

Orientáció a fikcionális térben

Warren Buckland

1. rész

Az *Image and Mind* (Kép és elme) című könyvének bevezetőjében Gregory Currie azt kérdezi: 'Milyen szerepet játszik a képzelet a fikcióra adott válaszreakciónkban?' (1995: xii). Kendall Walton nyomán Currie úgy érvel, hogy a nézők a látszólagos vélekedés (*make-believe*) vagy a képzelet szintjén viszonyulnak a fikciókhoz (azaz a fikcionális cselekvésekhez, szereplőkhöz és eseményekhez). Tehát Currie és Walton egyaránt amellett érvelnek, hogy a fikciók a képzeletre, s nem a vélekedésre építenek. Következésképpen a filmek nézői nem illúzió vagy hamis vélekedés rabjai, amikor fikciós filmeket néznek. Ellenkezőleg, az efféle filmek Currie szavaival élve szimulált vagy 'elszabadult' ('*run off-line*') vélekedéseket keltenek. Currie az alábbi példát hozza fel:

Hasonlítsuk össze azt az esetet, amikor úgy véljük, és azt, amikor elképzeljük, hogy egy veszedelmes medvével nézünk farkasszemet. Ha elképzeljük, hogy egy medve áll velünk szemben, az éppen úgy menekülésre készítet, mint amikor úgy véljük, hogy egy medvével kerültünk szembe. A képzeletbeli esetben azonban maga a készítés (*decision*) is képzeletbeli. (1995: 150)

Hasonlóképpen, amikor a nézők fikciós filmeket néznek vagy egy medve képével szembesülnek, elképzelik, hogy egy medvével kerülnek szembe. Viszont nem azért futunk el, mert a szembesülés szimulált, és a készítés (*decision*) képzeletbeli. Mentális folyamataink tehát elszabadulnak, elszakadnak a mindennapi viselkedési reakcióinktól. Currie ezt szimuláció-hipotézisnek nevezi. Walton hasonló elméletet dolgoz ki a *Mimesis as Make-believe* (A mimészis mint látszólagos vélekedés, 1990) című könyvében. Egy adott filmnézőt, Charles-ot vesz példaként, aki éppen egy fenyegető zöld mocsarat ábrázoló horror filmet néz. Walton megpróbálja leírni Charles fenyegetettség-élményét. Arra a következtetésre jut, hogy Charles nem a valóságban retteg a mocsártól, hiszen fikcionális (képzeletbeli vagy látszólagos) értelemben fél attól. „Csupán fikcionális értelemben fél, és csupán fikcionális értelemben mondja azt, hogy fél.” (1990: 242). Charles tehát bevonódik a filmi látszateltetés (*make-believe*) játékába.

A döntő azonban az, hogy Waltonnal szemben Currie amellett érvel, hogy a látszateltetés (*make-believe*) csak a fikció tartalmára vonatkozik, s nem érinti a nézőnek az adott fikcionális tartalomhoz fűződő vizuális-perceptuális viszonyát.

A nézők persze valódi perceptuális viszonyban is állnak valódi eseményekkel, amikor filmet néznek: mint nézők, a valóságban filmszínészek, díszletek stb. fotografikus ábrázolását látjuk. Ezt nevezi Noël Carroll (1996: 46, 240-41) fizikai portrénak (*physical portrayal*). Currie viszont tagadja, hogy a fizikai portrén túl a filmnézők képzeletbeli perceptuális viszonyban állnának fikcionális eseményekkel. „A kérdés az”, mutat rá, „hogy a látszólagos vélekedés (*make-believe*) bevonó jellegű-e (*participatory*) vagy sem, abban a minimális értelemben, hogy megköveteli, hogy elképzeljük, közvetlen perceptuális viszonyban állunk az ábrázolt fikcionális szereplőkkel

és eseményekkel.” (1995: 135). Vajon „elképzeljük-e, hogy közvetlen perceptuális viszonyban állunk az ábrázolt [fikcionális] szereplőkkel és eseményekkel?” És ha igen, akkor, mint nézők, hogyan orientálódunk az adott fikcionális eseményekhez? Ezt a központi problémát tárgyalom ebben a tanulmányban.

