

Balogh Lili

DEVIÁNS NARRÁCIÓ A HUMOR SZOLGÁLATÁBAN

„vékony vonal van egy jó sztori és egy kamu sztori között”

Ted Mosby

„Srácok, 2007 őszén egy lánnyal randiztam, akit... Hmm, hogy is hívtak? Huszonhárom éve történt, én sem emlékezhetem mindenre. A történet kedvéért hívjuk csak...”

– Mindenki, ő itt Blabla.

– Please call me just Bla.”¹

Csak egy a számos eset közül, amikor a néző nevetni kezd egy olyan jeleneten, amelyben a sorozat narrátora épp megbízhatatlanságáról tesz tanúbizonyságot. Ezt a jelenséget általában a feszültséggel, szorongással, kényelmetlenséggel szoktuk összekapcsolni, viszont néhány sorozatban más céllal használják fel. Írásomban ezeket a megoldásokat fogom vizsgálni két *sitcom* elbeszélői technikájára fókuszálva. Az egyik ilyen szituációs komédia az *Így jártam anyáttal* (*How I Met Your Mother*, 2005–2014), amelyben főleg a megbízhatatlan elbeszélő jelenségét fogom vizsgálni, a másik pedig a *Balfékek* (*Community*, 2009–) című sorozat, amelyben különös figyelmet fordítok a metalepszis megjelenő formáira. Mivel szeretnék bőven élni a példákkal, ezért igyekszem röviden összefoglalni a fogalmi hátteret, majd részletesebben áttérek a két sorozatra.

Nem új gyakorlat az irodalmi narrációs terminusokat kiterjeszteni a filmes műfajokra. Füzi Izabella és Török Ervin *Bevezetés az epikai szövegek és a narratív film elemzésébe* című munkájukban azzal kezdik a *Narráció a filmben* című fejezetet, hogy „a filmi narráció legvitatottabb kérdése a narrátor meglétére vonatkozik”.² Azokban a filmekben és sorozatokban, ahol szereplő-narrátor van, nincs probléma, csak azoknál, ahol nem érzékelhető narrátor jelenléte. Az első tárgyalt sorozat is ebbe a csoportba tartozik.

1 *Így jártam anyáttal*, 0305. Az első két szám jelöli az évadot, míg a második kettő az epizódot. Az epizódokra való hivatkozásokat a továbbiakban a főszövegben adom meg.

2 Füzi Izabella – Török Ervin, *Bevezetés az epikai szövegek és a narratív film elemzésébe*, gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Magyar/58F%FCzi/Vizu%E1lis%20%E9%20irodalmi%20narr%20(E)/tankonyv/narracio/index04.html#narraciofilmben.

Az *Így jártam anyáttal* 2005-ben indult az Egyesült Államokban a CBS csatornán. A sorozat hamar népszerű lett a nézők körében, és végül kilenc évadot ért meg. A történet 2030-ban kezdődik, amikor Ted Mosby, a sorozat főszereplője leülteti két gyermekét, hogy elmesélje a részletes történetét annak, miként találkozott az édesanyjával. Így a sorozat jelenideje 2030-ra esik, ahonnan visszatekintve meséli Ted a régi történeteket. Az elbeszélést 2005-től kezdi: ez egybeesik az epizódok vetítési idejével, amit utána végig követnek is a részek. A sorozat fókuszában Ted áll, valamint négy legjobb barátja, Marshall, Lily, Barney és Robin. A narráció szempontjából elsöre elég egyszerűnek tűnik a helyzet: adott egy homodiegetikus és intradiegetikus elbeszélő, aki az elbeszélés helyzetéből adódóan nézőpontos elbeszélőnek tűnik, ráadásul egy jól elkülöníthető alapdiegetikus szinten helyezkedik el 2030-ban. Csöngé Tamás *Szakadás és kötés* című munkájában felhívja a figyelmet arra, hogy ez az „elsőfokú narratív helyzet [...] gyakran nem esik egybe a legfontosabb szinttel”,³ ami esetünkben szintén egyszerűen belátható, hiszen csak nagyon ritkán, általában az epizódok elején és végén ugrunk vissza az alapszintre. Többnyire az ehhez mért múlt különböző pontjain játszódó, beágyazott szinteken vagyunk, legtöbbször a nézőhöz mért jelen időben.

