

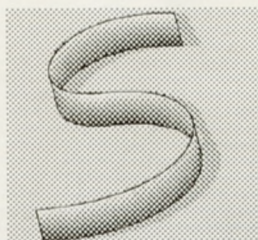
HA 4.810
1996/3/2

HA 4810

Metafora/metonímia

A film lélektana, 1937

Film és irodalom



FILMSPIRÁL

4

II. évfolyam (1996.) 3. szám
Megjelenik a Nemzeti Kulturális Alap támogatásával

Szerkesztőbizottság:

Györfly Miklós

Gyürey Vera

Szilágyi Gábor

Olvasószerkesztő:

Szűcs Katalin

ISSN 1416-1117

Felelős kiadó: Gyürey Vera (Magyar Filmintézet)

1021 Budapest, Budakeszi út 51/b

Telefon: 176-7106

Könyvterv: Yasar Meral

Metafora/metonímia

Metafora/Metonímia* avagy a képzeletbeli referens

Ebben az egész könyvben a *filmi jelentő pszichoanalitikus konstitúciójának* problémáját akartam felvetni. Ezzel a formulával mindama pályák egyelőre kevésbé ismert együttesét szeretném jelölni, amelyeken át a „mozi gyakorlata” (azaz egy bizonyos specifikus jelentő társadalmi praxisa) azokba a nagy antropológiai alakzatokba ágyazódik bele, melyeknek megvilágításához igen sokban járult hozzá a freudi megközelítés: hogyan viszonylik a kinematografikus helyzet a tükör stádiumához, a vágy végtelenségéhez, a *voyeurizmus*** pozíciójához, az eredendő jelenethez, a meghazudtolás előre és visszamutató fordulataihoz stb.

E roppant kérdés – végeredményben a mozinak mint intézménynek „mély” begyökerezettségéről van szó – még számos más aspektust is tartalmaz, s ezek között kétségkívül olyanok is lehetnek, amelyeket én még csak nem is gyanítok, hiszen az, aki ír (=„én”) éppen annyiban az, ami, amennyiben megvannak a maga korlátai: arról nem beszélve, hogy a mozival kapcsolatban még sohasem tették fel igazán ezt az egész kérdést (amelynek perspektívájában egy irányba mutatnak szemiotikai megközelítések, a tudattalannak a körvonalai és történeti vonatkozások), úgyhogy itt a tapogatózás, mint a sötétben előre haladó gyerekek esetében, az előrehaladás egyik legkevésbé vak módja (azok az abszolút szellemek, akik azonnal mindent eldöntenek, szintén tapogatóznak, csak nem tudják magukról).

Ebben a pillanatban (1975 őszén) kérdésfeltevésemnek egy újabb rétege rajzolódik ki a szemem előtt: a film láncolatán belüli meta-

* *Métaphore/métonymie ou le réfèrent imaginaire. Ki: Le signifiant imaginaire. Cinéma et psychanalyse. Paris, UGE, 1977: 177–370*

** A kiemelés tőlünk származik. (A szerk.)

forikus és metonimikus műveletekről van szó – hangsúlyozom, műveletekről, nem annyira helyhez kötött és elszigetelhető metaforákról vagy metonímiákról (általánosabban a „figurás eljárásokról”, az „álomfejtés” freudi értelmében), továbbá arról, hogy ezek filmként pontosan hol helyezkednek el az elsődleges és a másodlagos folyamat között (= a *szekundarizációs* fokok vizsgálata). Ez azt a kérdést is érinti, hogy hogyan működnek a sűrítések és az áthelyeződések a film szöveggént való létrejöttében. Könnyű azt mondani, hogy vannak ilyenek, és hozni minderre néhány példát, de korántsem olyan könnyű akár csak nagy vonalakban is felvázolni valami olyasmit, amit annak az ismeretelméleti térnek nevezhetnénk, amelyen belül ezen vagy azon a módon érvényesen lehet róluk beszélni: mi az az „elméleti minimum” (mert ma semmiképpen sem számíthatunk minimumnál többre), ahonnan kezdve koherens diskurzus konstituálódhat arra nézve, ami a film szövetében *elsődleges retorikum*.

Az eddigieknél érintett kérdésektől (= a nézői azonosulás, a vázson mint szkopikus tér, a hiszékenység-hitetlenség módozatai stb.) ez a probléma abban különbözik, hogy közvetlenül vonatkozik magának a filmnek a *szövegére**. Ezzel természetesen a mozi intézményét, a berendezést a maga egészében is érinti, hiszen e szöveg része annak. De nem egészen ugyanaz a sík, mint a látványosságra, a *szkopikus rezsimre*, a meghazudtolásra stb. vonatkozó vizsgálódás, mert ezek a kérdésfeltevések közvetlenül egy olyan helyen – vagy talán inkább „pillanatban”, mozzanatban – jelentek meg, amely nem volt sem a filmé, sem a nézőé pontosan, de nem is szigorúan véve a *kódé* (és még folytathatnánk a listát): mintegy fölébe helyezkedtem volt e különbségtételnek, egy olyan szinten, amely mindezt egyszerre átfedte, s amely nem volt egyéb, mint maga a mozi mint gé-

* A szöveg fogalom itt szemiotikai értelemben, mint meghatározott terjedelmű, érzékelhető belső összefüggések rendszerét magában foglaló képződmény szerepel, ami „a film” szinonimájaként is tekinthető. A pszichoanalízis fogalmi apparátusának (*szekunderizáció* = *másodlagos folyamat*, *transzfer* = *áttétel*, *sűrítés*) értelmezését lásd: Laplanche, J. – Pontalis, J.-B. *A pszichoanalízis szótára*. Akadémia kiadó, Bp., 1994.) (A szerk. megjegyzése)

pezet, lehetőségének feltételei felől szemlélve. Amikor a vizuális vagy akusztikus láncolódás alakzatait vizsgáljuk, kétségkívül “be-lül” maradunk ezen a gépezeten, de egyértelműbben az egyik be-járaton át jutottunk ide, amely a bejárat a film szövegisége.

Mielőtt eljutnánk a dolgok kinematografikus aspektusához, szük-ség van véleményem szerint egy előzetes erőfeszítésre, mégpedig a fogalmi tisztázás síkján, aminek megvannak a maga sajátos köve-telményei. Meglehetősen súlyos követelmények ezek, mert a szám-bavétel e kísérlet folyamán (s ez realitásának tulajdonképpeni fel-tétele) több különböző ismeretmezőn *halad* át, amelyeknek sok kö-zük nincs egymáshoz, előbb léteznek, mint ez az egész kérdésfölte-vés, nem „illeszkednek” egymáshoz automatikusan, úgyhogy a cél éppen az, *megkeresni* – kinematografikus szempontból – illeszkedé-sük lehetséges szárait. A filmre vonatkozó legélenjáróbb elmélke-désekben ma már mindenütt felsejlik, hogy különböző nézetek összeolvadóban vannak egy olyan szöveg-problematikában, amely *lényegileg* (elvileg) egységes: például – hogy csak egyetlen „soroza-tot” említsek –, ilyen az *áthelyeződés*, a *metonímia*, a *szintagma* és a *montázs* fogalma. De ha kissé messzebb akarunk menni, mert ezek-nek a fogalmaknak saját eredetük mezőjén külön-külön megvan a maguk saját és meglehetősen bonyolult háttere; ha nem érjük be banálissá egyszerűsített fantomokkal vagy divatos szavakkal – mert egy fogalom csakis arról a helyről *kiindulva* igazán az ami, ahol a tudás történetében kimunkálódott, akkor is és főleg akkor; ha más-hová akarják átültetni –, tudomásul kell venni, hogy akármily futó-lagosan is, de *vissza kell menni* a problémák eredetéhez: nem ma-radhatunk foglyai a gondolatfejlődés pillanatnyi sodrásának, s fő-ként nem úgy, hogy ezt észre se vegyük.

A helyzet ugyanis az, hogy ebben a jócskán elködösített s ugya-nakkor oly vonzó (és talán éppen azért vonzó, mert elködösített) kérdéskörben adva van egyrészt a régi és klasszikus retorika a *figu-rákra* és *tópusokra*, egyebek között a *metaforára* és a *metonímiára* vo-natkozó elméletével. Adva van másrészt a Saussure utáni struktú-rális nyelvészet, amely jóval később jött (a retorika „birodalma” vagy

huszonnégy évszázadon át állott fenn), s amely felállította a *szintagma* és a *paradigma* nagy *dichotómiáját*, és hajlott arra, hogy a retorika örökségét egy ennek megfeleltethető felosztás szerint vegye át (Jakobson). És adva van végül a pszichoanalízis, amely bevezette az *áthelyeződés* és a *sűrités* eszméjét (Freud), s amely azután „rávetítette” ezt – Lacannál – a metonímia/metafora fogalom párra. Emiatt a problémák szemügyre vétele folyamán kénytelen leszek úgy előrehaladni, hogy a kinematografikus vizsgálódási szakaszok vegyülni fognak olyan kitérőkkel, amelyekkel mintha hátat fordítanék a filmnek – szükséges feltétele lesz ez annak, hogy azután még közelebb férközzem hozzá.

I.

„ELSŐDLEGES” FIGURA, „MÁSODLAGOS”
FIGURA

Metafora, metonímia. Ha elfogulatlanul vesszük szemügyre különböző előfordulásait, hamar észre vesszük, hogy az elsődleges folyamathoz – vagy aki a másik végén kezdi, annak szempontjából a másodlagos folyamathoz – való kötöttségük esetenként igen erősen változik.

Egy olyan példával kell kezdenem (apránként fog kiderülni, miért) melynek banalitásához nem fér kétség. Vegyük a francia *bordeaux* szót.¹ Ez először is egy város neve (= egy „toponim”). Azután jelölni kezdte azt a bort, amelyet ott termelnek – ez klasszikus fejlemény, a metonímia iskolapéldája: a termelés helyének neve kerül a termék nevének helyére, ami egyike a *határosság* (jelen esetben földrajzi határosság) általi *jelentésátvitelnek*. Világos azonban, hogy ennek a társításnak (amelynek ha mégoly prózai is, egyszer mégiscsak aktív módon kell *összecsiszolódnia*) az elsődleges ereje és tudattalan visszhangja ma már igen eltompult számos olyan esetben, amikor a szót kiejtjük vagy meghalljuk. Számos, de nem minden esetben: honnan tudhatnánk? (Még visszatérek erre.) – Az ilyenfajta metonímiákkal kapcsolatban Freud azt mondhatná, a „pszichi-

kus energia” (az értelem), mielőtt „lekötődött” volna, hogy lekötődjék, „szabadabb” körforgási pályákon haladt át: a híres bor kapott volna más neveket is, más szimbolikus nyomvonalakat idéző ideiglenes elnevezéseket; a város neve (mint ahogyan ez a francia forradalom alatt a „girondisták” politikai elnevezése esetében történt) átkerülhetett volna más termékeire vagy attribútumaira is. A kód (a francia nyelv) a lehetséges szemantikai vágányok közül az egyiket tartotta meg (nem mondhatjuk, hogy illogikus, hiszen tökéletesen „érthető” (utólag), de egyszer kiválasztották, „és már itt megjelenik a metonímia mögött a metonimikus *aktus* – számos lehetséges vagy kipróbált, de később elejtett társítás közül, amelyekről csak nagyon járatos szakértők tudnak. S amely társítások szintén többé-kevésbé logikusak lettek volna. Csak találmányra lapozunk bele egy etimológiai kézikönyvbe: megtudjuk belőle, hogy a *guillotine* feltalálójáról (Guillotint) kapta nevét; hogy a „stílus” a latin „stílus” szóból ered (= íráshoz használt vékony hegyes szerszám) stb. Mindig ugyanaz: az ember így szól, „hát persze!”, de kitalálni nem lehetne. A *diakronikus szemantika* közli velünk, hogy ez és ez a szó ebből a másikból „ered” vagy attól a másiktól „kapta nevét” – ezzel olyan nyomvonalakra mutat rá, amelyek igen ritkán *szükségyszerűek*: minden esetben megvalósulatlanok maradtak más nyomvonalak, amelyek szintén *ésszerűek* lettek volna; maga a választás *aktusa* sohasem igazán „logikus”.