A kérdés az, hogy a látszólagos vélekedésnek (*make-belief*) vagy képzeletnek két szintje vagy csupán egyetlen szintje létezik, amikor fikciós filmet nézünk. Először, vajon a nézők a látszólagos vélekedés szintjén viszonyulnak-e a fikció eseményeihez? Másodszor, vajon a nézők a látszólagos vélekedés szintjén állnak-e akkor, amikor perceptuális viszonyba kerülnek az adott eseményekkel? Currie úgy véli, hogy a látszólagos vélekedésnek csak egyetlen szintje létezik (vagyis hogy a nézők a fikció eseményeihez a látszólagos vélekedés szintjén viszonyulnak). Currie szerint a nézők nem vélik úgy látszólag (*make-believe*) vagy nem képzelik el, hogy perceptuális viszonyban állnak a fikcióval (a látszólagos vélekedés csak a fikcionális eseményekhez kötődik, s nem érinti a néző vizuális viszonyát az adott eseményekhez). Voltaképpen Currie amellett érvel, hogy a nézők kívül állnak a fikción, a látszólagos vélekedés nem bevonó jellegű, és a nézők nem orientálódnak a fikcionális térben. Currie tehát elutasítja azt a gondolatot, hogy a nézők bevonódnának a fikciókba, vagy hogy egy képzeletbeli megfigyelő helyét foglalnék el. A későbbiekben amellett érvelek, hogy Currie álláspontja ellentmondásos, mert *a néző bevonódása teszi a fikciót fikcionálissá*. Amit Currie elutasít, azt, többek között, a Bevonódás Tételének vagy a Képzeletbeli Megfigyelő Hipotézisének (KMH) nevezik. Currie (1995: 166) ezt írja: „Azt a gondolatot kifogásolom, mely szerint a filmi alkotások arra ösztökélnek, hogy elképzeljünk, hogy a fikcionális eseményeknek a fikcionális világba helyezett megfigyelői vagyunk.” Currie saját terminológiája szerint a képzeletbeli látást (*imagined seeing*) vagy a személyes képzeletet (*personal imagining*) utasítja el (azt, amit Christopher Peacocke egy adott fikción ‘belüli képzeletnek’ hív) s egy személytelen képzelettel (*impersonal imagining*) (vagy a fikción kívüli képzelettel) helyettesíti.

Currie érvelése célirányos és földhözragadt. Rámutat, hogy a személyes képzelet vagy képzeletbeli látás két fő premisszája az, hogy egyrészt a nézők elképzelik, hogy a film fikcionális eseményeit látják, másrészt elképzelik, hogy azokat a kamera szemszögéből vagy a film sajátosan belső (*intrinsic*) nézőpontjából látják. Az első premisszát azért veti el, mert a fikcionális tárgyak, szereplők és események nem léteznek. Azt kérdezi tehát: ‘Hogyan állhatnánk vizuális-perceptuális viszonyban valamivel, ami nem létezik?’ (1995: 184). A második premisszát, azt, hogy a nézők a film sajátosan belső, a kamera által teremtett nézőpontját foglalják el, azért veti el, mert bizonyos abszurd következtetésekhez vezet. Minden egyes rákövetkező beállításra történő vágáskor a film sajátosan belső nézőpontja megváltozik, mivel megváltozik a kamera helyzete. A KMH szerint a filmnézők képesek felvenni a kamera újabb és újabb helyzeteit. Currie szerint egy efféle premissza „úgy tűnik, rosszul írja le a filmnézés élményét”. Így folytatja: ‘Valóban azonosul a képzeletben a vizuális rendszerem a kamerával, és odaképelem magam, ahol a kamera van? Tényleg odaképelem magam a csatátérre, s eközben rejtélyes módon védve vagyok az erőszaktól, ami körülvesz, vagy a szerelmesek közvetlen közelébe képelem magam, de úgy, hogy számukra láthatatlan maradok, vagy elképzelem, hogy az egyik pillanatban távolról szemlélem a Földet, a következőben pedig a mennyezet magasságából nézem a vacsoravendégeket?’ (1995: 171). Más szóval, a KMH nem csak azt feltételezi, hogy a nézők

elképzelik, hogy látják a fikcionális szereplőket és eseményeket, hanem hogy azokat a fikción belüli szemszögből látják.