Elsöre tehát úgy tűnik, intradiegetikus és nézőpontos az elbeszélő, hiszen saját múltját, történeteit meséli el. Azonban számos olyan jelenettel találkozunk, amikor nincs jelen, mégis magyarázatokat fűz hozzá. Ezáltal úgy tűnik, mégsem nézőpontos, hanem inkább mindentudó elbeszélőről van szó, viszont ez a kerettörténettel nem működne teljesen. Akkor mi magyarázza az említett jeleneteket? Ugyan nincs kimondva, hogy ezeket a részleteket honnan tudja az elbeszélő, ám sok utalás történik arra, hogy e szűk baráti társaság tagjai mindent elmondanak egymásnak, párbeszédre, megszólalásra pontosan.

Ennek alátámasztására először röviden bemutatom az általános elbeszélési technikát, pontosabban azt, hogyan viszonyul egymáshoz a képi világ és a narráció. Alapvetően minden olyan aktus, amikor valaki (nem feltétlenül a narrátor) mesél valamit, egyből megjelenik képileg is, ráadásul a kép mindig követi az elbeszélést. A harmadik évadban Ted narrátorként először mesél arról, hogy marihuánát szívtak az egyetem alatt, de mivel a gyermekeinek meséli a történetet, így

3 CsöNGÉ Tamás, *Szakadás és kötés. Az Adaptáció (2002) című film valóságsszintjei*, http://janus.ttk.pte.hu/tamop/tananyagok/orban_inter-med/szakadas_s_kts_az_adaptci_2002_cm_film_valogszintjei.html.

idézi fel: „Gyerekek, hogy ezt megértsetek, tudnotok kell, hogy Marshall bácsi olyasmit csinált, amit sok főiskolás csinál. Hogy is mondjam? Mondjuk úgy, hogy éppen szendvicset evett” (0305). Ezután megjelenik a képen a főiskolás Marshall, ahogy beleharap egy hosszú szendvicsebe, köhög, röhögcsél és egyéb nyilvánvaló jelek utalnak arra, hogy igazából mi történt, de ennek ellenére a további évadokban is következetesen ezt mondja a narrátor és mutatja a kép.

Ha tehát minden képi megjelenítés egyben mesélés is, akkor feltelezhetjük, hogy a történetet a megszólalások pontosságáig mondják el. Ezt a pontosságot támasztják alá azok a megszólalások, amikor egy-egy közbeékelte történet közben vissza-visszaugranak az eggyel feljebb lévő diegetikus szintre, és reagálnak az éppen mesélt történetre. Számos olyan alkalom van, amikor azzal zárul egy jelenet, hogy visszaugrik a mesélés szintjére, és Ted azt mondja: „és ezzel vége”, vagy amikor Ted mesél, és félbeszakítják: „és erre te?”, vagy épp szó szerint megismétlik, amit mondott.

Ez magyarázatot ad arra, miként mesélhet el Ted olyan jeleneteket is, amelyekben ő maga nincs jelen; így mind a kerettörténethez, mind a nézőpontos elbeszélő pozíciójához hű marad. Ezt erősíti az a néhány eset, amikor a narrátor megakad, és bizonyos dolgokat nem tud. Összesen három ilyen találtam a kilenc évad alatt: ebből két hasonló helyzet van, amikor olyan sokat isznak, hogy egy ponton túl nem emlékszik semmire (0110; 0301). Az egyiknél egy részlet beugrik neki, de annál többet nem tudunk meg, míg a másikinál a többiek mesélik el az este nagy részét, de van, ami sosem derül ki. A harmadik akkor történik, amikor Marshall aszpirinért indul a mosdóba egy klubban, bemegy, majd a narrátor Ted szólal meg: „A mai napig nem tudom, mi történt odabent, de mikor Marshall pár perc múlva kijött...”, erre Marshall felpörögve jön ki, zavart tekintettel, sejtetően valamilyen drog hatása alatt. Ezek a jelenetek azt mutatják meg, hogy vannak olyan történések, amelyeket Ted nem ismer, mert nem emlékszik, vagy nem volt ott, és nem tudta senki elmesélni.