Megfordítva, a *szimbolizáció* mint „kötött energia”, mihelyt rögződött a ma már lexikalizált metonímiában (*bordeaux*), változatlanul egy körből, egy körfordulattól áll: példában egy helyiségnév átváltozik egy ital nevévé: „kötött”, de nem mozdulatlan, ellenkezőleg, a szó azt jelenti, hogy mostantól fogva maga a mozgékony-ság (az áthelyeződés) van kódolva mint *nyomjelzett* útvonallal. Ne feledjük el, hogy Freud egész munkássága folyamán² a kötött energia legjellegzetesebb példájaként állandóan azt javasolta, amit ő a „gondolkodási folyamatnak” nevezett (az úgynevezett normális, nem álombeli gondolkodásnak), s amely folyamatnak két előfeltétele van: a pszichikus apparátusnak egy tartósan magas igénybevé-

teli foka, amely nagyjából a figyelem jelenségének felel meg, s kicsiny és kontrollált energiamennyiségek áthelyeződése, valahányszor megtörténik az áttérés az egyik reprezentációról a következőre (ha ez elmarad, akkor következik be a töréses képzettársítás, szélső esetben pedig a hallucináció, amely, mint tudjuk, az „észlelés azonosságát” keresi, s nem a „gondolkodás azonosságát”³ (kiemelés tőlem). Ilyenformán Freud számára az *áthelyeződés*, még ha igaz is, hogy mindenekelőtt annak elsődleges változatait vizsgálta (vagy legalábbis elsősorban ezeket a vizsgálatait tartják számon), általános értelemben képviseli a pszichikus mozgékonyt: ez Freud energetikai hipotézise mint olyan,⁴ a *pszichoanalízis ökonómiai modellje*. A bordeaux-i bor esetében ez a *tranzit* a metonímia rendjéhez tartozik, s hogy úgy mondjuk, posztumusz; deponálva van a nyelvben, olyannyira, hogy a szubjektumok (ha ezen az egyéneket értjük, mert a kód is egy „szubjektum”) mentesülnek attól, hogy maguk vigyék véghez többé-kevésbé elsődleges szövevényeiben. Hogy egy nagyon hasonló mechanizmusú metonímiát idézzünk fel, azt, amelynek révén a „roquefort” sajtot elnevezték: látnivaló, hogy akadhatnak franciaul beszélő egyének, akik ismerik a sajtot, anélkül, hogy tudnának az ilyen nevű helyiség létezéséről („bordeaux” közismert marad toponim mivoltában is, mert a város nagyobb); de még „Roquefort” esetében is tudniuk kell róla, mert a nyelv tud róla. Vagyis mindenképpen úgy áll a dolog, hogy a *metonímiák* nagymértékben *szekundarizáltak*.

Az elhasznált figurákról*

Remélhetnénk, hogy a problémák – legalábbis egy időre – megoldottnak nyilváníthatók, ha kijelentjük, hogy „bordeaux” vagy „guillotine” (a megszámlálhatatlan többi ilyen példával együtt) nem metonímia, hanem egy régi metonímiának magában véve nem metonimikus mai eredménye. A nyelvészek sokszor élnek ilyen megkülönböztetésekkel (anélkül, hogy nagyon eltúloznák jelentőségüket):

* Értsd: alakzatok. A *figura* kifejezés magyar megfelelője. Valahányszor *figuráról* esik szó a szövegben, ez mindig *alakzat* értelemben szerepel. (A szerk.)

ilyenek az „elhasznált metaforával”, a ma már nem *figurának* minősülő, régi *figurával* kapcsolatos közkeletű gondolataik. Fontanier, a retorika egyik nagy jelentőségű 19. század eleji művelője körülbelül ugyanebben a szellemben törölte a *katakrézist* a valódi figurák listájáról és sorolta a „nem figurális trópusok” közé, a *katakrézis* ugyanis (= a malom „szárnya”, a papír „levele”) olyan megjelölésmód, amely ha tartalmaz is nyilvánvalóan képszerű elemet, a megjelölendő tárgy legszokványosabb elnevezése lesz, jószerével annak egyetlen valódi „neve”. (Mindamellett megjegyzem, hogy ez az okfejtés visszafordítható a hagyományos retorika egyik legtartósabb koncepciója ellen, a „tulajdonképpeni értelem” elsőbbségének mítikus státusza ellen, minthogy bizonyos referensek felidézésére a legalkalmasabb egy képszerű kifejezés...)

Az az eljárás, amely a figura-minőséget csak az adott pillanatban eleven figuráknak tartja fenn, és megtagadja azoktól, amelyekben ez a mozzanat már kialudt, semmi egyéb, mint terminológiai konvenció (amelyhez a magam részéről nem csatlakozom). Kétségtelesen megvan az az érdeme, hogy emlékezetünkbe idézi, milyen fontos történelmileg elhelyezni a közhasználatúvá vált figurációkat illetően azt a körülhatárolható pillanatot, amikor aktív módon létrejöttek, s óvakodni attól, hogy ezt a mozzanatot összekeverjük a továbbiakkal. De mihelyt a két esetet megfelelő módon elválasztottuk egymástól, változatlanul előttünk marad véleményem szerint a probléma velege; a különbségtétel itt már mit sem segít, különösen ha áthatolhatatlan falat akarna emelni a figurákként működő figurák és a kihunyott figurák közé. Mert túl a taxonomiai mozzanaton (amely természetesen semmiképpen sem érdektelen) tisztázatlan marad az, ami a problémában éppen a legnehezebb, hogy tudniillik mindegyik *jelentésmátrix* (mint például a *metonímia*) a maga sajátos szerkezetében, abban, ami a többivel szembeállítva *definiálja*, ugyanaz az „élő” vagy „halott” marad, hogy természetéhez tartozik, hogy mindkét formában képes megjelenni. Más szavakkal: ha igaz volna az, hogy egyáltalán nem figura többé akkor, amikor „halott”, honnan tudhatnánk, hogy metonímia, nem pedig metafora?

Radikálisabban fogalmazva: hogyan képesek a kódolt konfigurációk egyáltalán *jelenteni*, ha semmi közük sincs azokhoz a maguknak éppen utat törő újító mozgásokhoz, amikor a jelentést konstruálódása közepette ragadjuk meg?

Ezt nevezném a *kód paradoxonának* (definiáló paradoxonának): a kód a maga jellemzőit, még pusztá létezését is beleértve, végső elemzésben csak egy szimbolikus művelet-együttesnek köszönheti (a kód egy társadalmi *tevés*), s ugyanakkor nem létezik kód, csak annyiban, amennyiben műveletek „inert” eredményeit fogja egybe és szervezi meg. A problémából nem jutunk ki azzal, ha kidolgozunk különféle koncepciókat, amelyek „dinamizálják” magát a *kód-instanciát*, miként ezt a generatív nyelvészet teszi: az igaz, hogy számára, a nyelv elsősorban módosító (= „átírási”) szabályokból áll, nem pedig morfémák vagy akár mondat-típusok listájából; e szabályok viszont (ideális esetben, amennyiben teljesen ismertnek feltételezzük őket) előírásait és számukat tekintve is rögzítettek, s a nyelvet éppen az jellemzi, hogy tartja magát e szabályokhoz – ez és nem más a *grammatikalitás* fogalma. Itt is, sőt itt egészen élesen, azzal a sajtósággal és elterjedt jelenséggel van dolgunk, amelyet mozdulatlaná vált mozgásnak, leállt továbbításnak nevezhetünk. – Leállt, mégis változatlanul hordozza az értelmet: minden kódolt művelet így vagy úgy olyan eljárás, amelyet újratermel minden egyes előfordulás, még akkor is, ha lefolyása most már programozott, többé-kevésbé változhatatlan. S megfordítva, ha megengedik, hogy problémám másik oldalára ugorjak át, emlékeztetnem kell arra, hogy valamely adott szubjektumnál a tudattalan legelsődlegesebb nyomvonalait is programozza a szubjektum struktúrája és gyermekkori története; hogy ezek legyőzhetetlen erővel igyekeznek szakadatlanul „újratermelődni” (a kifejezés a pszichoanalitikusok szótárában is megtalálható); hogy többé-kevésbé rögzített asszociatív útvonalakon törekednek kislülésre – ez az *ismétlés*, a freudi gondolatvilág egyik központi fogalma. Ne vezessen félre minket a „kötött” és a „kötetlen” ellentéte, túl azokon a szavakon, amelyek konvencionálisan kifejezik őket: a kötött mögött van kötetlen, mert minden eljárás a tudattalanban indul, s a kötetlen-

ben van kötött, mert a tudattalan az *affektusok*nak és képzeteknek nem tetszőleges szervezete.

**A figurális a nyelvészetben: a figura
a „tulajdonképpeni értelem” velejében**

Amint ezt azoktól tudjuk, akik szakismerettel tanulmányozták, a nyelvek történetében bizonyos lexikális változások igen kézzelfoghatóan mutatják, milyen meglepő a homogenitási együttható bizonyos teljesen újszerű szemantikai pályák és azok későbbi, immár banálissá vált megisméltései között. Hogy a szavak szakadatlanul változtatják értelmüket (vagy új értelmeket vesznek fel), s hogy maguk az értelem is igen könnyen „változtatnak szavakat”, annak oka nagyrészt az, hogy szakadatlanul folyik a szavak képszerű alkalmazásának játéka, de úgy, hogy a képszerűség elkopik, az alkalmazott szavak a tulajdonképpeni kifejezésekkel változnak, s ily módon mintegy kettős visszahatási effektus révén csúsznak rá a diakrónia vágányára: részint kiszorítják a régi kifejezést, részint új képszerű kifejezések létrejöttét váltják ki (vagyis akkor minden együtt van a spirálnak egy fordulata számára).

