen a képi, esetleg filmes formát ettől az elmében létező szimbólumrendszerrel. Vagyis az adott nyelvi formák által jelölt fogalomrendszer a lényeges, ilyen értelemben különböztetem meg magától a nyelvi formától, nyelvi médiumtól is.

Ehhez kapcsolódik az a megfigyelés is, hogy egy adott történetnek nem a konkrét mondatait vagy nyelvi formáját jegyezzük meg leginkább, hanem a benne levő történet lényegi elemeit, mely nem korlátozódik a chatmani értelemben vett diskurzussal (discourse) szembeállított történetre (story): a karakterek, események és a diegézis logikai kapcsolatai mellett emlékezetesek maradnak az információadagolás különféle mechanizmusai is: a feszültség, a rejtély, a meglepetés, a leleplezés diszkurzív mozzanatai. Természetesen a megvalósulás hogyanjának és a formának az elemzése számomra is alapvető fontosságú, erről bírálóim is meggyőződhetnek a disszertáció első két fejezete kapcsán. Narratíván ugyanis az elbeszélésként való értelmezés kognitív képességén jóval túlmutató, de azzal számtalan ponton összefonódó kulturális termékeket értem, s narratíva

definícióm is igyekszik magába foglalni ezt a dolgotban sajnos nem eléggé hangsúlyozott többletet.

Bírálóim megjegyzései ugyanakkor további kérdések feltételére is ösztönöztek. Talán még bonyolultabb, de a korábbiakkal összefüggő kérdés, hogy az irodalmiság (az esztétikai dimenzió) és az egyes nyelvi (vagy filmes) formák által létrehívott fogalmi/érzelmi konnotációk mennyiben különíthetők el az események láncolataként definiált elbeszélés lényegétől? Az általam elemzett fikciós film műfaja természetesen sokkal több mint egy ideális narrativitás materiális manifesztációja, így bármiféle narratív esszenciának a leírására tett kísérlet valószínűleg szélmalomharc, s pusztán a narratív dimenzióról beszélni egy hasonlóan komplex szemiotikai rendszer esetén nemcsak kétségtelenül lehetetlen vállalkozás, de értelmetlen is. (Viszont más diszciplínákban, például a kognitív pszichológiában elképzelhetőnek tartom egy ilyesfajta kutatás hasznát.)

### 3. Szerző, narrátor, retorika

Köszönöm Füzi Izabellának, hogy felhívta a figyelmet elméleti alappozícióm, a „retorikai perspektíva” körülhatárolatlanságára és reflektátlanságára. A dolgozatom monográfiává alakításakor különösen ügyelni fogok elméleti elköteleződésem és elfogultságaim bővebb kifejtésére, és interpretációs hasznuk példák általi alátámasztására. E helyütt csak röviden szeretném összefoglalni a tárgyra vonatkozó legfontosabb kitételeimet. A retorikai megközelítés hagyománya Kenneth Burke-től és Wayne Boothtól eredeztethető, s a James Phelan által megfogalmazott alaptétel szerint azt állítja (amint arra a magyar kifejezés kétértelműsége is jól rámutat), hogy az elbeszélés nem pusztán egy vizsgálandó tárgy vagy struktúra, hanem cselekvés is: „egy történet elmondása valaki által valaki másnak egy bizonyos alkalommal és bizonyos céllal.”<sup>3</sup> Mivel irányzat nagy hangsúlyt fektet egy, a diszkurzuson kívül álló és azt létrehozó ágensre, akit a szerzővel azonosít, ebből is következik szűkebb narratíva-definíciója. Implicit módon Ryan is két különböző értelméről beszél a narrativitásnak, amikor azt írja, hogy „az élet által szolgáltatott adatok vagy mesterségesen létrehozott anyagok” lehetnek az alapjai egy narratív értelmezésnek. A médium kapcsán már említettem, hogy dolgozatomban megkülönböztetem az

---

<sup>3</sup> James Phelan: *Narrative as Rhetoric. Technique, Audiences, Ethics, Ideology*. Ohio State University Press Columbus, 1996, 8.

ember elbeszélésalkotó képességét és azokat a kommunikációs szándékkal készített elbeszéléseket (ezeket nevezem narratíváknak), melyek magukban hordozzák a phelani definíció elemeit.

Füzi helyesen jegyzi meg, hogy a narráció „nem korlátozható pusztán a beszélő retorikai szándékaira”, s kétségtelen, hogy nincs minden létrejövő jelentés a szerzői retorika irányítása alatt, elemzéseimben igyekszem majd még hangsúlyosabban felhívni a figyelmet erre a problematikára. Dolgozatomban abból indultam ki, hogy bár léteznek uralhatatlan aspektusai a nyelvnek és más szemiotikai rendszereknek, és emergens, véletlenszerűen megjelenő mintázatokkal is számolhatunk a befogadás és értelmezés során, a befogadói figyelem és reakciók irányításának léteznek bevett technikái és jól működő fogásai, s a retorikai megközelítés ez utóbbiakat állítja vizsgálatának középpontjába. Ezért is kevésbé retorikai szándékokról mint retorikai megvalósulásokról szeretek beszélni, melyekből szándékokat rekonstruálhatunk. (És ahogyan a szándék megvalósítható sikeresen vagy kevésbé sikeresen, úgy az értelmező rekonstrukciója is lehet pontatlan.)