Miután az elbeszélői pozíciót tisztáztuk, a narráció kérdése mentén továbbhaladva említésre méltó a matrjoska baba jellegű szerkezet, melyben minden újabb és újabb szint egy másik diegézis, amely elbeszélés vagy emlékezés eredménye. Ennek az egyik legkirívóbb példája az első évad ötödik részében található, amelynek alapszintje változatlanul Ted 2030-ban, amint a gyerekeinek mesél. Ezt követi a második szint, ahol épp Robinnal beszélget, és beékel egy korábbi történetet,

amelyben Lily meséli Marshallnak (harmadik szint), hogy mi történt az óvodában (negyedik szint). Ráadásként az utolsó szintbe is kerül egy flashback, amikor Lilynek eszébe jut egy régebbi történet: ez az ötödik szint. Ez állandó játéka a sorozatnak: a gyors váltások egyrészt tempóssá, feszessé teszik a részeket, másrészt erősen igénybe veszik és fenntartják a néző figyelmét. Ezen túl pedig narratológiai szempontból is arra figyelmeztetnek, hogy szétválasszuk és számon tartsuk a különböző diegetikus szinteket. További következmény, hogy a matrjoska baba jelleg miatt kissé háttérbe szorul az elsődleges elbeszélés. Ez elég általánosnak mondható jelenség; esetünkben abban áll a jelentősége, hogy amikor a háttérben maradó elbeszélőről már éppen megfeledkeznénk, akkor bukkan fel lépten-nyomon a megbízhatatlanság kérdése, így még váratlanabban éri a nézőt.

A megbízhatatlanság már a látható képi valóság és a narrátori hang kapcsolatánál kezdődik.⁴ Az *Így jártam anyátokkal*-ban tudjuk, hogy a kép minden esetben követi a narrátor közléseit, viszont pont ezzel tud minket lépre csalni, mivel a látott képek miatt fel sem merül bennünk más verzió. Az egyik részben Robin féltékenyen indul Ted után az első vitájukat követően, és szemtanúk elmondásai alapján rakják össze Lilyvel a történetet, ahogy Ted bulizik, felszed egy lányt, elmegy vele egy klubba, majd végül fel a lányhoz. Végig látjuk is Tedet ezekben a jelenetekben, majd az epizód végén kiderül, hogy Barney mondta egész este mindenkinek, hogy ő Ted Mosby, az építész. Ekkor persze az összes jelenetet végignézzük Barneyval is (0204).

A megbízhatatlan elbeszélés legtöbb megjelenési formája mégis a narrátori közlésekben keresendő, hiszen épp tőle hangzik el, hogy „Srácok, biztos felmerült már bennetek, hogy nem minden sztorim igaz, és persze joggal, hiszen vékony vonal van egy jó sztori és egy kamu sztori között” (0519). Ahogy azt Füzi és Török is írja: „gyakran találkozunk azzal a jelenséggel, hogy nem adunk minden további nélkül hitelt egyes narratív megnyilatkozásoknak”.⁵ Ennek számos oka lehet, amiket Tom Kindt úgy foglal össze, hogy „a mesélők elbeszélésükben többé-kevésbé nyíltan, kisebb-nagyobb gyakorisággal, tudatosan vagy tudattalanul megszegik a társalgási maximákat”.⁶ Az alábbiakban összeszedtem, milyen típusai vannak a megbízhatatlanságnak.

4 Vö. CsöNGE, I. m.

5 FÜZI-TÖRÖK, I. m.

6 TOM KINDT, *A szerződésszegés művészete. A metalepszis és az elbeszélői megbízhatatlanság összehasonlítása*, ford. BENE Adrián = *Narratívák 6.*, szerk. BENE Adrián – JABLONCZAY Tímea, Kijarat, Budapest, 2007, 132–133.