Mint, többek között, Kendall Walton, Murray Smith, Jerrold Levinson magam is kételkedve fogadom Currie-nek a KMH második premisszáját elutasító álláspontját, mert úgy vélem, a nézők szükségképpen orientálódnak a film fikcionális terében a perceptuális viszonyok által és képzeletben közvetlenül viszonyulnak a fikcionális tárgyakhoz. Végző soron, ha nem vetítenénk magunkat a fikcionális világba, nem tudnánk e világot, mint fikciót észlelni, mivel megmaradnánk a fizikai portré vagy a vizuális rámutatás (deixis) szintjén. Úgy tűnik, Currie a KMH-t néhány olyan szerencsétlen következtetés vagy logikai következmény (*entailment*) miatt veti el, hogy például a nézők a csatatéren helyezkednek el, stb. A KMH védelmezői azonban úgy érvelnek, hogy a képzeletbeli látás pontosan olyan típusú látás, amely nem vonja maga után szükségképpen, hogy a néző fizikailag testet ölt a fikcióban. Következésképpen a fikcióhoz való viszonyunk az elérhetőség szempontjából aszimmetrikus, amennyiben mi látjuk a fikcionális szereplőket, de ők nem látnak minket. A döntő kérdés a látás státusa.

Ha el tudjuk kerülni a KMH szerencsétlen következményeit, akkor a képzeletbeli látás elfogadhatóvá válik. Ehhez felhasználhatjuk Currie Szimuláció-hipotézisét. Amikor filmet nézek, elképzelem, hogy közvetlen közélről látok egy medvét, anélkül, hogy úgy vélném, hogy a medve közelében vagyok. Csupán szimulálom a vélekedést, hogy a medvét közvetlen közélről látom. És a vizuális befogadás helyének szimulációja (a jelen példában elképzelem, hogy a medve közelében vagyok) növeli a szimulált félelmemet. A vizuális befogadás helyének a képzeletben történő szimulációját a dolgozatban később tárgyalom.

Újabban a filmfilozófusok amellet érveltek, hogy a mozgókép nézése több mint a valóságos látás, de hogy milyen mértékben tartalmazza a képzeletbeli látást, az még eldöntésre vár. Világosabban kell tehát leírunk azt a viszonyt, amely képzelet, fikció és látás között fennáll. Ennek érdekében Karl Bühler munkásságára fogok utalni.

2. rész

A fikciós film nézésekor a néző látómezője (*vision*) a közvetlen fizikai, lokális térről áttevődik egy távoli térbe (a filmi fikció terébe). Ezzel kapcsolatban a következő kérdést szeretném feltenni: A fizikai, lokális térnek milyen alapvető térbeli tulajdonságai tevődnek át és/vagy szimulálódnak a távoli térben? Az alapvető térbeli tulajdonságok közé tartozik a topológia, az orientáció, a távolság, a bennfoglalás és a mozgás. Mindegyik fontos a filmképek alapvető térbeli tulajdonságainak tanulmányozása szempontjából, de itt az orientációra szorítkozom.

A két alapvető kérdés, melyet az orientációval kapcsolatban fel kell tenni a következők: milyen térről és miféle orientációról van szó? A kétféle tér, amelyre utalni fogok, a valós tér és a képzeletbeli tér, amely a valós tér kognitív reprezentációja. (Mind a kettő szemben áll az absztrakt térrel, mint amilyenek például a tiszta matematikában felépített terek.)

Miféle orientáció? Három alapvető típus létezik: abszolút, intrinzikus és kontextuális. Az abszolút orientáció a kardinális irányokra utal (észak, dél, kelet, nyugat), melyek együttesen egy objektív vonatkoztatási keretet jelölnek ki a globális térben, s ezáltal lehetővé teszik az abszolút

orientációt. Az intrinzikus orientáció a tárgyak tulajdonságaiból ered (pl. a szimmetriából) és a vonatkozási keretét egy háromdimenziós térben három tengely alkotja: fenn/lenn, elől/hátul és jobb/bal. Végül a kontextuális orientációnál a vonatkozási keret két viszonyítási pontból áll, mint például a beszélő és azok a tárgyak vagy események, amelyekre utal. Ezt a típusú orientációt deiktikusnak nevezik és (soha) nem korlátozódott a nyelvre.

Az orientáció tárgyalása során a kontextuális orientációra összpontosítok, mind a valós, mind pedig a képzeletbeli térben; vagy konkrétabban a fikciós filmek valós és képzeletbeli tereikben történő orientációt vizsgálom (mivel a fikciós filmekben a valós és képzeletbeli terek keverednek).