Szerzőnek nem csupán egy műalkotás jogi értelemben vett alkotóját és szellemi tulajdonosát nevezem, hanem egy akár hétköznapi (narratív) megnyilatkozás mögötti aktort: amikor majd unokáimnak mesélem, hogy „a védést nem úsztam meg szárazon”, a kijelentés narrátorának és szerzőjének is magamat tekintem. Ha a szerző fogalmát csupán „naturalizációnak” és „antropomorfizációnak” is tekintjük, feltevésem szerint ez nem nálam, Walshnál, vagy a retorikai narratológia hagyományában ment végbe, hanem eleve minden szerzőségről szóló kulturális diskurzus így feltételezi. Az absztrakt szerzői szerepnek, vagy funkciónak a beemelése a narratív elemzésbe egy vállalt lépése dolgozatomnak, annak teljes tudatában hogy nem mindig rekonstruálható, melyik valós személy milyen mértékű ráhatása alakította a vizsgált elemét az adott műnek. Irodalmi konnotációi ellenére az egyszerűség és a diszciplínában való meggyökeresedés miatt használom mégis a szerző kifejezést e funkcióegyüttesre. Ugyanakkor a szerzői diskurzust elsősorban és leggyakrabban kontrasztként, a reprezentált diskurzussal való szembeállításában használom, a hivatkozott elméleti szövegek rövid ismertetésén túl a szerzőség mélyebb elemzését nem tekintetem dolgozatom feladatának. Mivel egy valóban radikális álláspontról van szó, és a visszajelzésekből is kitűnt e reflexióra való igény, korábban már megírt, de végül az öncenzúra áldozatának esett szövegrészeket újragondolt formában visszailleszttem szövegembe.

Füzi azt írja, hogy „vannak személytelen narratív közlések, a narratívák létrejöttének nem szükséges feltétele az antropomorfizált narrátor vagy a szerzői szándék tulajdonítása”. Egyetértek, képes vagyok három véletlenszerűen egymás mellé helyezett képet narratív logika szerint értelmezni, de felfogásomban ez még nem „narratív közlés”. A világ bármely jelenségegyüttesére kiterjeszthetjük ezt a példát, s akkor kitűnik, hogy éppen ez az aspektusa az a narrativitásnak (mely más szóval a narratív kogníció, az univerzális emberi képesség a narrativizálásra), amit szeretnék megkülönböztetni a szűkebb értelemben vett narratív kommunikációs formáktól/szemiotikai rendszerektől. Az előbbi akkor válik az utóbbivá, amikor kommunikációs céllal *közvetítem* azt egy olyan szituációban/kontextusban, mely utal rá, hogy narratív keretben értelmezendő szemiotikai rendszerről van szó. Ekkor viszont én leszek az így létrehozott *narratívának* a szerző-elbeszélője (habár fizikailag semmit nem tettem hozzá a képekhez). Ekkor válik a három kép (kommunikációs kontextusában) a disszertációban is használt értelemben retorikai szándékkal „megalkotott”, „lehatárolt” narratívává. Ennek a narratívának természetesen mindig lesznek általam nem uralt aspektusai és jelentései (melyek kívül esnek az intencionált retorikámon), ez részben a közvetítésre használta csatorna (médiium) sajátosságaiból (többértelműségek, véletlen konnotációk), másrészt a kompozíció komplexitásától függően véletlenszerűen megjelenő szabályosságok, mintázatok megjelenéséből adódik. Tehát az elbeszélést/narratívát más, szűkebb értelemben használom. Füzinél: éppen ezért egészítem ki egy másik fogalommal, a narratív konceptualitással, vagyis azzal az univerzális emberi kognitív képességgel, hogy narratív módon értelmezzük a világ jelenségeit.

A narrátor kifejezést a reprezentálást végző ágens tevékenységére vonatkozóan használom. Ebből következik a szerző-narrátor összevonás is, hiszen míg az előbbi fogalommal egy ágenciát jelölök meg, az utóbbi ennek az ágenciának a tevékenységére utal. A szerző/narrátor - karakternarrátor felosztásnál a legfontosabb szempont így a reprezentációt végző ágensek státusza lett, amennyiben a szerző nem része az ábrázoltaknak, míg a karakternarrátor igen. Ebből következik, hogy nem tekintem a narrátort önálló, ágenciával rendelkező strukturális elemnek, mely megkülönböztethető lenne az ábrázoló szerzőtől, vagy egy ábrázolt karaktertől. A narrátorság így egy tevékenységtypust jelöl, amely mind a szerző, mind a karakter esetében az elbeszélés aktusának gyakorlását írja le. A legtöbb narratológia, amikor karakter-narrátorokról beszél, intuitív módon a megnyilatkozás szerzőjeként is azonosítja e szereplőt az általam feljebb tett meghatározás értelmében. Az elkülönítést ugyanígy nem látom indokoltnak a reprezentációt végző legfelsőbb ágencia esetén sem.

Walsh arra a logikai hibára reagált elméletével, amely egy nem-fikciós narratíva (például önéletírás) esetén nem beszélt narrátor és szerző különbözőségéről, a fikcióban viszont minden esetben, strukturálisan feltételezte különbözőségüket. Gregory Currie Walshtól függetlenül így magyarázza ezt az összevonást: „Úgy gondolom, csaknem az összes elbeszélésre igaz, amellyel találkozunk, hogy nem szabad vagy lehetséges különbséget tennünk elbeszélés-alkotás (narrative-making) és elbeszélés mondás (narrative telling) között. Emlékezzünk rá, hogy a narratívák kommunikációs tárgyak: dolgok, melyeket oly módon alkottak, hogy kommunikálják, ne pedig csak ábrázolják történeteiket.”<sup>4</sup> – Az idézetből kitűnik, hogy Currie hozzám hasonlóan a narratíva kifejezést egy szűkebb értelemben használja, s definíciója egybevág azzal a megkülönböztetéssel, amit én is teszek narratív reprezentáció és kommunikált narratíva között.