A közép latin („népi román”) nyelvben a „*testa*” szó annyit jelentett, hogy „üvegpalack”, „fiola”, s jelentője különböző fonetikai fejlemények révén átalakult a „*tête*” hangképpé, amely szó azután mind állandóbb jelleggel a *fej* testrészt kezdte jelenteni. Ez tehát eleinte argó jellegű metafora volt, majd elfogadott elnevezésé változott, s fokozatosan kiszorította a latin *caput* (franciául *chef*) szót, s annak ez a testrészt-jelentése el is tűnt. Vagyis a jelentett (a testrészt) megváltoztatta jelentőjét; a jelentő (*testa-tête*) megváltoztatta jelentettjét, hiszen ma már ezt soha senki sem érti „üvegpalacknak”; a másik jelentő (*caput-chef*), amelyet kiszorított az első, követte annak példáját: ma egy másik, immár *metaforátlanodott metafora* révén a parancsolás jogával felruházott személyt (*főnököt*) jelent. Ez a mozgás, amelynek mozgató princípiuma az összehasonlítás illetve hasonlat (metaforává sűrítve), talán be sem fejeződött még; az argó-

ban ma újabb „képi kifejezéseket” találunk a *fej* szóra, hiszen ez a szó (*tête*) ma már nem számít képszerűnek; ilyen a citrom (*citron*) vagy a *fiola* (fiola, amelyben sajátos módon újjászületik a „testa”), s egy napon talán ki is fogják szorítani a *tête* szót – a jelentettnék így lesz egy legújabb „tulajdonképpen” elnevezése...

Figurációnak és nem-figurációnak az összeszövődése. Mozgásoknak (a legtágabb értelemben vett *eltolásoknak*) olyan együttese, ahol a már kódolt és a keletkezőben levő szakadatlan kölcsönös átalakulási viszonyban állnak egymással (ez a lexikai fejlődés egyik hajtóereje). Gondoljunk a retorikának arra az „aggályos szédületére”, amelyet Gérard Genette oly nagyszerűen írt le: „A képszerűnek a pörgettyűjét úgy definiálják, mint a tulajdonképpeninek a másikját, a tulajdonképpent pedig úgy definiálják, mint a képszerűnek a másikját”.⁵ Bonyolult összeszövődés ez, amely önmagát hozza minduntalan mozgásba: oly *bensőséges*, hogy valamilyen (nehezen érthető) rokonságot sugall a két ellentét között. A nyelvek századokon át sohasem mozdulatlanok, s a kód változása ugyanolyan elkerülhetetlen, mint a kód maga. Ez egyéb tényezők mellett annak köszönhető, hogy a nyelvjárások szakadatlanul képesek arra, hogy mindig különféle vadonatúj asszociatív kapcsolatokat szívjanak fel magukba: hogy rögzítsék s ezzel tartóssá tegyék őket, egyszersmind fel is számolják mint potenciális felforgató erőket, vagyis megkössék őket a tagadás által, tagadják őket az elismertetés által (mint a meghazudtolásoknak ama szakadatlan szövevényei, melyekből napjaink összeállnak). Minden kód a *reprízeknek*, a kettős visszacsapódásoknak egy együttese: az elsődlegesnek a birtokbavétele a másodlagos által, a másodlagosnak a meggyökereztetése az elsődlegesben. És a reprízeknek ez az együttese az idők folyamán maga is szakadatlanul visszavéttetik, hasonlóan valamely emlékműhöz – *monumentum*: emlék, nyom, maradvány –, *monumentum*, amelyet restaurálnak, amely azonban minden adott korban mindig éppen a restaurálás állapotában van, és nem is ismer más „állapotot” – ennyiben hasonlít a civilizációk történetére vagy minden egyes ember élettörténetére.

„Képszerű”...? Inkább *figurális*, hiszen egyik fő effektusa vajon nem a nem „képszerű állapot módosítása-e”? Ennyiben a kifejezések képszerű értelme mindig megelőzi a tulajdonképpeni értelmüket. A képek – figurák – nem a beszéd „díszítményei” (= *Colores Rhetorici*), tetszelgő cikornyák. A dolog lényegét tekintve nem a „stílus” (= *elocutio*) kategóriája alá tartoznak. Alapvető princípiumok ezek, amelyek a nyelvet formálják. Ha akár mitikusan is, a beszéd keletkezéséhez próbálunk visszamenni, mindenképpen feltételeznünk kell, hogy a *legelső elnevezések*, a mind közül leginkább „tulajdonképpeni” értelemkizárólag bizonyos – később stabilizálódott – szimbolikus társításon alapulhattak, a metafora vagy a metonímia valamilyen „vad” változatán, hiszen ellenkezőleg a tárgynak nem volt neve. Így vagy úgy, az egzakt, referenciális, tisztán csak denotatív kifejezést is *ki kellett találni*. A szó vagy hangfestés által keletkezett (=metafora) vagy hangutánzás által oly módon, hogy például az állat kiáltását utánozta (=metonímia). Az első tulajdonképpeni értelemkizárólag képszerűek voltak, mint amikor a gyerekek a kacsza megjelölésére a „háp-háp” szót használják.

A nehézség, mindent összevéve, nem abban áll, hogy esetleg összekeverjük a mindenkor aktuális szóképzési folyamatokat és azok később megszilárduló jelenlévő maradványait – ez kevésbé fenyeget –, hanem ellenkezőleg, hogy megértsük, hogyan van az, hogy a szimbolikus funkció teljes egészében az egyikről a másikra való örökös átmenetben érvényesül, mintha a kód kizárólag arra szolgálna, hogy áthágják; mintha a jelentésteremtő (*significationelle*) útkeresésnek szüksége volna maga mögött a kódra (hogy nekitámaszkodjék), s szükségképpen jutna el újabb, ideiglenes kódoláshoz. A kultúrák fejlődése e tekintetben erősen emlékeztet a mindennapi életre: mindenki tudja, mihez tartsa magát az elsődleges folyamatnak valamilyen világos megnyilvánulásával szemben – mint amilyen például az a jellegzetes *acting*, amikor legjobb barátunk dührohambot kap valamitől és jelenetet rendez – vagy ellenkezőleg, valamely másodlagos folyamattal szemben, mint amilyen egy reális körülményekhez kötött nyugodt megbeszélés (amennyiben ilyesmi létezik).

Ugyanígy nem fenyeget az a veszély, hogy elfeledjük a különbséget a valamely fogalom megjelölésére használt irodalmi hasonlatok és a megjelölésére szolgáló mindennapi nyelvi kifejezés között. Mindkét példapár és minden más ilyen esetben a „rejtély” sokkal inkább ott van, hogy az ember kénytelen feltételezni ennek a két szétágazó irányú fejleménynek valamilyen közös eredetét.

Mint mondtam, ma már nem eleven az az eszmetársítás, amelynek jegyében elnevezték a *roquefortot*. De ha ismerem ezt a kisvárost, ha töltöttem ott egy nyarat – s emlékszem is rá; a megszállás alatt történt: én még kisfiú voltam, s szüleimmel minden nyáron az Aveyron-vidékre utaztunk, hogy némi ételmet szerezzünk be –, a szó egy egész tájat idéz a tudatomba, Millau-t és Saint-Affrique-ot, meg egy régi meredek utcácska kövezetét; vagyis aktív módon magam is megteszem a metonímia útját (nem csak gyermekkori élményem útját), s annak idején a nyelv sem tett semmi egyebet, hiszen a szemantikával foglalkozó művekből tudjuk, hogy kapcsolat van egy termék és annak előállítás helye között. Megejtő hasonlóság. És vonatkozik mindez a metaforára is: nem elegendő elismételgetni, hogy a szótár nagyrészt a *testa* típusú „elhasznált metaforákból” áll (már Antoine Meillet-nek is az volt a véleménye, hogy ez a megállapítás, bár pontos, meglehetősen régi és nem is túl pontos⁶); bármilyen elhasználtak is ezek, mégis miért éppen metaforák, vagyis olyan típusú *figurák*, amelyek néhány másikkal együtt a mindenkor váratlanul és frissen feltörő költészet elemi princípiumát alkotják? Más szavakkal: miért van az, hogy ellentétben azzal a felfogással, amely szerint a költői nyelv valamiféle „eltávolodás”, s a mindennapi nyelv valamiféle *norma*, feltételeznünk kell – amint azt gyakran hangsúlyozza Julia Kristeva –, hogy a mindennapi nyelv nem egyéb, mint alapvető – nevezetesen a költői nyelv szimbolizációira hasonlító – szimbolizációk korlátozott, átmenetileg depoetizált alhalmaza? (Charles Bally, *de Saussure* egyik közvetlen tanítványa sokáig elemezte a legmindennapibb nyelv „expresszivitását”,⁷ s kimutatja, hogy lényegében nem különbözik a költői figurációktól.) Vagyis egyszerre új és régi problémával van dolgunk (minden igazi probléma ilyen). A film vo-

natkozásában kiélezettebben jelentkezik, azt mondanám, hozzánk *közelebb*, mert az itt tőle elválasztó nyelvi réteg vékonyabb (a kérdések hamarabb „megérkeznek”): itt a *kód mozzanata* kevésbé stabil és tartós állagú, mint a nyelvjárások esetében, mindazonáltal létezik; a különbség a viszonylagos autonómia fokában keresendő. (Nem szabad visszaesni a szabályozott vágás és a radikális újítás mitikus antagonizmusába.)

A születőben levő figurákról

Tartok tőle, hogy kezdem untatni az olvasót az üvepalackkal, bordeaux-val és hasonlókcal. Nézzünk hát másfajta metonímiák után, amelyek azonnal elsődlegesek vagy kézzelfoghatóbban azok? Akkor viszont kénytelen vagyok többet beszélni saját magamról, mert minden példa, amelyet egy nyelvből vagy egy *kinematografikus kódból* veszünk, már elhasználtak tűnhet attól is, hogy előzőleg létezett. Nos, miközben e mondatokat írom, már néhány napja – körülbelül amióta ez a cikk foglalkoztat – az egyik szomszédos utcában egyfolytában dörög egy légkalapács, amitől majd szétmegy a fejem. Megszoktam, hogy magamban, amikor önmagammal „beszélék”, ezt a szöveget, amelynek még nem adtam címet, a *légkalapács cikknek* nevezem. Teljesen képtelen elnevezés. Volt néhány logikusabb megoldásom is: akár a „legújabb cikkem”, vagy familiárisan „az izém a metafora/metonímiáról” (minthogy körülbelül ez a tárgy). A „légkalapács” elsődleges társítás,⁸ nagyjából világos számomra (természetesen csak utólag és csak részben), milyen ösvényen haladt végig a tudattalanomban. Munkámra összpontosítom a figyelmet és nem „hallom” többé azt a rettenetes zajt: de másik módon mégiscsak hallom és szenvedek tőle: a „rettenetes” szó magától jön a tollamra. Írok a lárma ellenére, egyszersmind ellenében. Harc folyik közöttünk a *létért*: ha túlságosan hallom, nem tudok tovább írni, ha pedig írok, alig hallom többé. Úgy képzelgek róla (ezúttal *sűrítés* által), mint mindama különféle akadályok reprezentánsáról, amelyekre alkatilag kegyetlenül érzékeny vagyok, s

amelyek a „kutatást” valami örökösen lehetetlen dologgá változtatják, mert az meghatározott diszponáltságot igényel, ami majdnem soha sincs meg; olyan aktus ez, melynek megvalósításához le kell küzdenem nagyfokú eredendő valószínűtlenségét, s amelynek nincs meg a maga helye a mindennapi életben, hanem csak annak *ellenében*: kisebb fajta skizofrénia. Azzal, hogy jelenlegi munkámat „légkalapácsnak” nevezem, levezetem gyűlöletemet minden zavaró mozzanat iránt, egyszersmind azonban egyfajta reagálásszerű alakulat révén másik érzésnek is kifejezést adok (amely ugyanolyan infantilis, mint az előbbi, ugyanolyan infantilis, mint minden affektus): parányi diadalérzetnek. Azért érzek diadalt, mert cikkem a légkalapács ellenére mintha előrehaladna; vagyis fölvetetem vele a legyőzöttnek a nevét, mint Oik győztes tábornoka szokta volt. Csúfnév is, de a hatalom jelképe is...