Néhány szó a két fő kontextuális viszonyítási pontról:

- Én-itt-most (a beszélő vagy a néző nullapontja); a verbális nyelvek és az elbeszélő filmek egyaránt egocentrikusak, azaz a beszélő vagy a néző egojához kötődnek (vagy azok testéhez, mivel az ego a test kognitív reprezentációja az elmében); habár az ego csak kontextuális viszonyítási pont, minden egyes ego magát, mint abszolút viszonyítási pontot érzékeli; ugyanakkor ez a viszonyítási pont a képzelet szükségszerű tulajdonsága, azaz a képzelet szükségképpen egocentrikus vagy személyes, ellentétben Currie feltételezésével, amely szerint a képzelet személytelen.
- Tárgyak mind a valós, mind a képzeletbeli térben (vagy konkrétabban jelek a környezeti térben).

Karl Bühler új pszichológiája (az 1930as évektől) egy olyan szituációs cselekvésmodellt dolgoz ki, mely azt vizsgálja többek között, hogy az egyének milyen módon ágyazódnak a környezetbe és milyen értelmes (s nem véletlenszerű) interakcióba lépnek vele. Bühler szerint az interakció alapvető típusa az orientáció. Az egyének ezért nem passzívan helyezkednek el a térben, hanem belemerülnek a térbe, aktív kapcsolatban állnak, interakcióba lépnek vele. Az ember térbeli jelenléte maga teremt kontextuális orientációt, habár az orientációs folyamat csak akkor zárul le, ha az egyén összhangba (*coordinated relationship*) kerül a környezetével és mentálisan reprezentálja azt. Sőt, az emberek elsősorban a látás révén orientálódnak a valós térben és alkotják meg a tér mentális reprezentációját (habár a többi érzék, mint a hallás és tapintás, kisebb szerepet játszik). Ezért hívja Bühler a valós, fizikai térbeli orientációt okuláris deixisnek.

A néző deiktikus viszonyítási pontja, amikor fikciós filmet néz, a valós térből áttevődik egy képzeletbeli térbe. Korabeli pszichológiai kutatásra támaszkodva, Bühler mellett érvel, hogy a deiktikus kifejezések alkalmazhatók akkor is, ha az egyén egy képzeletbeli vizuális térrel kerül összhangba (*coordinated*). Az okuláris deixissel (az egyén valós, fizikai térbeli orientációjával) szemben, Bühler a képzeletbeli orientációt 'képzelet-orientált deixisnek' nevezi. Továbbá, Mohamed és a hegy paraboláját alkalmazva annak három típusát különbözteti meg:

- a) Képzelet-orientált deixis, amelyben a tárgyak jönnek az egyénhez (Mohamed elképzeletli, hogy a hegy feléje jön)
- b) Képzelet-orientált deixis, amelyben az egyén képzeletbeli utazásra indul (Mohamed elképzeletli, hogy a hegy felé megy)

- c) Képzelet-orientált deixis, amelyben a képzeletbeli orientáció keveredik okuláris deixissel (Mohamed a valóságos perceptuális helyzetében lát egy képzeletbeli hegyet)

Amikor a második típust részletesebben kifejti, Bühler azt írja: „Amikor Mohamed úgy érzi, hogy a hegyhez képest elmozdult, az adott pillanatban tapintható test képe egy képzeletbeli optikai jelenettel kerül összhangba (*coordinated*). Ezért használhat olyan lokális deiktikus szavakat, mint *itt* és *ott* ..., s olyan iránykifejezéseket, mint *előre*, *hátra*; *jobbra*, *balra* a fantázia teremtményével vagy a képzeletbeli tárggyal kapcsolatban éppúgy, mint a valóságos észlelés elsődleges helyzetében.” (xx153). A két lényeges pont itt az, hogy egy 'tapintható test képe egy képzeletbeli optikai jelenettel kerül összhangba (*coordinated*)' és hogy az elképzelt optikai jelenetben az egyén képes orientálódni. Bühler megerősíti ezt, amikor a képzelet-orientált deixis harmadik típusát részletezi (amely, azt gondolom, továbbfejleszthető a filmi észlelés magyarázatának érdekében): minden egyén, aki képzeletben elmozdul, „metaforikusan szólva, magával viszi az adott pillanatban tapintható testének képét.” Magával viszi az (elmozdulás) második típusa esetében; megtartja az adott pillanatban tapintható test képét a valóságos percepción belüli optikai orientációval együtt, amely kezdettől fogva megvolt az első típusban, s mindazt, amit elképzelt, ebbe a képbe integrálja.” (xx154). Bühler azzal fejezi be, hogy „az, hogy milyen mértékben lehetséges egymásra vetíteni vagy keverni a kettőt [valós és képzeletbeli orientációt] pszichológiai szempontból nyitott kérdés.” (XX154). Amióta Bühler ezt írta, úgy vélem, a kérdés már nem annyira nyitott (főleg az olyan kognitív szemantikusok munkáját olvasva, mint George Lakoff és Mark Johnson, amit a könyvem, *The Cognitive Semiotics of Film* [A film kognitív szemiotikája] második fejezetében a filmre alkalmaztam).