Jogos a kritika, hogy dolgozatomból nem vált világossá, miért hasznos a szerzőről és az ő retorikájáról beszélni egy szövegből kikövetkeztetett mediációs ágens, egy „külső narrátor” helyett. Talán egyes elbeszélések kapcsán nem mindig lehet látványos értelmezési különbségekhez jutni, de hadd hivatkozzak egy szép példára az intertextualitás vonatkozásban. A kulturális konstrukcióként értelmezett szerző fogalmával például átértelmezhető egy teljesen érthető, transzparens narratíva retorikai célja, így befogadóra tett hatása is. David Lynch a *Lost Highway* és a *Mulholland Drive* között megrendezte a már a címében önreflektív *Straight Story* című filmet, melynek „egyszerűségét” és „világosságát” értelmezhetem korábbi filmjeinek összetettségére és többértelműségére adott kritikai reflexiók kigúnyolásaként is (különösen, ha tudatában vagyunk, hogy későbbi filmjeiben ismét visszatér a komplex, szürreális narratívákhoz). Úgyanígy nagy jelentősége lehet a fikcionálás mozzanatának a korábbi narratívákkal való összevetésben, ugyanis az értelmezésben sokkal valószínűbb ekkor az összehasonlítás, a rájátszás, az újraértelmezés, a paródia, stb. alakzatainak játékba hozatala.

A szerző és a narrátor történeti dimenzióinak valóban nem szenteltem sok figyelmet, írásomnak nem is volt célkitűzése az ilyen jellegű vizsgálódás, de biztos vagyok benne, hogy ennek az aspektusnak az alaposabb feltárásával hasznos és hasznosítható belátásokhoz fogok jutni egy szinkrón, elméleti értekezés gondolatmeneteinek a pontosításához.

Ugyancsak megfontolandó reflexióként hangzott el Füzi részéről, hogy „Walsh modellje minden homodiegetikus narrációt szereplői narrációnak tekint”, ezáltal sok szempontból homogenizálja A

---

<sup>4</sup> Gregory Currie: *Narratives and Narrators: A Philosophy of Stories*. Oxford University Press, 2010, 65.

*vihar kapujában* szereplőinek és a 40-es évek film noir narrátorainak tevékenységét. Mivel ez a felfogás mindig a szerzőt jelöli meg a narratív aktus forrásaként, eltűnik a különbség az egymáshoz beszélő szereplők és a befogadókat megszólító narrátorok között.

Walsh itt arra helyezte a hangsúlyt, hogy a Füzi által felsorolt példákban mindig ábrázolt karakterek gyakorolják a narráció aktusát, a következő logika szerint: ha egy narratív megnyilatkozás valóságosként beszéli el saját történetét, akkor az vagy egy nem fikciós történet, vagy egy ábrázolt narrátori pozíció, azaz egy karakter megalkotásával jár. Azt persze Walsh sem tagadná, hogy a narratív és retorikai szituációt tekintve jelentős különbség van az említett művek között: a film noir narrátorok különlegessége, hogy voice-overként, egy képileg nem megjelenített narratív szinten helyezkednek el, de ettől a mediális megoldástól függetlenül ugyanúgy az ábrázoltak kategóriájába és a fikció „világához” tartoznak, s a film további audiovizuális tartalma vagy elbeszélésük reprezentációjaként, vagy egy párhuzamos (szinkrón) szerzői narrációként értelmezhető. További különlegessége működésüknek, hogy *A vihar kapujában* karaktereivel szemben elbeszélésük címzettje (bár ugyanúgy fiktív), leképezi a szerző és befogadó kommunikációját (fikcionalizálja a történetmondás szituációját), néha még a film médiumára (például az éppen látott beállításra) is reflektálva, mely egy nem-természetes elbeszélői helyzettel jár. A walshi megközelítés itt arra próbál rámutatni, hogy mindentől függetlenül e nem megjelenő noir elbeszélők és Kurosawa filmhősei is mind-mind csak a reprezentáció tárgyai, s ilyen értelemben fiktív karakterek.

Értelmezésben az *Avatarra* vonatkozó állítások értelme közötti különbség ugyanolyan plasztikusan analizálható az összevont szerzői-narrátori ágencia segítségével is, ahol így az első két állítás akkor lenne igaz, ha egy dokumentumfilmről lenne szó (Az *Avatar* című film *elbeszélője/szerzője* szerint a Pandora nevű bolygón...), míg a második kettő (Az *Avatar* című film *elbeszélője/szerzője* kitalálta a Pandora nevű bolygóról szóló történetet...) a film jelen formájában is igaz. Ebben a felfogásban a szerző nem csak *kitalál*, a narrátor pedig *kijelenti igazságát és közvetíti* a narratívát, hanem a szerző/narrátor bizonyos rendelkezésére álló eszközök segítségével és retorikai célok érdekében létrehoz és közvetít egy történetet. Ennek a tevékenységnek a része a narratíva fikcionalitására vonatkozó egyértelmű, vagy homályos jelzés. (Ez természetesen két kulturálisan és történetileg kikristályosodott történetmondási kódtípus, a valóságdiskurzusok és a fikció viszonyában értelmezendő.)