Folytathatnám ezt az önelemzést homályosabb övezetekben is. Éppen ezen a nyáron a szokottnál is több körülmény gátolt a munkámban, részben közel álló, illetve családomhoz tartozó személyek (akaratlan) „hibájából”. Észreveszem, hogy képzelgésemben a légkalapács tulajdonképpen ezeknek a helyét foglalja el (tudatos metonímiám tehát *egyszersmind* tudattalan metafora). Az embert éppen azok a lények zavarják a legjobban, akikhez ragaszkodik, és ez még csak nem is paradox helyzet (a dolog lényegét tekintve egyszerűen maga az ambivalencia). Amint apránként közelebről szemügyre veszem, cikkem „elnevezése” némely *oidipianus* jellegű konfigurációra utal. Íme tehát egy nagymértékben „elsődleges” metonímia, amely teljesen konkrét viszonylatokat mutat bizonyos tudatlansággal, s amely metonímia mivoltában teljesen eredeti, hiányzik mindennemű kódból vagy mindennemű tankönyvből.

S mégis, csak el kell mondanom valakinek néhány szót abból, amit itt leírtam, csak tájékoztatnom kell arról az egyszerű tényről, hogy a légkalapács jelen volt, miközben írtam, s az elnevezés máris érthetővé válik a számára, s a maga részéről ő is bánni tudna vele. Itt tehát mintegy a szekundarizáció (= „de-primerizáció”) kezdetei fedezhetők fel. Hallgatómnak nem volna szüksége arra, hogy vé-

gigihaladjon az egész láncolaton. De ez azért lehetséges, mert az első társulás (a zaj fizikai közelsége) maga is láncolat: bennem már manifesztálódik a metonímiának maga az elve, s egy idegen azért érthet engem meg, mert neki is birtokában van ez a szimbolizációs elv (tehát nem is idegen): képes arra, amint Freud mondaná, hogy egy reprezentáció energiáját *eltolja* másokra, amely azzal határos (ebben az esetben a *határosság* egyszerre térbeli és időbeli). Metonímiám tehát, amely elvileg esetleges és magánjellegű, *idiolektális*, a pillanat szüleménye és semmiképpen sem tűnik maradandónak, minden nehézség nélkül érzékletesen szekundarizálódhatna olymódon, hogy „ellapul” egyetlen, mindenki számára látható láncszemén: elveszne a túldetermináció, s vele a metonímia mögött rejlő metafora is. Ez a társadalmassulás merőben a körülményektől függ (akárcsak a nyelvjárások lexikai változásai), így legközelebbi barátaim csoportjában (amely már egy lehetséges *szociolekta*, még ha parányi is) a „légkalapács-cikk” elnevezés a bizalmas érintkezésben cikkem „igazi” nevévé válhatna úgy, hogy általában ezen a néven is emlegetnék: egy nyelvész azt mondaná, ez lenne „honi” neve. S végül is vajon nem Sainte-Beuve „hétfői”-ről beszélünk-e kizárólag azért, mert tudósításai minden hétfőn jelentek meg a sajtóban? Ez a metonímia nagyjából ugyanolyan. Az egyedüli különbség az, hogy alkalmazási terepe sokkal tágabb. De csak azért, mert Sainte-Beuve klasszikus szerző.

A metalingvisztikai illúzió

Ilyenformán, ha a következőkben „metaforát” vagy „metonímiát” mondok, ezzel – kivéve a külön megszorítás eseteit –, specifikus nyomvonalakat fogok jelölni a maguk kölcsönös különbözőségében, anélkül, hogy akár egyiket, akár másikat inkább tekinteném eredetinek vagy banálisnak, logikusnak vagy illogikusnak, elsődlegesnek vagy másodlagosnak, ilyen vagy olyan fokban kodifikáltak.⁹ Lehetetlennek tartom előre definiálni, hogy pontosan hol helyezkedik el egy-egy figura e különböző kétpólusú tengelyeken ak-

kor, amikor éppen ezt a problémakört vizsgálom, s akkor, amikor a tanulmány (mégoly távoli) horizontja a *kinematografikus szöveg*, amelynek vonatkozásában éppenséggel igen kevésbé tudjuk a kutatás jelenlegi állása mellett, hogy konkrétan *hogyan illeszkedik egy- másba az elsődleges és a másodlagos*.

Ha ugyanis most, mintegy retroaktíve, a „bordeaux”-metonímia önéletrajzi példájához (amelyet névtelenségéért választottam) észreveszem, hogy hacsak el nem végzem a konkrét elemzést, semmi sem garantálhatja annak felismerését, hogy azon szimbolikus pályáknak, amelyek egy bor reprezentációja összekapcsolódott egy város reprezentációjával, pontosan milyen volt a természete, mennyi ilyen volt, és pontosan milyen volt „mélységük” foka; hiszen a „légkalapács” esetében is azt láttuk, hogy egy a többitől tökéletesen elvágott felületi láncszem is elegendő volt a minimális jelentés biztosításához. Amikor azt mondják nekem, hogy „bordeaux” esetében a metonimikus kapocs egyszerűen a földrajzi egybeesés és nem más, nem vagyok köteles elhinni ezt, hiszen nyilvánvaló, hogy a szemantikai vizsgálatnak mindössze annyi a funkciója és célja, hogy ama képzettársítások közül, amelyek a helység és az ital között fenállhatnak vagy létrejöhetnek, rámutasson a legegyszerűbbre, a leg tudatosabbra és a legelterjedtebbre, anélkül, hogy a többivel törődne. Semmi okom feltételezni, hogy a „bordeaux” kevésbé túldeterminált, mint a „légkalapács” (vagy kevésbé túldeterminált mint „roquefort”), amellyel kapcsolatban néhány oldallal fentebb tettem néhány kezdő lépést ezen a regresszív útvonalon.

Más szavakkal, a nyelvtani és retorikai hagyomány a „bordeaux” esetében csakúgy, mint bármely más példánál, a *végtelen társíthatóság* átmenetileg lezárult góciát az általa virtuálisan „megnyitott” szövevény számos fonala közül egyetlen egyre redukálja, s ez tulajdonképpen jól is van így. A megnyitás bizonyos értelemben virtuális, de egyszersmind valóságos is, mert ez a szövevény valamilyen (többé vagy kevésbé tudatos) módon minden bizonnyal kifejtette hatását abban a pillanatban, amikor a figura megjelent, és *azért, hogy* megjelenjen; ha kizárólag a „hivatalos” láncszemhez tartjuk

magunkat, s nem veszünk tudomást e további determinációkról, hogyan volna megmagyarázható, hogy bizonyos képzettársítások utat törtek maguknak, mások pedig nem; hogy az egyik „fog”, a másik nem, holott az utóbbiakban is volt valamilyen okszerű és könnyen igazolható láncszem (mindig találunk ilyet), amely lehetséges ürügye lehetett volna az ilyen vagy olyan fokú társadalmasulásnak. Vegyük a *stilus* fogalmát a maga sokszoros felhangjaival, és kéz a kézben tartott hegyes vesszőjét (*stilus*). Koronként, egyéneként, társadalmi eljárás- és viselkedésmódonként számos más evokatív útvonal is érezhető vagy konstruálható a kettő között, nem csak az, amelyik az eszközt kapcsolja össze a cselekvéssel (=a metonímia egyik hagyományos alosete), s nehéz felismerni, hogy éppen melyek nyomtak a legtöbbit a latban a végérvényes pályavonal stabilizációja folyamán. A nyelvészek tudják, hogy egy szóalakzat vagy egy szólás inkább „kifejező ereje” jóvoltából szilárdul meg, semmint logikája által (például: *kutya hideg van*), s a kifejezőerő révén máris olyan harmóniáknál kötünk ki, amelyek a tudattalan felé terelnek, feltéve, hogy következetesen haladunk előre.

A szokásosan felidézett láncszem legfőbb kiváltsága az, hogy „közvetlenebb” a többinél, hozzáférhetőbb a józan ész számára, ártalmatlanabb is (éppen azért látható, mert ártalmatlan); végső elemzésben olyan, hogy többnyire alkalmasabb a tudatossá válásra – a szövevény felbukkanó része ez, a halom kevésbé cenzurálható kiszögellése. S egyben (de az egyik dolog közvetlenül a másiktól ered) az egyetlen, amely *metalingvisztikai rangra* emeltetett: ez az, amelyet a retorikai vagy a szemantikai munkák tárgyalnak, amelyet elragadtak az asszociatív bogból, hogy színre vigyék a nyelv színpadán, hogy részeltessék a nyelvjárás tudatosságában, annak bennszülött nyelvtanában, amely olyan, mintha az énje volna; részeltessék ebben a címben, melyet oly erősen szűr át a felettes én és a képzelődés.

Míndez egy hamisítatlan optikai csalódás állandó veszélyét idézi fel, s vigyázni kell, hogy ne essünk áldozatul. Az ember gyakran hajlamos arra, hogy a másodlagos számlájára írja a figurát a maga

egészeben, főleg, ha nagyon elterjedt. De elfelejtjük ilyenkor, hogy pályavonalának másodlagos szegmentuma definíciószerűen az, amit a leginkább észreveszünk, hogy ezenkívül még meg is erősíti egyfajta tudatos *túlinvesztálás* (ez kissé hasonlít a freudi értelemben vett *figyelemre*) annak a metalingvisztikai műveletnek a jóvóltából, amely (azokban a könyvekben, ahol a nyelvet úgy „kezelik”, hogy második kódot helyeznek rá (rendszeresen erre és csakis erre a szegmentumra alapozzák explicit definícióinak egész építményét.

Nincsenek másodlagos figurák. Még a legbanálisabb is, amely a „szabad asszociációk” szintjén működik, tetszés szerint bármelyik primerizációs szinten kibontakozhat, mint egy szirmonként nyíló virág. Csakis többé vagy kevésbé szekunderizált figurák vannak: attól függ, hogyan használják, hogyan vonatkoztatják őket önnön „emeleteikre”, mikor „csukták be” őket, mint egy könyvet, amely még többet is mondhatott volna, de amelyet nem olvastak végig.

Nincsenek elsődleges figurák. Ez derül ki az én légkalapácsomból, ebből a metonímiából, amelynek volt valami köze a vágyamhoz, de amelyet bárki manipulálhat – anélkül, hogy bármit tudna róla – már egyetlen anekdotikus körülmény birtokában is. Csakis olyan figurák vannak, amelyek többé vagy kevésbé mentek maradtak a szekunderizációtól, mert nem váltak kellő méretű társadalmi „repríz” tárgyává; vagy a hiányzó általánosításnak másik dimenziójában, mert még ha ismertté váltak is, csak a költészet kedvelői körében élnek, és nem kerültek be a kódok tágabb áramlásába, mindennapi nyelvébe. „A semmi ágán ül szívem” – ez természetesen híres fordulat, de szükséges, hogy az ember olvasta József Attilát. (Metz szövegében Victor Hugó idézet szerepel. – ford.). Itt az elsődleges rezonancia még elég eleven. De már sokkal kevésbé eleven egy ilyen kifejezésben: „az idő elfolyik a kezem között, mint a homok”, holott ez erősen hasonlít szemiotikai mechanizmusát tekintve az előbbihez, csak éppen belekerült a mindennapi szóhasználatba.