Vessük össze a fenti megjegyzéseket Gregory Currie álláspontjával. Currie szerint nem tartozik hozzá a filmnéző képzeletéhez az, hogy bármit a film sajátosan belső (*intrinsic*) nézőpontjából látna. Tagadja, hogy a filmnézők irányítva lennének (*be guided*) vagy orientálódna a fikcionális térben, mivel szilárdan az 'okuláris deixisben' vagy a filmkép anyagi, fizikai dimenzióiban vannak lehorgonyozva.

Továbbá, Currie mellett érvel, hogy a nézők nem képesek orientálódni egy adott film fikcionális tárgyaihoz, szereplőikhez és eseményeihez, mivel az ilyen tárgyak, lévén, hogy fikcionálisak, nem léteznek. Bühler elismeri ezt a tényt, amikor megjegyzi, hogy 'pszichológiai szempontból a központi kérdés „... az, hogyan szabhat irányt bármi is (*guide and be guided*) akkor, amikor valami távollevőhöz orientálódunk.” (xx142). Bühler válasza a képzelet-orientált deixis harmadik típusa, amelyben a képzeletbeli látás a valóságos látással keveredik, vagy azon keresztül szűrődik. Currie-vel szemben amellett érvelnék, hogy egy fikcionális kép előhívja a néző perceptuális orientációját az adott képhez mind a valós, mind a képzeletbeli értelemben.

Noël Carroll hasonló választ ad. (Monroe Beardsley nyomán tett) megkülönböztetése fizikai portré (*physical portrayal*), lefestés (*depiction*) és nominális portré (*nominal portrayal*) között hasznos lehet számunkra. A fizikai portré a kamera előtti valóság filmi megörökítésére vagy dokumentálására utal és André Bazinnek a filmi realizmusról szóló meghatározásában fordul elő, amely szerint a film a valóság indexikus lenyomata, de éppúgy megtalálható a dokumentumfilm meghatározásaiban. A fizikai portré egy meghatározott személyt, helyet vagy eseményt ábrázol. Így az *Aranypolgár* (Citizen Kane) egy adott beállítása Orson Wellest ábrázolja. A lefestések és a

nominális portrék a fotografikus képet elkülönítik attól a valóságtól, amely életre hívta. Amikor egy fotografikus képre mint lefestésre gondolunk, úgy tekintünk rá, mint egy osztály elemére (Orson Welles fényképe az 'ember' általános kifejezést festi le). A nominális portré egy *adott* tárgyat, személyt, helyet vagy eseményt 'ábrázol', amely különbözik attól, amelyik a képet életre hívta." (Carroll 1996: 41). Ebben az értelemben az *Aranypolgárban* (Citizen Kane) Orson Welles nominálisan Charles Foster Kane-t jeleníti meg (*portrays*). Általánosabb értelemben Carroll azt írja, hogy „a nominális portré minden fikciós film alapja.” (*ibid*). Ennek oka az, hogy a nézőnek az adott fizikai portrén túl egy adott fikcionális szereplőt kell látnia vagy a szereplőre kell következtetnie. A fikciós filmekben a fotografikus kép csupán eszköz egy cél eléréséhez. A nézők a képzeletbeli látás révén a fizikai portrén keresztül a nominális portrét nézik. Ez a magyarázata annak, hogy a filmnézők képesek fikciókat nézni, a fizikai portré, Walton kifejezésével élve, kellék a látszatkeltés (*make-believe*) játékához. Ahogyan (Walton példájánál maradva) egy gyerek egy fatörzset látva elképzeleli, hogy medvét lát, a filmnézők Orson Wellest látva az *Aranypolgárban* (Citizen Kane) elképzelik, hogy Charles Foster Kane-t látják. A fikció és a képzeletbeli látás szintjei tehát összekapcsolódnak, mivel a fikcionális entitások csak a képzeletbeli látás aktusa révén kelnek életre.