A *Rémület a színpadon* hazug flashbackjét illetően egy igen összetett reprezentációs és fogalomhasználati problémával állunk szemben. Fontos megjegyezni, hogy miközben Johnny verbális elbeszélésének címzettje egy másik szereplő (Eve), addig a film kizárólag a nézőnek mutatják be a férfi elbeszélését képi formában. Füzi felvetése, hogy éppen ezért itt egy szerzői (vagy külső narrátori) elbeszéléstről van szó, és nem beszélhetünk úgy a szekvenciáról, mint Johnny narrációja: a férfi szóban mesél társának, mi képeket látunk. (A képek kommunikációja tehát nem Johnnytól származik, aki szereplőként nem tudhat a nézőkről.) Egyetértek vele, hogy „médiaváltás és narratív szintváltás történik”, s a „szerzői többlet” lehet, hogy valóban nem a legjobb megnevezése a jelenségnek, amikor „nem természetes módon”, képek által férünk hozzá a gyilkosság történetéhez. A jelenetsor retorikai felépítése nem illeszkedik ahhoz a domináns filmes hagyományhoz, amelyben a szereplői közlések ikonikus, mimetikus módon vannak ábrázolva. Viszont a zavarbajető mediális váltás ellenére is fenntartom olvasatomat, hogy az audiovizuálisan bemutatott flashback a karakter elbeszélésének a reprezentációja, így annak ellenére, hogy nem magát az elbeszélés verbális aktusát látjuk és halljuk, Johnny karaktere tekinthető a szekvencia narrátorának. Ez a narrátorságnak egy speciális, általam retorikainak nevezett értelmezését feltételezi, vagy megfogalmazhatjuk ezt a narráció realista és nominalista felfogásának különbségeként is. Számomra szimpatikusabb az a felfogás, melyben az ábrázolt narratív ágenciát nem a grammatikai alakból vagy a médiumból levezetve, hanem értelmezésbeli kérdésként kezeljük, ahogyan azt a film kapcsán is tettem: Johnny narrátor mivolta kérdésesebb volna, ha később bebizonyosodna, hogy a szóban forgó flashback egy valóban megtörtént eset hiteles bemutatása volt. (Léteznek az ábrázolásnak ilyen kétértelmű esetei.) Azonban a hazugság lelepleződésével jóval egyértelműbben személyéhez és narrációjához tudjuk kötni a részletet, mégha csak visszamenőlegesen is. Ez persze komoly probléma és nyitott kérdés az elbeszéléselemélet számára: lehet-e egy karakter úgy narrátor, hogy narrációs tevékenységéről csak közvetett információnk van? (Mi a helyzet a szabadfüggőbeszéd esetével?) A jelen probléma valójában csak az ábrázolt narráció eseteit érinti, ahol a reprezentáció például médiumot válthat.

A részlet megbízhatatlansága is így nyer értelmet, hiszen azt nem *világteremtőként* fogjuk fel, hanem olyasvalaminek, aminek igazsága megkérdőjelezhető. Ha világteremtő, auktorialis narratív kijelentésekre fordítanánk le a látottakat (és hallottakat), vagyis egyenrangúként kezelnénk a film többi részével (ahogyan azt sokáig tesszük is), akkor a történet végével logikai ellentmondásba keveredne a flashback, ahol Johnny bevallja bűnösségét. Hitchcock célja mégsem egy logikai

ellentmondásokból felépülő világ bemutatása volt, hanem egy hazug szereplő meséjének elhitetése, majd leleplezése. Így szükségszerű, hogy az ellentmondást úgy oldjuk fel, hogy a flashback státuszát idézőjelek közé tesszük és egy szereplői elbeszélés reprezentációjaként értelmezzük.

Ugyanígy, egy irodalmi szövegben is narrátorként tekintünk arra a szereplőre, akinek *szóbeli* megnyilatkozását a szerző *írással* közvetíti. A karakter akár analfabéta is lehet, de felismerjük a szerző azon retorikai szándékát, miszerint az írott szöveg a szereplő szóbeli elbeszélését reprezentálja. (v.ö.: *Castle Rackrent*) A médiumváltás (igaz, egy kevésbé radikális változata, de) ez esetben is nyilvánvaló, és hogy az egyik esetben problematizáljuk, a másikban nem, az konvenció és megszokás kérdése. A szöveg olyan nyelvi jegyeket is tartalmazhat, melyek az ábrázolt szóbeli közlésben nem léteznek (szövegszín, kurziválás, kisbetű-nagybetű különbsége), s előfordul, hogy a szerző tudatosan játszik el ezen jegyek valamelyikével, olyan többletjelentéseket generálva, mely a közlés fiktív címzettje számára nem hozzáférhető, csak a mű befogadója számára értelmezhető. Ezért a reprezentált közlés mindig kettős, mindig keretezett, és két kommunikációs szituációnak is a része (a szerző befogadó, valamint a karakternarrátor és közönsége), mégha ennek sokszor nincs is jelentősége az adott kontextusban.

Szövegem átdolgozott változatát szeretném több hosszabb filmelemzéssel és képi anyagokkal is kibővíteni (amennyiben szerzői jogi szakértői csapatomtól megkapom a zöld jelzést), ahol a perspektiválás, a szubjektív nézőpont és a megbízhatatlan elbeszélés alakzatait vizsgálom a *Ne nézz vissza!* (1973), a *Letaszítva* (1998), az *Isten Haragja* (2001), *A Faun Labirintusa* (2006) és az *Enemy* (2013) című filmekben.

Nyúlfarknyi válaszom végén még egyszer köszönöm a kiemelt figyelmet és alaposágot, amit opponenseim munkám véleményezésére fordítottak. Minden igyekezettel azon leszek, hogy szövegemet világos és színvonalas publikációvá alakítva rászolgáljak megelőlegezett bizalmukra. Ugyancsak hálásan köszönöm a bizottság munkáját és a megjelent hallgatók érdeklődését és türelmét. Mivel írásbeli válaszaimon is meglehetősen hosszú ideig gondolkodtam, kérem esetleges szóbeli kérdéseiknél legyenek kíméletesek!

Csöngé Tamás

Pécs, 2018.10.24.

## VI. Szakmai önéletrajz



### végzettség

- |      |   |
|------|---|
| 2006 | Pannonhalmi Bencés Gimnázium (érettségi)  |
| 2009 | Pécsi Tudományegyetem - Magyar alapszakos bölcsész (irodalomtudomány szakirány)                                   |
| 2011 | Pécsi Tudományegyetem - Okleveles magyar nyelv és irodalom szakos bölcsész (mesterdiploma)                        |
| 2015 | Pécsi Tudományegyetem - Irodalomtudományi Doktori Iskola (abszolutórium, védés várható időpontja: 2018. november) |



### munkahelyek

- |             |  |
|-------------|--|
| 2010 – 2011 | demonstrátor, Pécsi Tudományegyetem Modern Irodalom Tanszék  |
| 2011 – 2015 | PhD hallgató, Pécsi Tudományegyetem Modern Irodalom Tanszék  |
| 2016        | vendégkutató, Ohio State University (Fulbright ösztöndíjjal) |
| 2017 – 2018 | Sales Support Specialist, IBM ISSC Budapest                  |
| 2018        | produkciós menedzser asszisztens, Filharmónia Magyarország   |