Az itt jelentkező nehézségek részben a tudásterületek kialakulásának történeti összefüggéseiből erednek. Akkor, amikor kidolgoz-

ták a metafora, a metonímia stb. fogalmát, és általában a *figurák* különböző listáit, nyilvánvalóan senki sem gondolt elsődleges folyamatokra, pszichoanalízisre. A retorikusok a *rabies taxonomica* keretében (elnézést kérek ezért a latin-görög keverék kifejezésért) arra törekedtek, hogy minél több képzettársítási pályatípust osztályozzanak. De mereven ragaszkodtak a többé-kevésbé tudatos eszmetársítások szférájához, és pedig annál merevebben, minthogy ezt nem is tudták, maga a probléma sem létezett történetileg. Ílymódon munkásságuk ránk maradt öröksége olyan horizonton helyezkedik el, amely számukra az egyedül lehetséges volt, s amely a mi számunkra, mintegy retrospektív effektussal, nagyjából a másodlagos folyamat horizontjával esik egybe. Bizonyára ez az oka annak, hogy gondolkodásunkban oly nehezen tudjuk elválasztani az afféle fogalmakat, mint metafora vagy metonímia a másodlagosság elmosódó, de makacs *konnotációjától* („ez csak retorika, ez csak megmerevedett kifejezés-katalógus stb.”); ez alól többnyire csak akkor teszünk valamennyire is érdemleges kivételt, ha „poétikai figurákról” van szó (utóbbiakat így rejtélyes módon elvágjuk a többtől, ami meglehetősen árt a szimbolikum általános megértésének).

Amikor így járunk el, magunk is áldozatul esünk egy másik retorikai figurának, amelyet Charles Bally „közeg-evokációnak” (*évocation par le milieu*)¹⁰ nevez, s amely (mint még látni fogjuk) tulajdonképpen átfogó metonimikus forma. A szavakra rátapadnak olyan minőségek, amelyek első vagy legfontosabb használóikat jellemzik (=az *enunciátornak* az *enunciátumra* való *transzferja*); a *kombinát* szó a Szovjetunió képzetét idézi föl bennünk (az országnak semmi köze a szó denotatív jelentetjéhez, amely egy többé-kevésbé integrált ipari együtttest jelent), mert legalábbis Franciaországban a szovjet öt éves tervekkel kapcsolatban kezdték használni, s a franciák úgy érzik, ez egy orosz szónak a fordítása vagy átvétele (talán csakugyan az? fogalmam sincs). Ugyanígy a retorika fogalmait a mi szemünkben „szekunderizmusok” (abban az értelemben, ahogyan „anglicizmust” mondunk), mert azok a szerzők, akiknek köszönhetőek, a mi 20. századunk felől nézve valami „másodlagosat” horda-

nak magukon. S így esetleg megfeledkezünk arról, hogy fogalmi szerszámaik potenciális hordereje, amint az gyakran előfordul, esetleg számottevően felülmúlja azt, amit ők maguk láttak bennük vagy erről mondtak.

Jegyzetek

1. „Válaszom...”: kicsiben már itt felvetődnek az összes problémák, amelyekkel ez a szöveg foglalkozik. Szemináriumom egyik hallgatója, a pszichoanalitikus Pierre Babin hívta fel erre a figyelmemet. Mert miért „választottam” éppen *bordeaux*-t száz másik példa közül, amelyek ugyanígy megfeleltek volna fejtegetésem tudatos céljának? – Ilyenformán a saját eljárásommal is illusztrálom azt, amiről beszélni fogok. Nincs kezdet, s a dolognak sehol sincs végük...
2. Lásd már Sigmund Freud: *Entwurf einer Psychologie*, 1895; később, egyebek között, *Traumdeutung*, S.460-463, 490; továbbá *Formulák a pszichikus működés két elvére*, 1911 (a gondolkodás mint „kontroll-tevékenység”), valamint *Az Én és az Ósvalami* stb.
3. Lásd különösen *Traumdeutung*, S.490.*
4. Freud nagyjából mindenütt hangsúlyozza, hogy a pszichikus működés legalapvetőbb és egyben legtitokzatosabb jellemzője, hogy teljes egészében különféle kvantitatív intenzitási tömegeken alapul (=„gerjedelmek”, „energia”, „töltések”, „invesztálások” stb.), ezeknek a *mozgékonyasága* ad számot az emberi viselkedés különböző viszontagságairól. Lásd például *Az Én és az Ósvalami* (=„deszexualizált narciszikus libidó”), vagy pl. *Túl az öröm-elven* (1920). Fogalmunk sincs arról, hogy alapjában mi is egy „pszichikus gerjedelem” természete, afféle ismeretlen ez, amelyet mint illet kell bevezetnünk minden okfejtésünkbe stb. Lásd még ugyanezen munka 8. oldalát (a *Lust-unlust* ökonomiai rejtélyéről).
5. Gerard Genette: *Figures III*. Éditions du Seuil. 1972.p.23.
6. Antone Meillet: *Comment les mots changent de sens*. In: *L'année sociologique*. 1905–1906; újra megjelent a *Linguistique historique et linguistique générale* c. kötetben.
7. Charles Bally: *Le langage et la vie*. Payot 1926. Harmadik kiadás: Genève, Librairie Droz – Lille, Librairie Giard, 1952.
8. És mégis, vetik ellenem szemináriumom hallgatói (Régine Chaniac, Alain Bergala), valószerű, hogy ez a vad névadási aktus még sokban függ egyfajta kódolt mezőtől, amely pontszerűen veszi körül. A légkalapácsot gyakran használják a modern ipari jellegű zajok emblémájaként, ez egy kicsit afféle „típus-lárma”. Ezenkívül építkezések felvonulási területeit idézi fel, s munkámban akkor zavart meg, amikor ez a szöveg „felvonulási területen volt”

* magyarul: *Átomfejtés*. (A szerk.)

(=banális metafora) stb. Erre nem gondoltam. Számomra a léggalapács gondolat más, valóban spontán útvonalakon jelent meg, s a fentiekben ennek járok kissé utána. Szép példa arra, hogyan fonódik össze az elsődleges és a másodlagos (szebb, mint ahogyan hittem). Hasonlít kissé a *bordeaux* ügyére, de most fordított előjellel. Az asszociatív nyomvonalak mindig többé és kevésbé is "személyesek", mint ahogyan az ember eredetileg képzelet.

9. E megjegyzések nemcsak a metaforára és a metonímiára, hanem a *paradigmára* és a *szintagmára* is érvényesek. A két fogalompár nem fedi egymást, és elég hosszan fogom majd tárgyalni ennek az egybe nem esésnek a következményeit (lásd IV. fejezetben). De hasonló jellegzetességeket mutatnak annyiban, hogy igen eltérő fokú szekundarizációkra képesek, a többé-kevésbé *kódszerű* „megszilárdulástól” a szorosan vett *szöveghez-kötött* megjelenéséig. Az ezen tengely szerinti változatosság lehetősége igen általános jelenség, közös tulajdonsága minden szimbolikus elemnek vagy *discours* egységnek, s nem kizárólagosan jellemzi sem a metaforát, sem a szintagmát stb. Itt tulajdonképpen kód és szöveg problémájáról van szó, erről az elválaszthatatlannal egyszerre „nyelvészeti” és „pszichoanalitikus” problémáról. A két aspektus közül az első jegyében már *Nyelv és film* című könyvemben is középponti helyet foglalt el a probléma.

A szintagma és a paradigma, amennyiben a hagyomány csakugyan már kialakította őket (mert vannak még csak születőben levő paradigmák és szintagmák), a vásznon csakúgy, mint egybeült, nagymértékben konvencionális konfigurációkká válnak, amelyek mindenestől felszívódnak a közvetlen „kommunikációban”, s részét alkotják ennek vagy annak a kinematografikus kódnak vagy alkódnak. De a szintagmák és a paradigmák nem egy csapásra rögződnek; akárcsak a „figuráknál”, náluk is felfedezhető a születés pillanata, a többé-kevésbé elsődleges felizzás. A ma oly elterjedt *váltakozó montázs*, a filmi történet egyidejűségének egyik „normális” jelentője (s az egyik legerősebben stabilizálódott *kinematografikus szintagma*) akkor, amikor a régi filmekben első ízben jelent meg, maga sem volt más – és még most is maradt ebből valami rajta –, mint az *ubiquitásnak* és a „mindent-látásnak”, a fejmögöttü tekintetnek egyfajta képzelgése, két képsor roppant erejű tendenciális sűrítése, amely egyfajta ide-oda mozgás segítségével, a két sorozat között elindított szakadatlan *eltolással* jött létre.

2.

„FINOM” FIGURÁK, „ÁTFOGÓ” FIGURÁK

Tudjuk, hogy Jacques Lacan szerint a metafora a *sűrítésből*, a metonímia az *eltolásból* meríti elvét. Freudi kifejezésekkel azt mondanánk, hogy a sűrítés és az eltolás a metafora és a metonímia „prototípusa”. A metafora és a metonímia a szimbolikum rendjéhez tartozó nagy

„figurációk”; részint a nyelv rendjéhez – ahol Jakobson mutatta ki fontosságukat –, részint a tudattalan rendjéhez tartoznak.

Figyelemreméltó, hogy Lacan a metaforát és a metonímiát rögtön olyan pozícióban rögzíti, melynek az a jellemzője, hogy nem „billen el” különösebben sem az elsődleges, sem a másodlagos folyamat oldalára. Minden úgy fest, mintha a metaforát és a metonímiát e dihotómia „mellett” vezetnék be, amely dihotómia egyébként, s ez nem véletlen, Lacan szövegeiben sokkal kevésbé foglal el központi helyet, mint Freudnál. A metafora és a metonímia fogalompárját úgy, ahogyan Lacan kezeli, nem lehetne minden további nélkül megfeleltetni sem egyik, sem másik freudi „folyamatnak”. Ennek az a magyarázata, hogy másnak felel meg: a szimbolikumnak. A fogalompár mindkét terminusa mélyen jellemzi részint a nyelvet és a beszédet (*discours*) – meglehetősen *másodlagos instanciákat* –, részint pedig az *álmot*, amely nyilvánvalóan elsődleges.