3. rész

Ezt a tanulmányt azzal kezdtem, hogy megvizsgálom a szó szerinti és a képzeletbeli tér viszonyát a fikciós filmekben, a néző szó szerinti és képzeletbeli orientációját a fikcionális entitásokhoz (különösképpen a néző helyzetét a fikcionális terepen). Most pragmatistához illő módon azt kérdezem magamtól (vagy elképzelem, hogy kérdezem): Alkalmazhatók-e ezek a gondolatok bármiféleképpen a gyakorlatban? Eddig négy alkalmazási lehetőséget fedeztem fel:

1. Hogyan váltanak a filmek a nem fikcionális szintről (okuláris deixis) a fikcionális szintre (képzelet-orientált deixis), különös tekintettel a nyitó képsorokra;
2. A fókuszáció fogalmának kidolgozása a fikciós filmeket illetően;
3. A fikció szintjeinek meghatározása;
4. Az egyénnek a virtuális valósággal való kapcsolódási pontjainak elemzése.

Itt az első esetre összpontosítok. A nem fikcionális szintről a fikcionális szintre ugrást a nézők általában adottnak veszik, amikor fikciós filmeket néznek. Azonban nem minden film helyezi át egyszerűen a látványt (*vision*) egy fikcionális helyre. Meg kell vizsgálnunk azt a folyamatot, ahogyan az áthelyeződés végbemegy.

Az *Észak-északnyugat* (North by Northwest) kezdő képsorát választottam példaként. A képsor nem fikcionális elemekkel indul: zenekari zene, az MGM emblémája, a szereplők nevei, melyek egy, a vászon síkjához képest ferde rácsos mintázaton keresztül lassan beúsznak a képmezőbe, majd kiúsznak onnan. Amint a film címe kitűnik a képből, a rács beleolvad a fikcionális térbe, mégpedig egy hivatalépület oldalfalába, mely ugyanolyan szöveget zár be és ugyanolyan formájú, mint az ezt megelőző nem fikcionális tér volt. Ez csupán az első lépés a nem fikcionális szinttől a fikcionálisig vezető átmenetben. A feliratok továbbra is ki-be úsznak a képmezőből, mintha a

hivatalépület falán gördülnének végig, vagyis mintha kapcsolatba lépnének a fikcionális térrel. Ez az úszó-gördülő mozgás felhívja a figyelmet a nem fikcionális és fikcionális szintek közti határra.

Hirtelen egy vágás történik, voltaképpen egy csúcsforgalom hét egymást követő beállítását látjuk. Három felirat vetül ezekre a képekre (beleértve azt az állítást [*disclaimer*], hogy az események, a szereplők és az üzletcégek kitaláltak). E feliratok ugyanúgy ki-beúsznak a képből. A fikcionális eseményektől való elkülönülésüket hangsúlyozza, hogy a beállítás-vágások alatt végig láthatók maradnak (ez kiemeli a képekre való vetítettségüket). Érdekes viszony van Hitchcock és saját rendezői neve között. Hitchcock szó szerint követi a nevét – szinte ‘kiúzi’ a képből (jelezve a viszonyt nem fikció és a fikció között). Mint minden más felirat, Hitchcock neve is lassan gördül végig a képmezőn, miközben a képen Hitchcock mozdulatlanul áll, amint hajsza hűján nem fér fel az autóbuszra. Hitchcock tehát egyszerre van ábrázolva a fikcionális és a nem fikcionális szinten; a fikcionális szinten mint nominális portré (statiszta a tömegben); a mozirajongó számára azonban fizikai portré (ő a film rendezője).

A feliratok utáni első beállítás a következő jelenet fikcionális terébe vezet be. Olyan kezdő beállításról van szó, amikor a néző már átlépte nem fikció és fikció küszöbét, eljutott az okuláris deixistől a képzelet-orientált deixisig. Mindazonáltal az, hogy átlépte e küszöböt, nem azt jelenti, hogy az első szintet elvette a második kedvéért, hanem hogy összekapcsolta a kettőt, ahogyan Bühler javasolta a képzelet-orientált deixis harmadik típusának tárgyalása során. A harmadik típus igencsak hasonlatos a filmnézéshez, azzal a különbséggel persze, hogy a moziban nagyobb hangsúly helyeződik az okuláris deixisre (valóságos látásra), mint Bühler példájában. Az elemzés következő szintjén azt kell megvizsgálni, hogyan azonosítja a film a fő fokalizáló figurát, aki a fikcionális események és a néző között közvetít, s hogyan orientálódik a néző e fokalizáló figura segítségével a fikcionális térben.