### nyelvismeret

- o angol felsőfok (C1, komplex, államilag elismert)
- o olasz alapfok (B1, írásbeli, államilag elismert)



### számítógépes ismeretek

- o informatika középszintű érettségi
- o a Microsoft Office haladó szintű ismerete
- o honlapszerkesztési ismeretek
- o vizuális programozási nyelvekben való jártasság



### szakmai tevékenység

#### (1) szakdolgozati és kutatási témák

- BA szakdolgozat: *A megváltás labirintusai - A Jézus Király és a Krisztus utolsó megkísértése narrációs és ábrázolási módszerei*
- MA szakdolgozat: *A műfajtól a hatásig – horrornarratívák a vásznon*
- Doktori Disszertáció: *Perplexive Perspectives, Distorted Discourses. A Rhetorical Approach to Agency, Focalization and Unreliability in Cinematic Fiction*

#### (2) tudományos diákköri konferenciák

- Kari TDK konferencia (2008, PTE BTK)
- OTDK konferencia (2009, *A huszadik századi Jézus-regények típusai*)

- Kari TDK konferencia (2010, PTE BTK a médiatudomány szekcióban elért **3. helyezés**)
- OTDK konferencia (2011, *A fikció dinamikája* című dolgozattal), a vizuális kultúra szekcióban elért **1. helyezés**. (<http://humanotdk.ektf.hu/>)

### Vajdasági Magyar Tudományos Diákköri Konferenciák (<http://vmtdk.edu.rs/e67ceb9e-084d-2d15-d5f3-30d0c2b5a52e>)

- 7. VMTDK (2008, *Az emberfia és de Man - Az evangéliumok és a dekonstrukció*)
- 8. VMTDK (2009, *Narratológiai problémák bemutatása az Adaptáció (2001) című filmben* – 1. hely a szekcióban - [http://vmtdk.edu.rs/2010-09-10\\_8\\_VMTDK](http://vmtdk.edu.rs/2010-09-10_8_VMTDK))
- 9. VMTDK (2010, *A hús, ami minket (t)akar. Testkonceptiók a horrorban* – plenáris előadás)
- 10. VMTDK (2011, *Egy furcsa hurok vagyok - A tudat irodalmi alakzatai* – 1. hely a szekcióban)
- 12. VMTDK (2013, *Hiszem, ha látom. Fokalizáció és szubjektivitás a megbízhatatlan filmes elbeszélésben* – 1. hely a szekcióban - <http://vmtdk.edu.rs/12-vmtdk-szekcioelsok>)

### (3) tudományos konferenciák

- A Kerényi Károly Szakkollégium Műhelykonferenciája (2011. 04. 27. Pécs) A műfajtól a hatásig – Horror-narratívák a vásznon ([http://commonline.hu/sites/default/files/COMMONLINE\\_DOCS/Hirek/ker\\_meghivo.pdf](http://commonline.hu/sites/default/files/COMMONLINE_DOCS/Hirek/ker_meghivo.pdf))
- Jánossy Ferenc Emlékkonferencia (2012. 03. 09. Budapest): Örületnarratíva és fantáziatér - trauma, hatalom és önreflexió a 12 majomban (<https://anzdoc.com/janossy-ferenc-emlekkonferencia-2012.html>)
- III. Nemzetközi és IX. Országos Grastyán Konferencia (2011. 03. 30. Pécs): Az írható testek borzalmai (<http://grastyan.pte.hu/content/2011-grastyan-konferencia>)
- IV. Nemzetközi és X. Országos Grastyán Konferencia (2012. 04. 03. Pécs): Metamítoszok (<http://docplayer.hu/1200301-X-grastyan-konferencia-orszagos-interdiszciplinaris-konferencia-eloadasai-2012-pte-grastyan-endre-szakkollegium.html>)
- VII. KHEOPS Tudományos Konferencia (2012. 05. 06. Mór): Fikcionális és Faktuális narráció a televízióban, 1. hely ([http://www.kheops-konferencia.hu/tudomany/kheops\\_2012/dijazottak/](http://www.kheops-konferencia.hu/tudomany/kheops_2012/dijazottak/))
- Irodalom, Test, Emlékezet Nemzetközi Konferencia (2012. 06. 08. Kolozsvár): A szexualitástól a textualitásig - A Mantissza travesztiái (<http://hunlit.lett.ubbcluj.ro/hu/hirek/pecsi-eloadokat-is-vendegul-latunk-eves-intezeti-konferenciakon>)
- IV. Magyar Pszichoanalitikus Filmkonferencia (2012. 11. 23. Pécs): A rózsaszín múmia (<http://www.imagoegyesulet.hu/tartalom.php?kategoria=50&azonosito=107>)
- Személyiség, szubjektivitás, interszubjektivitás - nemzetközi doktorandusz konferencia (2013. 03. 07. Szeged): Pszichopatológia vagy világállapot? A gólyakalifa személyiségképe.
- Mesterek és Tanítványok Konferencia (2013. 05. 11. Pécs): Komplexitás, kétértelműség és megbízhatatlanság a Lostban. (<http://old.tehetseg.pte.hu/pdf.php%3Fid=183&type=news>)
- II. Interdiszciplináris Doktorandusz Konferencia, (2013. 05. 16. Pécs): A megbízhatatlan látvány ([http://idk2013.hu/altalanos\\_informaciok/szekciobeosztas](http://idk2013.hu/altalanos_informaciok/szekciobeosztas))