Ha szemiológiai szempontból akarjuk lemérni Lacan eljárásának horderéjét, véleményem szerint van itt egy mozzanat, amelyet semmiképpen sem szabad szem elől téveszteni, s amelyet elsőnek kell tárgyalni. A „metafora” és metonímia” mint fogalmak (mint *szavak*) nyilvánvalóan inkább a retorikát idézik fel, mint a modern nyelvészetet. Tény és való, hogy a modern nyelvészet elég későn avatkozott be e két kategória történetébe. Jacques Lacan, azonban miként maga is rámutat¹ (s ahogy azt bárki meg is állapíthatja, ha egyébként is beleolvass szövegeibe), a két kifejezést abban a kitágított és erősen polarizált értelmezésben használja, amelyet Jakobson vezetett be, s amely sokat köszönhet a strukturális nyelvészetből származó paradigma-szintagma ellentéppárral való párhuzamoságának. Ez a körülmény véleményem szerint jóval messzebbmenő következményekkel jár, mintsem első pillantásra látszik, s még külön szeretnék visszatérni rá (III. fej.). De arra már most rá kell mutatni, hogy a retorikai hagyományban a metafora és a metonímia két egészen különálló és körülhatárolt figura volt, két olyan „címszó”, amely kicsit mindig „elveszett” (az idők folyamán felhalmozódott különféle osztályozásokban eltérő mértékben) egy meglehetősen

hosszú és aprólékos katalógusban, amelyben számos más figura is szerepelt (*antifrázis, eufemizmus, hipallágia, hiperbola* stb.). Nyilvánvalóan nemigen képzelhető el, hogy a sűrítést és az eltolást, ezt a két rendkívül nagy horderejű és számos változatot mutató pszichikus folyamat-típust ennyire aprólékosan specializált stilisztikai alosztályokkal lehetne összefüggésbe hozni, amelyek egyébként mindennemű logikai rendezésben meglehetősen *késeiek*, s a „fenotexushoz”² viszont meglehetősen közeliak volnának: olyan ez, mint ha két különböző növényteni osztályozás lenne előttünk, s próbálnánk valamilyen megfeleltetési táblázatot kidolgozni az egyiknek a „családjai” és a másinak a „fajtái” vagy „változatai” között.

Az a metafora és metonímia, amire Lacan gondolt, olyan „létezők”, melyeknek általánossági foka – azaz taxonómiai szempontból a csoportosítási ereje, generatív szempontból (ha a figurákat levezetni akarjuk) a „dominanciája” – ugyanolyan rendű, mint a sűrítése és az eltolásé, s ezért a *homológia eszméje* joggal bukkan fel. A retorikai örökség jakobsoni „reprízében” a metafora és a metonímia afféle szuper-figurák, gyűjtőkategóriák; az egyik a hasonlósági figurákat, a másik a határossági figurákat foglalja magába. Ha egy retorikus állítaná fel ezt a két oszlopot, akkor mindkét címszó alá több különböző rubrikát kellene bevezetnie.

A retorika oly nagyszámú és aprólékosan tagolt figuráját tulajdonképpen újra lehet gondolni a nyelvészetben újabban meghonosodott *kettéosztásos eljárással*: e retroaktív átdolgozás révén az összes régi „kis” figura vagy a metafora, vagy a metonímia, vagy mindkettő egy-egy aleseteként jelenne meg. Ám akár el akarja végezni valaki ezt a munkát, akár nem, világosan el kell határolni egymástól a lehetséges megközelítés két tengelyét, és fel kell hagyni az olyan megválaszolhatatlan kérdésekkel, hogy: „ez a figura *zeugma** vagy *metonímia*?”) Sokszor vetődik fel ez így, pedig maga

* *Mondatalakzat*, amely több nyelvi egységnek egy, valamennyiükre érvényes, egyszer megnyilvánuló elem segítségével történő összekapcsolása révén keletkezik. (A szerk. megjegyzése)

a kérdés illetően feltevése tudta nélkül tartalmaz több olyan előfeltevést, melyek közül egyik sem felel meg a történeti valóságnak: 1. hogy a *zeugma* és a *metonímia* kizárja egymást; 2. hogy létezik külön-külön mind a *zeugmának*, mind a *metonímiának* egy-egy kizárólagos definíciója; 3. hogy egy szövegrész „lehet” (inherensen, a dolgok természetét tekintve) *zeugma* vagy *metonímia*, holott csak jobb vagy kevésbé jó rendszerek vannak, amelyek vagy ebbe, vagy abba az osztályba sorolják.

A státusz és a lista

Főleg azért álltam meg a taxonómiai problémáknál, mert már előre azokra a problémákra gondoltam, amelyekkel majd a *kinematografikus szöveggel* kapcsolatban találkozunk. Utunkon valahányszor *sorozatok közötti megfelelések* esetleges lehetőségeivel kerültünk szembe (mint jelen esetben a pszichoanalitikus „sorozat”, a nyelvészeti sorozat, a retorikai sorozat, a filmi sorozat), az első csábítás – mert van benne valami „konkrét”, mert azt az illúziót kelti, hogy hamarabb jutunk „eredményre”, és mert a konkrétum s az eredmény mitikus entitások, melyeknek ideológiánk igen nagy értékeket kölcsönöz –, az első csábítás tehát az, hogy egyenesen nekiugorjunk valamilyen „extenzív” munkának, hogy valamilyen végérvényes felsorolásra, lista összeállítására törekedjünk. Például: *végegyeredményben melyek a filmre jellemző fő figurációs eljárások?* Melyek az elsődlegesek, melyek a másodlagosak? *Mi az ekvivalense a filmnél a metaforának, a sűrítésnek?** – Nem mindig ismerjük fel eléggé, hogy előbb mindig inkább kissé a dolgok „megértésére” kell törekedni, elkerülhetetlenül elvégezni némi ismeretelméleti jellegű munkát, megvizsgálni magát az elvet, azt, hogy bármilyen esetleges megfelelés miben és mennyiben érvényes? Ebben a pillanatban, szövegem írásának ezen a pontján egyelőre fogalmam sincs (ezt a szó szoros ér-

* Valamennyi kiemelés tőlünk származik. (A szerk.)

telmében mondom, nem a fordulat kedvéért) a *film figuráinak* arról a „táblázatáról”, amelyhez el szeretnék jutni, ha igaz az, hogy valóban egy táblázat lesz a végeredmény, amiben kissé már kételkedem.

Van itt egy probléma, amellyel kutatásaim folyamán sokszor szembealálokottam, s amelyet szívesen meg is nevezek: ez a *státusz és a lista problémája*. Egy ilyen kérdésre – „végül is mi hát a kinematografikus kód?” – kétféle válasz adható: egy a státuszt megjelölő válasz: („a kinematografikus kód olyan rendszer, amelyet az elemző konstruált, amely világosan nincs beírva a filmbe, de amelyet annak érthetősége előfeltételez stb.”), vagy egy listaképző válasz: „kinematografikus kód, nos hát ez például az úgynevezett *interpunkciós* rendszer, vagy a normálissá vált *montázs-konvenciók* összessége, vagy a képmezőben való felbukkanás és az abból való eltűnés megszerzése stb.

Vegyük a nagy totált, és vizsgáljuk meg azt a kérdést, hol *helyezkedik el* egy olyan osztályozási táblázatban, amelyet két „bemenet”, a *Metafora* és a *Metonímia* révén állítottunk elő. Ebben a példában azok az előfeltevések (=státusz-problémák), amelyeket tisztázni kell, mielőtt bármiféle besorolási választ adhatnánk, hat pontban sorolandók fel (legalább): **1.** Miért döntöttünk úgy, hogy a „metafora” és a „metonímia” fogalmát *nyelvészeti* (kétpólusos) *értelmezésükben* használjuk, nem pedig finoman specializált retorikai értelmükben? **2.** Minthogy a *premier plánban* nyilvánvalóan van valami *szinekdochikus*, vajon úgy véljük-e, hogy a metonímia (akár tágan, inkább Jakobson módjára értelmezett) fogalma tartalmazza a *szinekdochéét* is, vagy pedig emez kívül van azon? [Hadd emlékeztessenek arra, hogy ez a közbülső álláspont nem precedens nélküli: már Fontanier javasolta, hogy az összes *trópusokat* három típusban egyesítsük, a *metonímia*, a *szinekdoché* és a *metafora* kategóriájában.] **3.** Amennyiben a metafora és metonímia alkalmazására szorítkozunk, bizonyos-e, hogy jól járunk, ha egymást kölcsönösen kizárónak fogjuk fel őket, s vajon a *premier plán* nem kombinálhatná-e a két elvet? **4.** Bizonyos-e, hogy maga a *premier plán*, ha kizárólag filmi szempontból

nézzük, oszthatatlan *entitás*; vajon ahhoz, hogy egy filmben keresztülvigyék, nincs-e szükség több mögöttes, különböző műveletre, melyek egyik része lehet metaforikus, a másik metonimikus? 5. Nem kell-e attól tartanunk, hogy a metaforának vagy a metonímiának maga a definíciója – legyen akár retorikai akár nyelvészeti – elválaszthatatlan lesz a verbális nyelvtől és egy sajátzerű entitástól, a szótól, *s amennyiben elválasztható, milyen mértékig?* Más szavakkal: egyáltalán *találhatunk-e majd a filmben teljesen elszigetelhető metaforákat vagy metonímiákat?* Nem arra kell-e törekedni, hogy felfedjük a metaforikus folyamat és a metonimikus folyamat szövegi nyomait? (Ez a kérdés bizonyos értelemben azzal jár, hogy vissza kell fordulni szorosán vett nyelvészeti problémákhoz: vajon itt a szó igen erős társadalmi létmódja nem úgy viselkedik-e, mint a fa, amelyről nem látni az erdőt? A metaforát vagy a metonímiát könnyű ugyan lokalizálni, de éppen ezért, az egyik a metaforikus, a másik a metonimikusat feledtetni el.) 6. Pszichoanalitikus síkon, vajon a *sűrítés*, éppen hatása révén, nem jár-e együtt az *eltolás* egész együttesével olymódon, hogy ez a két útvonal, még ha különbözők maradnak is, mintegy kölcsönösen „egymásban” van?

Ilyenfajta problémákkal kell igazán foglalkoznom, nem pedig azal, hogy azonnal számba vegyem a főbb kinematografikus figurákat. Minden egyes kérdésünk, aszerint, hogy mi lesz rá a válasz, mélységesen módosítani fogja azokat a felületi eloszlásokat, amelyekkel azután utólag megpróbálkozhatunk. Vagyis ez a „válasz”, mindegyik lehetséges válasz, sokkal inkább a filmről való beszédnek valamilyen fajta *kezelésmódjában* áll: a válasz voltaképpen egy választás, amelytől függ majd, hogy mi lesz az elképzelésünk, arra vonatkozóan, milyen követelményeket kell kielégítenie egy elméletnek (hogy milyen a *premier plán*, csak ezeknek a követelményeknek a gondos betartása esetén tudhatjuk meg).