Ezeket többféleképpen lehet csoportosítani; én egyrészt a tudatosság szempontját emeltem ki, másrészt azt, hogy az elsődleges narrátorra vagy a további, beágyazott elbeszélők valamelyikére jellemző-e.

A megbízhatatlanság legkézenfekvőbb okai – az elbeszélés jellegeből adódóan – az emlékezéshez és a bizonytalansághoz kapcsolódó változatok. Ezek szinte kivétel nélkül az elsődleges narrátorhoz köthetők, egyik esetben sem tudatosak, és a leglátványosabb tévesztések közé tartoznak. Ide sorolható a már idézett rész, amikor egy lányt következetesen Blablának hívnak az egész epizódban. A bizonytalanság akkor fordul elő, ha a mesélő másodkézből tudja a történetet: „Szóval nem tudom, hogy ez a rész igaz-e, de Marshall bátyátok esküszik, hogy így történt” (0105).

A következő, immár tudatos ferdítés az, amikor az elbeszélő információt tart vissza, amit egyaránt köthetünk az elsődleges és a másodlagos elbeszélőkhöz. Ez utóbbiak közül tudatosan tart vissza információt Marshall, amikor egy új munkatársáról, Jenkinsről mindenki azt hiszi, hogy férfi, és a róla szóló történetekben is így jelenik meg a képen, majd kiderül, hogy nő, és akkor úgy is végigmennek a rövid jelenetek (0513). Ehhez hasonló az, amikor az elsődleges narrátor direkt nem folytat egy pikáns történetet, mondván, hogy „Srácok, sok illetlen történetet meséltem el, de hogy ezt nem mondom el, az hétszentség” (0112).

Ez átvezet a következő nagy kategóriához, amikor a narrátor azért módosítja a történetet, mert azt két kiskorú gyermekének meséli. E ferdítések mindig azt a célt szolgálják, hogy egy kínos vagy tabutémát elfedjenek, vagy épp egy pedagógiai pillanatot igyekeznek megragadni. Ezek a helyzetek a leglátványosabb és legszórakoztatóbb megbízhatatlan elbeszélői pillanatok közé tartoznak. Ilyen, amikor Marshall legénybúcsúját annyival rendezi le, hogy „a részletekről kizárt, hogy beszámoljak nektek, úgyhogy ugorjunk” (0219). Vagy amiről már korábban szó esett, hogy minden marihuánás cigaretta helyett egy szendvics szerepel mind a narrátor közléseiben, mind a képi megjelenítés során. Általában olyan témákkal kapcsolatban fordul elő ez a kategória, mint a szex, a dohányzás, az alkohol, a drogok.

Emellett számon tarthatjuk a nyilvánvaló torzítások és hazugságok eseteit, amelyek – nem meglepő módon – leginkább valamelyik másodlagos narrátorhoz köthetők, azon belül is elsősorban Barneyhoz, aki a társaság nőcsábásza. Van, hogy elmesél egy történetet, és utána egyszerűen közlik vele barátai, hogy „hazudsz, ez nem történt meg” (0423). De megtalálható másoknál is, például amikor Lily San Fran-

ciscóból visszatérve szégyelli az ott töltött hónapokat, ezért először egy hamis történetet mesél el, melyet persze a képsorok is megjelenítenek, és csak később derül ki az igazság, amikor újra látjuk azt a pár rövid jelenetet (0202). Ez jól példázza a korrekciót, hozzátoldást is, aminek lényege, hogy vagy bizonyos részeit helyreigazítja a történetnek, vagy az elsődleges narrátor told hozzá valamit a jelenethez, hogy az érthetőbb legyen.