- Rhetoric as Equipment of Living (2013. 05. 24. Gent, Belgium): The Rhetoric of Contemporary Edutainment (<http://www.cultureeducation.ugent.be/kennethburke/ProgrammeBook.pdf>)
- 2013 International Conference on Narrative (2013. 06. 27. Manchester): Pushing the Audience's Buttons - Complexity, Ambiguity and Unreliability in Lost (<https://www.york.ac.uk/media/narrative-studies/pdfs/ISSN%20Conference%202013.pdf>)
- Rethinking Intermediality in the Digital Age (2013. 10.24. Kolozsvár): Moving Picture, Lying Image: The Literary Concept of Unreliability and Visual Narratives (<http://film.sapientia.ro/uploads/konferenciak/2013.ISIS.Conf.Programme.pdf>)
- Kerényi Károly Szakkollégium Műhelynapjai (2014. 02. 14. Pécs) Matéria, Technika, Retorika. Az elbeszéléselemélet félreértése. ([http://magazin.pecsibolcsesz.hu/galeria/gubolakoktol\\_a\\_tomegjelenetekig\\_ketnapos\\_irodalomtudomanyi\\_konferenciat\\_tartott\\_a\\_kerenyi\\_karoly\\_szakkollegium](http://magazin.pecsibolcsesz.hu/galeria/gubolakoktol_a_tomegjelenetekig_ketnapos_irodalomtudomanyi_konferenciat_tartott_a_kerenyi_karoly_szakkollegium))
- III. Interdiszciplináris Doktorandusz Konferencia, (2014. 05. 16. Pécs): Mindentudás és fikció: Richard Walsh narrátor elmélete mediális keretben (<https://anzdoc.com/iii-interdiszciplinaris-doktorandusz-konferencia-2014-kiado-.html>)
- The 4th Conference of the European Narratology Network (2015. 05. 16. Gent): Is This The Real Life? Is This Just Fantasy? Narrative juxtapositions in Pan's Labyrinth ([http://www.enn4.ugent.be/sites/www.enn4.ugent.be/files/attachments/Booklet%20ENN%20Conference%2020150409\\_online.pdf](http://www.enn4.ugent.be/sites/www.enn4.ugent.be/files/attachments/Booklet%20ENN%20Conference%2020150409_online.pdf))
- IV. Interdiszciplináris Doktorandusz Konferencia, (2015. 05. 15. Pécs): Visual Echos, Synthetic Memories. Objectivity of the Subjective Image in Nicolas Roeg's Don't Look Now (<http://docplayer.hu/3113038-Iv-interdiszciplinaris-doktorandusz-konferencia-2015-kiado-pte-doktorandusz-onkormanyzat-program.html>)
- A doktoriskolák V. nemzetközi magyarságtudományi konferenciája - Időértelmezések a Magyarságtudományokban (2015. 08. 28. Pécs): Történet és diskurzus – egy jól ismert felosztás korlátai (<http://hungarologia.net/wp-content/uploads/Program-Id%C5%91%C3%A9rtelmez%C3%A9sek-a-magyars%C3%A1gtudom%C3%A1nyokban-2015-08-25.pdf>)
- Ohio State University – Project Narrative Program (nyilvános előadás): Impossible, Fragmentary, and Continuous: Spatial Unreliability in Attila Janisch's After the Day Before (and Some Other Pretty Good Movies (<https://english.osu.edu/events/impossible-fragmentary-and-continuous-spatial-unreliability-attila-janisch%E2%80%99s-after-day-and>)
- 2016 International Conference on Narrative (2016. 06. 17. Amsterdam): Unreliable Focalisation: The Perversions of Continuity Editing in the Films of Attila Janisch (<https://narrative2016dotcom.files.wordpress.com/2016/01/2016-conference-program.pdf>)

Részvétel mint szekcióelnök:

- V. Nemzetközi és X. Országos Grastyán Konferencia (Pécs, 2013.04. 19.) (<http://www.grastyan.pte.hu/index.php?p=contents&cid=344>)

#### (4) tanítás, óraadás

- A Bölcsészettudományi Kar Nyelvtudományi Tanszékén 2008-2016 között részt vettem a **Moziban, képernyő előtt** című, a filmnyelv poétikájával és történetével foglalkozó kurzus szervezésében és megtartásában Dr. Medve Anna szakmai felügyelete alatt.
- A 2010/2011-es tanév őszi szemeszterében szabadon választható egyetemi kurzust (12 alkalom) tartottam magyar alapszakos hallgatóknak **Történet és medialitás** címmel a Modern Irodalom tanszéken Dr. Kisantal Tamás egyetemi adjunktus felügyelete alatt. A kurzus az adaptáció kérdését vizsgálta a különböző mediális közegekben megjelenő nép és műmesék közvetítésével.
- A 2010/2011-es tanév tavaszi szemeszterében szintén szabadon választható egyetemi kurzust (12 alkalom) tartottam magyar alapszakos hallgatóknak **Rettegés a magasban** címmel a Modern Irodalom tanszéken Dr. Kisantal Tamás egyetemi adjunktus felügyelete alatt. A kurzus az irodalmi horror műfaját vizsgálja és értelmezi reprezentatív képviselőit.
- A 2010/2011-es tanév tavaszi szemeszterében egy másik szabadon választható egyetemi kurzust (12 alkalom) is tartottam bölcsész hallgatóknak **A Magyar zene hungarológiai közvetítése** címmel a Nyelvtudományi Tanszéken Dr. Medve Anna egyetemi docens felkérésére.
- 2012/2013 tavaszi félévében PhD hallgatóként kurzus tartása: **Narratív megbízhatatlanság a modernista regényben** (PTE BTK)