Jegyzet

1. Jacques Lacan: *Ecrits*, 506. o. 1. lábjegyzet, valamint 799. o.

3.
RETORIKA ÉS NYELVÉSZET:
A JAKOBSONI GESZTUS

Mihelyt a *metonímia-metafora* ellentétpár az utóbbi húsz esztendő folyamán közkeletűvé vált alakban jelenik meg, a legközvetlenebb veszély az, hogy „ráfektetjük” a paradigmát a metaforára, a szintagmát pedig a metonímiára, miáltal a két fogalompárt egyetlen egyre redukáljuk, s a nyelvészetet ezzel feloldjuk a retorikában. Afféle semlegesítési jelenség ez, melynek vitathatatlan elterjedtsége korántsem véletlen. Először azért, mert a két fogalompár között csakugyan van valamilyen *homológia* (erre még visszatérek); másodszor, mert a szerző, aki a legvilágosabb fogalmazta meg a kettő közötti különbséget, Roman Jakobson egyszersem az a szerző is volt, aki más, hanyagabb passzusokban elsőnek hagyta figyelmen kívül ezt a különbségtételt, ami kevésbé beavatott vagy felületesebb olvasókat tévedésbe ejtethet; végül pedig azért, mert a *Metafora/Metonímia* fogalomkettős hallatlan sikerrel terjedt el, és ha nem vigyázunk, szívesen „elnyelne” kevésbé szerencsés riválisát, a *Paradigma/Szintagma* fogalomkettőt.¹

Egy négy *terminusból* álló *homológiával** van tehát dolgunk, melyben a *metafora* és a *paradigma* azzal a közös tulajdonsággal rendelkezik, hogy mindkettő a „*hasonlóságon*” alapul, a *metonímia* és a *szintagma* pedig a „*határosságon*”. Az idézőjelbe tett két szó Jakobsontól származik, ezek töltik be nála a két párhuzamos fogalompár közötti híd döntő szerepét. nekik, *fokalizációs erejüknek* köszönhető, hogy a négy régi, jól ismert kifejezés új, a maga nemében eredeti elrendezésbe került: ezzel Jakobson megnyitotta egy új problematika terepét, amely a továbbiakban (de minden késlekedés nélkül) megkezdte saját történetét és számos különféle alakot és funkciót vett fel. 1956-ban jelenik meg *A nyelv két aspektusa és az afázia két típusa* c. szöveg² – ha rögzíteni óhajtjuk az eszméket, akkor ezt az évszám-

* Valamennyi kiemelés tőlünk származik. (A szerk.)

mot úgy foghatjuk fel, mint e dosszié kinyitásának évszámát. Vagy amikor, legalábbis meglehetősen széles közönség számára megnyitották.³

Jakobson eljárásának egyik jelentősége abban áll, hogy különösen termékeny módon „összefogott” egy addig csak szórványosan, mindamellett elég kézzelfogható módon létező nyelvészeti hagyományt. Jakobson az 1956-os cikkben nem használja a „paradigma” és „szintagma” kifejezést, de egész konstrukcióját a nyelv (*langage*) két nagy tengelyének gondolatára építi: e két tengely a *szelekcio és a kombináció, a helyettesítés és az összekapcsolás, a váltogatás és az egymásmellé helyezés, a kiválasztás és az elrendezés*. Ez az eszme közismert számos strukturális orientációjú nyelvész számára, akik ettől függetlenül más tekintetben eléggé el is térhetnek egymástól. Ha ennek az eszmének a történetét akarnánk követni, különböző szakaszokon haladnánk végig, melyek közül elsőnek említendő Ferdinand de Saussure „Bevezetése”, amely az „asszoci-ativat” és a „szintagmatikusat” állította szembe, majd Hjelmslev *glosszematikája* következik, amely következesen megkülönböztette az *in absentia* („vagyvagy” típusú) viszonyokat és az *in praesentia* („és-és” típusú) viszonyokat. Megemlítendőek továbbá a prágai iskola kutatásai, különösen a fonológiában, André Martinet munkássága a „Paradigma/Szintagma” terminológia bevezetésével (amely azután ennek az összefüggésnek a megjelölésére a leginkább elterjedt), magának Jakobsonnak a korai munkái stb. Ez a felosztás többé-kevésbé már elég világosan megfelelt a strukturalizmus előtti nyelvtanok ama hagyományos felosztásának, amely megkülönböztette a *morfológiát* és a *mondattant*. Ezt a két tartományt kétségtelenül a szó fala választja el egymástól, de elkülönülnek abban is (a kétféle határvonal némileg átmegy egymásba), hogy a morfológiában inkább paradigmikus, a mondattanban inkább szintagmatikus szempontok uralkodnak.

Jakobson gesztusa tehát az igen tartós nyelvészeti fejlődésvonal egyik állomása, mégpedig mintegy összefoglaló állomása. De jelentősége kétoldalú. Leolvasható egy másik történet egyik aspektusa-

ként, illetve arra vonatkoztatva: ez pedig a *retorikáé*. Vagy, hogy pontosabban fogalmazzunk, a legkifogástalanabban akkor definiálhatjuk Jakobsonnak ehhez az egyszerre oly régi és oly modern vitához való sajátos hozzájárulását, ha úgy fogjuk fel, hogy *egy nyelvészeti osztályozást „rávetített”* (szinte a szó mértani értelmében) *egy retorikai területre*. Hiszen azt láttuk, hogy számos *figura* közül kettő, a metafora és a metonímia mintha egyedül maradt volna fenn, s ezzel mintegy a genetikus figurák szerepében jelennek meg, a két nagy „családnak” válnak megfeleltethetővé. Vajon miért éppen ez a kettő jutott volna ehhez a szerephez, ha nem azért, mert azt az érzést keltik (megpróbálom majd kimutatni ezt), hogy a többenél világosabban manifestálják a *hasonlóság* illetve a *határosság* „tisztá” *elvét*, vagyis éppen azt, amit a paradigma és a szintagma megkülönböztetése tételez? Ilyenformán itt a nyelvészet mintegy átgyúrja a retorika örökségét, az elemek „kapcsolási rendjének” valamilyen újfajta megszervezésével, amelyből a szerző egyáltalán nem csinál titkot (hiszen éppen ő mondja ki a *két nagy fogalom*pár homológiáját), de aminek következetes *explicitálását* mégis elmulasztja, olyannyira, hogy némely olvasó esetleg azt hiheti, a metafora-metonímia szerinti párosítás, mint olyan, kizárólag retorikai jellegű képlet, amelyet a figurák elmélete mindig is elfogadott ebben az alakban, s e tekintetben huszonöt század alatt nem történt semmilyen változás.

Mindamellettt tény és való, hogy a *retorikai hagyomány*, habár ez az erőteljes poláris elrendezés nem jellemezte, a *figuráknak olyan együttesét gyűjtötte egybe, amelyen belül a figurák egy része elsősorban inkább a hasonlósághoz kapcsolódott, szemben a másik résszel, melyekre a határosság valamilyen formája nyomta rá a bélyegét*. Így például a *katakézis* (=az asztal „lába”), melyre fentebb egyszer már kitértem, minden kétséget kizáróan valamilyen hasonlóságon alapul, vagy legalábbis azon, hogy több más lehetséges hasonlóság közül egy bizonyos fajtát kiemelnek: az asztal négy kicsiny felületen érintkezik a talajjal, mint bizonyos állatok a négy lábukkal, vagy mint az ember a két lábával. Csak a katakézis esetében a képszerű kifejezés (*láb*) nem szorított ki semmiféle „tulajdonképpenit”;⁴ ő az, ami

tulajdonképpen, illetve ami azzá vált. Itt nem érzékelhető semmiféle helyettesítési, kiszorítási mozzanat, s ezért a metaforában, amely hasonlóval helyettesít hasonlót, van valami „jellegzetesebb”. Bizonyos tekintetben a *hasonlat* is rokon a metaforával: mindkét esetben van valamilyen érzékelt hasonlóság, amelyet a hasonlat a precíz *extenzió* teljes felületén realizál (=”ez a gyerek olyan ügyes, mint egy majom”), amelyet azonban a metafora magyarázat nélkül állít, „átugorva” a közbülső szakaszokat: „ez a kis majom mindent kitálált”. De ebben az esetben is a metafora frappánsabb versenytársánál, jobban rávilágít a hasonlóság aktív elvére: részben a kihagyásos koncentráció jóvoltából, amely a hasonlatból hiányzik, de azért is, mert minden teketória nélkül kirekesztette a mondatból a „gyerek” szót, vagyis erősebben felmutatja a kiszorítás aktusát, amely a hasonlatnál még csak csírájában van meg.

Némileg hasonló a helyzet akkor, ha a másik félgömböt vesszük szemügyre, amely a *határosság* viszonya szerint rendeződik annak különböző alakjaiban; ahol tehát valóságosan megállapított együttes jelenlétről van szó, nem pedig csak észlelt vagy érzékelt hasonlóságról. Itt van például a *hipallágia*, ami (a retorikában) a *vonatkozás elcsúsztatását jelenti*; az alárendelt terminus (többnyire melléknév) nyelvtanilag a mondatnak másik szavára vonatkozik, mint értelme szerint (=mint „tulajdonképpen” értelme szerint), mert aszerint másik szóra kellene vonatkoznia. Így például Vergilius híres verssora (*Aeneis*, VI. 268): „Ibant obscuri sola sub nocte per umbram”: Haladtak, sötétek, az árnyas éjszakában) ahelyett, hogy: „Haladtak a sötét éjszakában...”). A sötétség érzete eltolódik egy határos preferensekből álló láncolat mentén, kiválik keretéből (az éjszaka, a sötét ég), hogy átkerüljön a szereplőkre, azok „sötét” csoportjára, éji vonulásukra). A benyomásnak és a tárgynak ebben a szétválasztásában valami igen erősen emlékeztet a freudi „eltolásnak” arra a formájára, amelyet az „álmofejtés” az *effektus eltolásának* nevez,⁵ gondoljunk a „reggelizés és a hadihajó” híres álmára.⁶ Látjuk, hogy a hipallágiánál a metonimikus játék definíciószerűen egész szócsoportot mozgósít, mert a vonatkozásokkal kapcsolatos; követ-

keztetésképpen sokkal kevésbé lexikalizálódik (még ha elindítja is a „sötét” szót a lehetséges szemantikai fejlődés útján), mint a metonímia esetében, amelyre e tekintetben jellemzőbbek a határozás erői, s amely elmehet odáig, hogy egy szót másikkal cserél fel a két *referens között fennálló valamilyen közelségi vagy szomszédsági kapcsolat alapján* (kapcsolat egy tevékenység és annak eredménye között (=egy író „munkái”), egy megszilárdult szimbólum és az általa szimbolizált között (=„a Félhold” a „török birodalom” helyett), a tartalmazó és a tartalom között (=„inni egy pohárral”), a tárgy és a megfelelő sajátos cselekvés között (=„a fogyasztás” abban az értelemben, ahogyan ezt, mondjuk, egy vendéglő könyvelésében használják) stb.; az elfogadott definíció értelmében *ezek mind a retorikai metonímia jellegzetes változatai.*