Befejezésül, röviden megemlítem a fikcionális térben való orientáció elméletének harmadik gyakorlati következményét, nevezetesen a fikció szintjeinek azonosítását, amelyek megfelelnek az elbeszélés szintjeinek, ahogyan azokat Edward Branigan (1992) tanulmányozta, jóllehet a fikció szintjei természetesen csak a diegézishez tartoznak.

Az *Emlékmás* (Total Recall) (Paul Verhoeven, 1990) három alternatív ‘valóságszintet’, vagy mondhatnánk, három különböző lehetséges világot kínál a főszereplő Doug Quaid lakhelyeként, mivel minden egyes alternatív világ csupán potenciális létezéssel bír (hacsak nem vagyunk modális realisták). A film kulcspontjain Doug Quaid és a néző egyaránt bizonytalanok abban, hogy melyik valóságszint az igazi. Vajon Quaid csupán egy egyszerű építőmunkás a Földön? Vagy valaki, akibe Rekallban egy székhez kötözve egy Mars-utazás emlékképeit táplálják, mintha egy titkos ügynök életét élné? Vagy valójában titkos ügynök a Marson, aki Cohagennel együtt azon dolgozik, hogy megölje a marsi ellenállás vezetőjét? Az *Emlékmás* (Total Recall) kognitív rekonstrukciója valószínűleg nem oldja meg (s valójában nem is szabad, hogy megoldja), de minden bizonnyal jobban kiemeli a filmnek ezeket a belső kétértelműségeit. Az *Existenz* (David Cronenberg, 1999) szintén három valóságszintet jelenít meg, és kétértelművé teszi, hogy a szereplők melyik szinten élnek. A film végére azonban kiderül, hogy a film a második szinten (egy komputerjátékkal) kezdődött, aztán a harmadik szintre (a komputerjátékon belüli komputerjátékokra) ugrott, végül az első szinten (a szereplők valóságos életében) fejeződött be,

habár a végnek reklámfogásként való megközelítése 'megkérdőjelezi' ezt az olvasatot. A szintek keveredésének egyszerűen az az oka, hogy minden egyes szint a többit utánozza és hogy a film nem az első, hanem a második szinten kezdődik.

Egy teljesebb elemzésnek össze kellene kapcsolni a fikció/lehetséges világok szintjeinek elemzését a fokalizációval, mivel minden egyes lehetséges világnak pszichológiai eredete van. Valóban, a fikcionális orientáció elméletének első három gyakorlati alkalmazása összefügg, s ideális esetben összekapcsolandó. A negyedik, a virtuális valóságra történő alkalmazása, úgy tűnik, szorosabban megfeleltethető a Bühler által leírt képzelet-orientált deixis harmadik típusának, mivel egy virtuális valóság-környezet szintén összekapcsolja az okuláris deixist a képzeletbeli, fikcionális térrel, jóllehet a virtuális valóság-környezetek megfordítják a moziban uralkodó viszonyt: a képzelet szerepét hangsúlyozzák, s háttérbe szorítják az okuláris deixisét.

Nem fikció	Fizikai Portré	Okuláris deixis	Valóságos látás
	Lefestés		Személytelen Képzelet
Fikción	Nominális Portré	Képzelet Orientált deixis	Képzelet Személyes képzelet (Elképzelt látás)

Referenciák:

Edwrad Branigan, *Narrative comprehension in film*. London/New York: Routledge, 1992.

Warren Buckland, *The Cognitive semiotics of film*. Cambridge: Cambridge UP., 2000.

Bühler, Karl: *Sprachtheorie*, Stuttgart, [1934] 1978.

Noël Carroll, *Theorizing the movie image*. New York: Cambridge UP, 1996.

Gregory Currie, *Image and mind: film, philosophy and cognitive science*. New York: Cambridge UP., 1995

Kendall Walton, *Mimesis and make belief: on the foundations of representational arts*. Cambridge, Mass.: Harvard UP., 1990.