A következő két kategória, a túlzások és a szubjektivitás erősen egymásba fonódnak. Ezeknél általában ismerjük a valóságot, de a mesélő személyes véleménye annyira befolyásolja a mesélést, hogy az képileg is megjelenik. A történetet, amikor Robin bemutatja barátainak a náluk valamivel idősebb új pasiját, a jövőbeli Ted így meséli el: „Jó, elismerem, Bob kb. így nézhetett ki. De ha az ember régi csaja új pasit szed fel, akkor hajlamos a hibáit hangsúlyozni. Én ilyennek láttam Bobot.” Ekkor a kép megváltozik: egy negyvenes férfi helyett egy öregembert mutatnak, és ez az epizódban már végig így is marad (0309). A másik ilyen típusnál a történetmesélés folyamán születik a túlzás, mint amikor egy óvodás kosármecsel kapcsolatban a narrátor azt mondja: „Srácok, az évek során ezerszer hallottuk ezt a sztorit Marshall bácsikátoktól. A valóságban az ellenfél legfeljebb elsősökből állt, de a történet sokadik verziójában a srácok már így néztek ki.” Ekkor a képen felnőtt kosarasok lesznek a gyerekekből, és ez így is marad az epizód végéig (0419).

A szubjektivitás kategóriájához tartoznak azok a jelenetek is, amelyek több verzióban is hallhatunk és láthatunk. Ahogy Füzi és Török is hangsúlyozza, a helyzet viszonylag egyszerű, ha az egyik verzió felülírja a másikat, és a narráció egyértelművé teszi, hogy melyik az igaz. Ilyen, amikor Barney elmeséli első találkozását az apjával, majd ugyanezt meghallgathatjuk a másik féltől is, és egyértelművé válik, hogy ez utóbbi az igaz (0619). Viszont van, amikor „a narratíva nem kínál fel egy kiemelt, fölérendelt narrátori pozíciót, amely helyesbítene az alárendelt narrátori közlést”.⁷ Egy ilyen eset, amikor két verziót hallunk Marshall kirablásáról, és végül a jövőbeli Ted azzal zárja a részt, hogy „ennyi volt. Sosem tudtuk meg, hogyan tűnt el Marshall pénztárcaja” (0519).

A következő kategória annyiban speciális, hogy bizonyos értelemben tudatos, de leginkább képzelgések és ábrándok sorolhatók ide. Ennek egy könnyedebb formája, amikor egy jelenethez hozzátesszi

a narrátor, hogy „jó, nem voltam a szobában, de úgy képzem, hogy Robin valami ilyesmit mondhatott” (0501). Ez egészen odáig fokozódik, hogy a nyolcadik évad huszadik részét gyakorlatilag teljes egészében csak elképzei a másodlagos szinten lévő Ted.

Az utolsó, egészen egyszerű kategória egyértelműen és kizárólag a humor forrásaként szolgál az elbeszélésen belül. Ilyen, amikor Ted egy sztriptíz táncossal beszélget, mire a narrátor megszólal, hogy „és ez a története, hogy hogy találkoztam anyákkal”. Erre a gyerekei természetesen felkapják a fejüket, mire ő nevetve mondja, hogy csak viccelt (0109). Ide azok a helyzetek tartoznak, amelyek tisztán a komikum miatt jöttek létre, például az egyetlen olyan jelenet, amelyben a kép nem követi a másodlagos mesélő közlését. Marshall találkozik Lily apjával, majd azt meséli a többieknek, hogy „ott a szemem láttára elsírta magát”, a képi megjelenítésen viszont Marshall kezd el sírni.

Ezenfelül viszont elmondhatjuk, hogy a tárgyalt jelenség szinte mindegyik formája és megjelenése a humor forrásaként szolgál. Így annak ellenére, hogy az elbeszélő(k) lépten-nyomon megszegi(k) Grice mennyiségi és minőségi maximáit,⁸ az általában feszültséget generáló jelenség éle a humorban feloldódik, és inkább szórakoztat, mint kényelmetlen helyzetbe hoz. A feszültségből pedig a figyelem fenntartása marad meg, hiszen a fentebb már említett váratlanságával éberségre inti a nézőket.