#### (5) részvétel tudományos-szakmai körökben

- 2011-2014 **Kerényi Károly Szakkollégium**: egyetemi hallgatóként rendes tag, majd doktori hallgatóként mentori feladatokat láttam el (<http://kerenyi.btk.pte.hu/index.php/szakmaisag/eredmenyink>)
- Egyetemi tanulmányaim kezdete óta tagja vagyok a Dr. Orbán Jolán által működtetett **szakmai csoportnak**, a jelenkori irodalom, filozófia és irodalomelmélet és irodalomtörténet kérdéseivel foglalkozó **Sensus-körnek**, melynek keretében heti rendszerességgel vitatjuk meg tagjaink aktuális kutatásait. A csoport ülései nyitottak, így az érdeklődő nagyközönség felé is közvetíteni tudjuk eredményeinket.
- 2010 és 2013 között részt vettem a **pécsi Virage filmes egyesület** munkájában, mely magában foglalta egy szakfolyóirat kiadási és szerkesztési munkálatait, az abban való publikációt és tudományszervezési feladatokat
- **International Society for the Study of Narrative** tagság (2013-)
- **European Narratology Network** tagság (2014-)

#### (6) tanulmányutak, külföldi ösztöndíjak

- 2012. augusztus „Narrative Theories in Action” - két hetes intenzív **narratológia kurzus**, University of Aarhus, Dánia (főszervező: Stefan Iversen)
- 2012/2013 tanév őszi szemeszter: **Erasmus ösztöndíj**, Rijksuniversiteit Groningen, Hollandia
- 2013. június 26-28. Campus Hungary Ösztöndíj - **rövid tanulmányút** Manchesterbe (konferencia előadás tartása)
- 2014. április 14-20. Campus Hungary Ösztöndíj – rövid, **csoportos tanulmányút** Dublinba (kutatócsoporthoz kapcsolódó kutatás)

- 2014. október 20-25. Campus Hungary Ösztöndíj - **rövid tanulmányút** Londonba: kurzus Prof. Martin McQuillannel (London Graduate School) a dekonstrukció, a posztstrukturalizmus és a kultúraelmélet kapcsolódási pontjairól
- 2015. április 15-19. Campus Hungary Ösztöndíj - **rövid tanulmányút** Gentbe (konferencia előadás tartása)
- 2016 tavaszi szemeszter: **Vendégkutató** az Ohio State University Project Narrative elnevezésű narratológiai programjában (<https://projectnarrative.osu.edu/past-visiting-scholars>)

#### (7) ösztöndíjak, elismerések

- 2011: **Intézményi Szakmai Tudományos Ösztöndíj**
- A 2010/2011-es tanév: **Köztársasági Ösztöndíj**  
(<http://old.tehetseg.pte.hu/pdf.php%3Fid=23&type=news>)
- 2011. június: Dékáni Elismerés Kiemelkedő Tudományos Diákköri Munkáért
- 2011 ősz: a PTE rektora **Pro Universitate Juventutis** Díjat adományozott nekem kutatói munkám, szakmai publikációim, hazai és nemzetközi konferenciákon való eredményes szerepléseim elismeréseként. (<https://www.pecsistop.hu/tartalom/cikk/megtisztulast-var-a-rektor-evnyito-az-egyetemen-fotok>)
- 2013: **Apáczai Csere János Doktoranduszi Ösztöndíj**  
(<https://anzdoc.com/a-konvergencia-regiokban-meghirdetett-apaczai-csere-janos-do.html>)
- 2016 tavaszi szemeszter: **Fulbright ösztöndíj** az Egyesült Államokba  
(<http://www.fulbright.hu/hungarian-grantees-to-the-u-s/>)

## VII. Publikációs jegyzék

Szaktanulmányok magyar nyelven:

1. Az ember feletti ember tragédiája. Losey Don Giovannija. *Virage* pécsi filmes folyóirat, 2010/1. 10-13.
2. A hús, ami minket (t)akar. *Iskolakultúra* 2011/ 2-3, 125-135.  
([http://epa.oszk.hu/00000/00011/00155/pdf/iskolakultura\\_2011\\_02-03\\_125-135.pdf](http://epa.oszk.hu/00000/00011/00155/pdf/iskolakultura_2011_02-03_125-135.pdf))
3. Szörnyű látványok. A horror-testek változásai a filmművészetben. *Filológiai közlöny*, 2011/2, 175-193.
4. Tekintettel egy szörnyen lényeges dologra. A Dolog fenyegető látványai. *Virage* pécsi filmes folyóirat, 2011/1, 18-22.
5. Szakadás és kötés. Az Adaptáció (2002) című film valóságsszintjei In. *A szöveg mint intermedialis esemény*, Pécsi Tudományegyetem, 2011. (szerk. Kucserka Zsófia, Orbán Jolán)  
([http://janus.ttk.pte.hu/tamop/tananyagok/orban\\_inter-med/szakads\\_s\\_kts\\_az\\_adaptci\\_2002\\_cm\\_film\\_valsgszintjei.html](http://janus.ttk.pte.hu/tamop/tananyagok/orban_inter-med/szakads_s_kts_az_adaptci_2002_cm_film_valsgszintjei.html))
6. A dokumentumtól a metafikcióig: A valóságsszintek keveredése Juhász Viktor Polidorijában In. Görföl Balázs, Mohácsi Balázs, Pálffy Eszter, Szolláth Dávid, Varga Ildikó (szerk.) *Annona Nova 2011: A Kerényi Károly Szakkollégium Évkönyve*, Pécs, Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar Kerényi Károly Szakkollégium, 2011, 45-55.
7. Metamítoszok. A Mythbusters retorikája In. *10. Országos Interdiszciplináris Grastyán Konferencia előadásai*, Virágmandula Kiadó, 2012. 47 - 56. (szerk. Szamonek Vera)  
(<http://digitalpaper.hu/index.php/component/content/article/38-e-koenyvek/134-szamonek-vera-szerk-10-orszagos-interdiszciplinaris-grastyan-konferencia-eladasai>)
8. Fikcionális és faktuális narráció a televízióban In. Svéhlik Csaba (szerk.): *VII. KHEOPS Tudományos Konferencia Előadaskötet: Aktuális gazdasági és társadalmi attitűdök Magyarországon*, 250-258.
9. A látszatok valóságai. Történetmondás és szubjektivitás az *Időbűnök* című filmben. *Metropolis* 2012/2. 56-65. (<http://metropolis.org.hu/?pid=16&aid=460>)
10. Örületnarratíva és fantáziatér Terry Gilliam filmjeiben: Trauma, hatalom és önreflexió a 12 majomban. *Apertura* 2013 tél. (<http://uj.apertura.hu/2013/tel/csonge-oruletnarrativa-es-fantaziater-terry-gilliam-filmjeiben-12-majom/>)
11. „Gyermekkorod köde ülepedett fejedbe.” Személyiség és nevelődés A gólyakalifában. *Literatura* 2013/2. 139-152.
12. A rózsaszín múmia: Az időutazó Másik az *Időbűnök*ben. *Imago Budapest* 2013/1. 61-74. és In. Fecskó-Pirisi Edin, Lénárd Kata, Papp-Zipernovszky Orsolya (szerk.): *A vászon és a divány találkozása. Tanulmányok filmről, pszichoanalízisről*, Oriold és Társai Kiadó és Szolgáltató Kft, 2018, 456-486.
13. Pszichopatológia vagy világállapot?: A gólyakalifa személyiségképe. *Különbség* 2014/1. 149-161. ([http://epa.oszk.hu/03300/03360/00016/pdf/EPA03360\\_kulonbseg\\_2014\\_1\\_11.pdf](http://epa.oszk.hu/03300/03360/00016/pdf/EPA03360_kulonbseg_2014_1_11.pdf))
14. Enigmatikusság, többértelműség és megbízhatatlanság a *Lost*ban In. Böhm Gábor, Fedeles Tamás (szerk.): *Mesterek és Tanítványok: Tanulmányok a bölcsészettudományok területéről*. A Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar Tudományos Diákköri Tanácsának kiadványa, Pécs, 2014, 292-303.
15. Valótlan képek láttatása. Karakternarráció és nem antropomorf narráció összjátéka a filmben In. Főfai Rita, Németh Dániel, Schelhammer Zsófi, Varga Réka, Vilmos Eszter, Vörös