A sorozatok, főleg a sitcomok előszeretettel használnak fel olyan jelenségeket, amelyek általában feszültséget keltenek, de egy csavarral mégis a szórakoztatás eszközévé válnak. A másik vizsgált sorozat, a *Balfékek* hat évadot ért meg, ebből Magyarországon csak hármat vetítettek. A műsor különböző kultúrájú emberek találkozására épül, akiket egy állami főiskola tanulócsoportja hoz össze. A középpontban egy ügyvéd, Jeff Winger áll, aki miután lebukott hamis diplomájával, arra kényszerül, hogy újra iskolapadba üljön. A történetben számunkra legérdekesebb szereplő Abed Nadir, aki apai ágon palesztin, anyai ágon lengyel–amerikai. Az első részben utalnak arra, hogy Abednek Aspergerszindrómája van, ami megnehezíti számára az emberek és az emberi kapcsolatok működésének megértését. Viszont igen járatos a popkultúrában,⁹ így filmekben és sorozatokon keresztül értelmezi a körülötte

8 A megbízhatatlan elbeszélő és a grice-i maximák kapcsolatáról lásd bővebben: KINDT, *I. m.*

9 A sorozat írói is kiaknázzák a popkultúra lehetőségeit, amikor a legjelentősebb filmes műfajoknak száznak egy vagy akár több részt: van zombis, western-, krimi-, horror-, James Bond-, G. I. Joe- stb. epizód, valamint rengeteg utalás a legnépszerűbb filmekre és sorozatokra.

történő dolgokat. Ez számunkra azért érdekes, mert az ő karaktere révén épül be egy folyamatos metaleptikus szál a műsorba, ráadásul úgy, hogy annak a történet szintjén is létjogosultsága van. Mindez úgy lehetséges, hogy Abed újra és újra felhívja a figyelmet arra, hogy ők mind egy sorozat szereplői, viszont a többiek ezt csak a furaságának tudják be, és hol megpróbálják visszatéríteni a „valóságba”, hol idegesen rászólnak, hol pedig belemennek a játékba.

A fogalommal kapcsolatos munkák a metalepszis értelmezésénél általában Genette meghatározásából indulnak ki, miszerint az „mindkét irányban összeköti a szerzőt és a művét, tágabb értelemben pedig valamely reprezentáció létrehozóját és magát a reprezentációt”.¹⁰ Ebből kiindulva a metalepszist itt olyan határsértésként kezelem, amely a valóság és a fikció között jön létre, és nem a fikción belüli szintek között. Így nincs szükségünk arra, hogy jelen tanulmányban definiáljuk egy ebben az esetben explicit mesélő nélküli filmes elbeszélés narrátorát. Ennek egyik markáns jellemzője, hogy saját megalkotottságára hívja fel a figyelmet. Épp ezért izgalmas a *Balfékek* megoldása, hiszen az annak ellenére működik, amit Jean-Marie Schaeffer ír a (film) metalepszis és a fikcionális belemerülés kapcsolatáról: „A metalepszis és általánosabban a befogadóra tett metaleptikus hatás már meghatározásukból fakadóan nem lennének összeegyeztethetőek a fikcióba való alámerüléssel, mivel az a fikciót mint fikciót mutatná be, és egyszersmind lerombolná a képzeletbeli szimuláció folyamatát.”¹¹ Ezzel szemben esetünkben ugyan felhívja erre a figyelmet, ám ugyanakkor a fikció részének is tekinthető, mivel nem öncélú, hanem minden ilyen alkalomra magyarázattal is szolgál. A legutolsó rész végén szemtanúi lehetünk, hogy mi történik a szereplőkkel, ha a fikcionális világon belül nincs feloldva ez a feszültség: egy társasjáték reklámját látjuk, amely a sorozatból készült. Szereplői egy család tagjai, akik a műsorból ismert karakterekkel játszanak azzal a céllal, hogy rájöjjenek, a játék része a műsornak vagy fordítva. Az apa egyszer csak felkiált, hogy rájött: a sorozat igazából csak a társasjátékon belül létezik, mire a kisfiú átnyújt neki egy miniatűr füzetet. Az apa csodálkozva vizsgálja, és elmondja, hogy ez egy forgatókönyv a hatodik évad végén lévő hamis társasjáték-reklámhoz, amelyben ők szerepelnek. A kisfiú boldogan kiált fel, mire az apa rá-

10 Gérard GENETTE, *Metalepszis. Az alakzattól a fikcióig*, ford. Z. VARGA Zoltán, Kalligram, Pozsony, 2006, 11.

11 Jean-Marie SCHAEFFER, *Metalepszis és fikcionális belemerülés*, ford. BENE Krisztián = *Narratívák* 6.

döbben saját fikcionalitásukra: „Te buta gyermek. Senki sem nyer semmit. Hát nem érted? Ez azt jelenti, hogy mi nem létezők. Minket nem Isten teremtett, minket egy vicc teremtett. Mi sosem születünk meg, és sosem fogunk igazából élni” (0613). Ezután az egész család magába zuhanva ül, míg a kamera távolodik, ezzel a jelenettel mutatva meg, hogy mi történne, ha fikcionális szinten nem lenne kellőképpen beágyazva a metaleptikus viselkedés.

A metaleptikus viselkedésnek ugyan minden esetben az lesz az eredménye, hogy – miként az említett álreklám végén annak narrátora megjegyzi – „az észlelés, a vágyak és a valóság közti vonalak elmosódhatnak, feleslegessé vagy felcserélhetővé válhatnak”, ám többféle módon jut el odáig. A következőkben röviden összefoglalom, hogy milyen előfordulásai vannak. A már említett cikkében Schaeffer felhívja a figyelmet arra, hogy a filmes metalepszisnek nemcsak verbális eszközei lehetnek, hanem gesztusokban, habitusban és arckifejezésekben is érdeemes keresni.

A leggyakoribb megjelenési formája a filmes szakkifejezések és esz-közök használata hétköznapi helyzetekben. Ilyen a *sneak peek*, amikor Abed a következő epizódról mond egy fontos információt, a többiek meg kinevetik (0408); amikor direkt kívágott, elrontott jeleneteket csinál (0411); vagy amikor azt mondja: „spoiler jön”, mire az egyik társa azzal próbálja megnyugtatni, hogy „Abed, ez a valóság, nincsenek spoilerok. Ugye tudod, hogy más a valóság és más a tévé?” (0102) Az egyik legkirívóbb ezek közül, amikor egy kisbuszban kezdődik az epizód, és Abed megszólal, hogy „Három héttel korábban”. Amikor a többiek értetlenül néznek rá, elmondja, hogy néha a filmek vagy a sorozatepizódok egy véletlenszerű helyzetben kezdődnek kontextus nélkül, a néző pedig azon gondolkozik, hogyan kerülhettek oda, és ilyenkor bevágnak néhány nappal vagy héttel előbbre. Abed ezt próbálja elérni az egész epizód alatt, és van, amikor sikerül is neki. Ilyenkor a fekete képernyőn megjelenik a „három héttel korábban” felirat, és az iskolában vannak, de pár másodperc múlva mindig visszaugrik a kép a jelenbe.

Gyakorlatok az olyan elejtett megjegyzések is, amelyek a valóságra reflektálnak, például amikor a horror tematikájú epizódban Abed kamerán keresztül nézi a többieket egy titkos szobából, és annyit fűz hozzá, hogy „emlékszel, amikor a műsor még egy állami főiskoláról szólt?” (0402), vagy a második évad első jelenetét azzal indítja, hogy „újra itt vagyunk”. De van, ahol hangalámondás miatt szólnak rá, vagy épp arra tesz megjegyzést, hogy egy epizód kimaradt, ami a valóságban is

így volt. Ennek fokozása, amikor arra utal, hogy állítólag befolyással van a sorozat alakulására: „Izgatott vagyok. Szeretnék továbbfejleszteni pár dolgot. Azt remélem, hogy idén talán továbbléphetnénk a szappanoperás anyagoktól a gyorsabb, tartalmas kalandokig.” És később ugyanebben a részben mérgében úgy folytatja: „A rám ruházott tisztésnélfogva levezlek titeket a műsorról” (0201).