- Eszter (szerk.) *Annona Nova VI: A Kerényi Károly Szakkollégium Évkönyve*, Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar Kerényi Károly Szakkollégium, Pécs, 2014, 121-131.
16. Matéria, technika, retorika: Az elbeszéléselemélet félreértése In. Csöngé Tamás, Kis Georgina, Pálffy Eszter (szerk.) *Műhelylapok. A Kerényi Károly Szakkollégium Műhelynapjai konferencia előadásainak szerkesztett változata*. Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, Kerényi Károly Szakkollégium - Virágmandula Kiadó Kft. Pécs, 2014, 31-41.
17. Mítosz és ideológia – A Mythbusters kódjai. *Prae Irodalmi Folyóirat*, 2014/2, 93-104.
18. Személyesség és idő Janisch Attila *Másnap* című filmjében In. Bene Sándor, Dobos István (szerk.) *Az idő alakzatai és időtapasztalat a magyarságtudományokban: A doktorisoklák V. nemzetközi magyarságtudományi konferenciájának előadásai*, Nemzetközi Magyarságtudományi Társaság, Budapest, 2017, 336-348.

Recenzió:

19. Kiss Gábor Zoltán: Efemer Galériák. Videojátékok kritikai megközelítésben. *BUKSZ* 2014/1, 78-81.

Szaktanulmányok angol nyelven:

20. Moving Picture, Lying Image: Unreliable Cinematic Narratives. *Acta Universitatis Sapientiae. Film and Media Studies*, Volume 10, 2015, 89-104.  
([http://www.acta.sapientia.ro/acta-film/C10/film10\\_06.pdf](http://www.acta.sapientia.ro/acta-film/C10/film10_06.pdf))
21. Nonlinearity and focalisation in Attila Janisch's *Másnap*. *Frontiers of Narrative Studies* Vol. 4 No. 1 (2018), 96-111. ([https://www.degruyter.com/dg/viewarticle/j\\$002ffns.2018.4.issue-1\\$002ffns-2018-0007\\$002ffns-2018-0007.xml](https://www.degruyter.com/dg/viewarticle/j$002ffns.2018.4.issue-1$002ffns-2018-0007$002ffns-2018-0007.xml))

Szaktanulmányok horvát nyelven:

22. Sjena autora. Samorefleksija i povreda granica u filmu *Adaptacija*, Književna revija, god. L, br. 2, Osijek, 2010., str. 33-45. (ford. Kispéter Hajnalka)  
(*A szerző árnyéka – Önreflexió és határsértés az Adaptáció című filmben*)

Szerkesztés:

- Műhelylapok. A Kerényi Károly Szakkollégium Műhelynapjai konferencia előadásainak szerkesztett változata. Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, Kerényi Károly Szakkollégium - Virágmandula Kiadó Kft. Pécs, 2014. (Szerk.: Csöngé Tamás, Kis Georgina, Pálffy Eszter) ([https://bookline.hu/product/home.action?\\_v=\\_&type=250&id=14756](https://bookline.hu/product/home.action?_v=_&type=250&id=14756))

Szakfordítások:

- Roy Sommer: "Metadizájn." A fogyasztói kultúra önreferenciájának „mitologikus” megközelítése. *Apertura* 2013 tél. (<http://uj.apertura.hu/2013/tel/sommer-metadizajn-a-fogyasztoi-kultura-onreferencianak-mitologikus-megkozeltese/>)
- Shawn Shimpach: Az átalakulóban levő televízió In. *Narratívák 12*. Narratív televízió, Kijárat kiadó, 2014, 87-108.
- Catherine Johnson: A kult tévé és a televíziós ipar In. *Narratívák 12*. Narratív televízió, Kijárat kiadó, 2014, 107-126.
- Richard Walsh: A fiktív reflex. *Literatura* 2016/4, 267-278