A következő típusba mindössze két rész tartozik, amelyek azért különlegeseek, mert a történet szerint Abednek mindkét alkalommal idegösszeomlása van, így elvileg mi képileg azt látjuk, ami a fejében lejátszódik. Az egyik ilyen részben gyurmafigurákká változik át mindenki, amit persze csak Abed lát. „Ez a karácsony lesz az univerzum történetének legfontosabb karácsonya. Szerintem ezért is vagyunk mind gyurmafigurák. [...] Hát nem látjátok? Ma reggel vettem észre. Ez egy különleges karácsony. Világos, hogy egy új médiumba léptünk be.” Amikor a többiek a segítségüket ajánlják, akkor azt kéri: „Először is mozoghatnátok többet. Ha animált vagy, mozogni kell. És meg kell határozni a formátumot, kezdve egy énekkel” (0211). A másik rész is hasonló, csak abban Britta biztatja Abedet arra, hogy amikor stresszes szituációban érzi magát, akkor gondolatban menjen egy boldog helyre („his happy place”), ami történetesen egy sorozat, amelyben ők a főszereplők. De amikor ott is stressz éri, és Britta ugyanazt tanácsolja, akkor az Abed TV egy új adásában jelenik meg egy rajzfilmben, ahol kisbabákként szerepelnek.

Az utolsó bemutatott típusban a határátlépés gesztusok révén történik, mivel Abed időről időre egyenesen belenéz a kamerába. Erre többnyire olyankor kerül sor, amikor egy képzeletbeli műsort csinálnak egy barátjával (ez több részen keresztül visszatér), melynek során mindkettő a kamerába beszélnek, mint egy reggeli talk show-ban. Egy ilyen alkalommal Jeff elveszti a türelmét, és azt mondja: „Ne, már megint? Rich, tudod, hogy csak megjátsszák a reggeli műsort. Nincsenek is kamerák.” Ekkor Troy és Abed belemosolyognak a kamerába (0212). Illetve itt említhetjük azt is, amikor Jeff megkéri Abedet, hogy kivételesen ne legyen történet, és ő mindent meg is tesz ezért, viszont ekkor észreveszi a kamerát, egyenesen belenéz, majd elmenekül előle. Ezzel játszik a történet az egész epizód alatt (0512).

Láthattuk, hogy a történet szintjén sikeresen építik be a metaleptikus viselkedés különböző változatait, így azok tompítják a feszültséget, és inkább összekacsintást jelentenek a nézővel, olyan játékoságot, amely egy ráadás csavart visz a részekbe. Egyszer Jeff felhívja Abed

figyelmét, hogy „más kínosan érzi magát, ha úgy beszélsz róla, mint ha egy tévésorozat szereplője lenne”, mire Abed annyit válaszol, hogy márpedig neki ez a karaktere (0106). Ez a fajta játékosság végigkíséri a *Balfékek* mind a hat évadát, és véleményem szerint ugyanolyan hatást vált ki, mint amit az *Így jártam anyáttal* esetében is tapasztalhattunk. John Dorith megemlíti, hogy „ha humoros regényben fordul elő belső metalepszis, akkor az olvasó szorongás helyett inkább mulat”.¹² Úgy gondolom, ez az állítás egyrészt kiterjeszthető a filmekre és a sorozatokra is, másrészt nemcsak a metalepszisre igaz, hanem a Kindt által használt gyűjtőfogalom, a deviáns narráció¹³ egyéb jelenségeire is. Így mindkét sorozatnál végigkísérhettük, hogy az olyan jelenségek, mint a megbízhatatlan elbeszélő vagy a metalepszis hogyan állják meg a helyüket a sitcomok világában azáltal, hogy az írók és rendezők a humor forrásaként használják fel őket, szórakoztatva és játékra hívva a nézőket.

12 JOHN DORITH, *Metalepszis és mise en abyme*, ford. Z. VARGA Zoltán = *Narratívák* 6., 122.

13 KINDT, *I. m.*