Itt volna a *szinekdoché* egész problémája is, amely a klasszikus definíció szerint azt jelenti, hogy „az egész helyett a részt, vagy a rész helyett az egészet” említik (a formula második felét többnyire elfelejtjük). Így például a 17. században „vitorlát” mondanak „hajó” helyett (tankönyvi példa, de Lacan is használja⁷), vagy például „fejneként száz frank” ahelyett, hogy „személyenként száz frank”. Ma eluralkodóban van az a tendencia, hogy a *szinekdochét* a metonímia egyik változatának tekintsék: ez Jakobsonra vezethető vissza⁸ (majd őt követi Lacan), de más szerzőnél is találkozunk vele. Így például Stephen Ullmann teljesen elfogadja,⁹ sőt olykor még iskolában is ezt tanítják. Gérard Genette rendkívül pontos fejtegetés keretében¹⁰ kimutatta, hogy ez az összekapcsolás – amelynek jogosultsága egyébként eldönthetetlen, hiszen attól függ, milyen konvencionális definíciókat fogadunk el – lényegileg annak köszönheti sikerét, hogy a *szinekdoché* esetében, ha csak megközelítő jelleggel is, térbeli határosság benyomása támad: a résznek és az egésznek a viszonya mögött érzünk másik viszonyt, nevezetesen ugyanennek az egésznek a szóban forgó része és a többi része közötti viszonyt (s ez utóbbi szabályszerűbben metonimikus, innen van a *szinekdoché* alárendelése a metonímiának). S bár igaz (Genette érvelésének vágányán gondolkodom), hogy nem igen látható be, hogyan lehetne a vitorla „ha-

táros” a hajóval, tény, hogy szomszédságban van a hajó terében az árboccal vagy a kötélzettel. Amikor a „korona” szó (ez is Genette példája) „uralkodót” jelent, ez szintén szinekdoché, hiszen a korona egy uralkodóhoz tartozó elem (=rész az egész helyett), de metonímia is, amelyet egy funkció, mint attribútum és az ezzel a funkcióval rendelkező ember közötti kitüntetett viszony hoz létre: eszmei „határosság” (egy elvont térben), amellyel kapcsolatban önkéntelenül eszünkbe jut a valódi *metonímia egyik* hagyományos és legkevésbé vitatott *alakja, a szimbólum említése a szimbolizált helyett* (=„Félhold”, lásd fentebb). Vagyis azt a folyamatot, amelynek révén a szinekdoché apránként a metonímiára „redukálódott”, kitágított és szükség esetén metaforikus (!) térbeliség képzete tette lehetővé, de megkereshető esetenként a reális határosság kézzelfogható igazolása is. Mindazonáltal, s ezt ne feledjük el, a szinekdoché kiváltságos hűbérese marad a metonímiának, kissé külön áll, neve még mindig eléggé elterjedt, közsímet, túlélté számos egyéb retorikai terminus kollektív pusztulását (gondoljunk az olyanokra, mint a „paranomázis”, a „hipotipózis”, és megejtő vagy mulatságos társaikra).

Mindent összevéve tehát, a retorikai tudásanyag, amely elsősorban abban áll, hogy hosszú listákba rendezte a mindig szűk korlátok között definiált „finom”-figurákat, nem tiltja meg, hogy mindezeket utólag átfogóbb figurális tartományokba ne egyesítsük. E tekintetben a retorikai eljárásnak mintegy *második szakasza* folyik most (s ha Jakobson szövegei problémát okoznak, akkor az abban áll, hogy az olvasónak úgy tűnhet, mintha ez az első vagy egyetlen volna). Nem tagadhatjuk, hogy voltak retorikusok, akiket csábított a figuráknak ez a meta-osztályozása. Dumarsais megpendíti azt a lehetőséget, hogy kidolgozzák a „trópusok szubordinációját” aszerint, hogy milyen „rangot képviselnek egymáshoz viszonyítva”. Három nagy családot javasol, melyek közül az első a „kapcsolódás” elvén alapul (=metonímia -szinekdoché), a második a „hasonlóság” (=metafora), a harmadik a „kontraszt” (=írónia). Fontanier még tovább megy ebben a már Jakobsont jelző irányban: az ő szemében már csak három igazi *trópus* létezik (és nem három család), tudniillik a *metoní-*

mia, a színekdoché és a metafora. (Megállapítható tehát, hogy Fontanier-nál, Dumarsais-hoz viszonyítva, a metonímia és a színekdoché, amely majd később együtt alkotta a *határoosság* félgömbjét, külön-külön visszanyeri autonómiáját, de a *hasonlóság* eljövendő félgömbjén fordítva történik a dolog: Fontanier-nál következik be a hasonlóság és a kontraszt összeolvadása. (Vossius a maga részéről négy nagy „nemet” különböztetett meg, úgyhogy mindegyikben megjelölt egy bizonyos figurát, amely különösen jellemző a generikus elvre; ez a négy „eidetikus” figura a metonímia, a színekdoché, a metafora és az irónia (vagyis itt mindkét félgömb kétrészes). Ez a négyes felosztás egyébként eléggé elterjedt a retorikai hagyományban, így Vico-nál is találkozunk vele. (Ne feledjük el, hogy az *ironia* vagy *antifrázis* egyértelműen meghatározott figurát jelent, egy formális létezőt, nem mint napjainkban, tónust vagy affektust; abban áll, hogy valamit az ellentéte helyett mondunk: például „köszönöm”-öt, ahelyett, hogy „maga csúnyán kibabrált velem”).

Ilyenformán azt látjuk, hogy a metafora/metonímia mintegy preformáltan jelen van a retorika történetében. Lehet, hogy bizonytalan módon, cikk-cakk fordulatokon és kihagyásokon át, egymást követő és egymásnak ellentmondó kitoldások, törlések, szakadatlanul kiigazított átrendezések és kettéhasadások közepette, de mégiscsak makacsul. A retorika ugyanis egyfelől kedvére szaporította a figurákat, de ellentétes irányú gesztussal állandóan arra is törekedett, hogy már rögzített figurákat beolvasszon másokba, mintha a specificitás szédülete közben minduntalan engedett volna a *genericitás* vonzásának. Abban az értelemben is megvan preformáltan a dihotómia, hogy a „fő figurákat” tartalmazó fontosabb listákban a metaforát és a metonímiát általában mindig igen előkelő helyen említik, ha nem is egyedül.

Jakobsonnál a másik tudásmezőnek a nyomása alatt, másik dihotómia – paradigma/szintagma – homológ befolyása alatt éppen ez az utóbbi *etap* jut érvényre, a figurák teljes mezejének ez a kettéhasítás alakjában bekövetkező összezsugorodása, a kettős felosztás alapvető és kizárólagos uralomra jutása; ezt a lépést a retori-

kai hagyomány sugallhatta ugyan, explicite azonban semmiképpen sem engedélyezte.

Jakobson a metafora fogalmát a paradigma méreteire, a metonímiáét a szintagma méreteire szabja. Nem egyszerűen abban az értelemben, hogy a szerző ezt ki is mondja; többet is tesz ennél: a két fogalompárt egyszerre, egyidejűleg „vezeti be”. Ezen túlmenően az elmélet részleteiig követhetjük nyomon ennek az aktusnak (egymásrahelyezésnek) a következményeit. Itt ezek közül csak néhányra szorítokozom, melyeket jellegzetesnek tartok.

Itt van például a „határoosság” hírneves elve, amely a metonímia uralmát biztosította a királyság fele fölött. Gérard Genette, akire az imént hivatkoztam, megjegyezte, hogy van valami lebegő ebben a fogalomban. Némileg kettős játékot játszik. Egyfelől valamilyen fizikai szomszédságot sugall, másfelől viszont igen különböző összefüggés-típusokra alkalmazható, melyeknek részben semmi közük a térhez. Hogyan értsük például a „guillotine” szó esetében a feltaláló és a találmány „határoosságát”? – Ám éppen arról van szó, hogy a *határoosság benyomásának* jelenlegi sikere máshonnan eredő erőnek köszönhető: a nyelvészetben oly frappáns és központi jelentőségű szintagmatikus ténynek, és ama – jelen esetben egészen világos – különböző elemek tér-időbeli határoosságainak együttese hozza létre, amelyek egy ténylegesen megvalósult *discours*-t alkotnak. Innen a határoosság érzése suttymban beszűrődött a metonímia definíciójába, amely ezáltal némileg elgörbült: hajlamosak vagyunk valamilyen elmosódóban térbeli szomszédságot képzelni magunk elé mindannyiszor, amikor valamilyen empirikusan megállapított (nem metaforikus) összefüggéssel állunk szemben.

Véleményem szerint ugyanez a helyzet azzal, ahogyan Jakobson a *kontraszt elvét* (melyet retorika sokszor külön tartott) a strukturális nyelvészetből eredeztette, az ott kidolgozott paradigma-fogalom és annak felhangjai révén. A nyelvi paradigmák sokfélék. Lehetnek ugyanazon szemantikai pólus körül, attól eltérő távolságokra szóródó „tagok” (mint például „langyos/meleg/forró”, vagy a *parasznonímia* általános jelenségében), lehetnek az ellentétességük által

összetartozó kifejezések (= „meleg/hideg”, és minden *antonímia*): mindkét esetben az történik, hogy a nyelv egy körülhatárolt mezőt mutat fel, melyen belül választani kell, s ez nem más, mint a *paradigmatika* definíciója. A második példában szorosán véve nincs szó sem hasonlóságról, sem kontrasztról, hanem *kommutábilis sorozattal* van dolgunk, amely beéri a két konfigurációval s azokban egyszerűen két alesetet lát. A fonológiában éppenséggel azt tapasztaljuk, hogy a kontraszt erősebben működik a hasonlóságnál mint terminusok társítási elve (s ez az az elv, amely voltaképpen *elvezet* a paradigmához): magánhangzó/mássalhangzó, orális/nazális, zöngés/zöngétlen stb. (Itt ütközünk bele a híres saussure-i gondolatba, hogy a különbözőség a nyelv végső fundamentuma.) Egyébként nem véletlen, ha a strukturalista irányzathoz tartozó nyelvészek inkább az ellentéteséget, mint hasonlóságot sugalló *oppozíció* terminust használják a leggyakrabban a kommutábilis terminusokat egyesítő kapcsolat jelölésére, még akkor is, amikor azok „hasonlítanak” (=elterjedt szóhasználatnál *rossz és gonosz* „oppozíciójáról” beszélnek): a dolog úgy áll, hogy valami egészen másra gondolnak. Arra, hogy az „oppozícióba” állított kifejezések között a nyelvhasználat mindig választ, vagyis valamelyiket kirekeszti. S emellett, mint tudjuk, az ellentéteség viszonya csak mélyebb „hasonlóság” bázisán jöhet létre, feltételezi, hogy a két terminus valamilyen tekintetben összehasonlítható legyen: ez a „hideg/meleg” esetében a hőmérséklet, a „zöngés/zöngétlen” esetében a „jelenlévő vagy hiányzó” zöngéesség stb. Ez az elve Greimas „szemantikai tengelyeinek”,¹¹ vagy a „feature”-t (vonások) fonológiai elméletének (s ez egyben pszichoanalitikus elv is, nevezetesen az ambivalenciáé).

Míthogy egy paradigma azt jelenti, hogy a szintagmatikus láncolat ugyanazon pontján több egység rivalizál egymással, szükséges, hogy ezek az egységek valamilyen tekintetben hasonlók legyenek, s egyszersmind az is, hogy egy másik szinten „taszítsák” egymást. Hogyan teheti lehetővé számomra a modern francia nyelv az egyes szám és a többes szám közötti választást, ha nem azért, hogy a kettő különbözik egymástól, és hogy ennek ellenére mindkettő

„szám”? – Jean Cantineau egy, a nyelvészek körében híressé vált cikkben¹² kimutatta, hogy a nyelvi rendszer bonyolult szövevény, ahol a differenciális távolságok ideiglenes invariánsokra utalnak, amelyek a maguk részéről differenciálissá válnak a szomszédos paradigmában (ily módon a „hasonlóság” és a „kontraszt” szakadatlanul kölcsönösen feltételezi egymást).

Végeredményben a nyelvészet egész tapasztalata abba az irányba mutatott, hogy a hasonlóságot és a kontrasztot egyetlen elv égisze alatt egyesítsék, amely tulajdonképpen nem volna más, mint az összehasonlíthatóság (=kommutáció, ekvivalencia, választás, helyettesítés). Érthető, hogy Jakobson, amikor a retorikai metafora és a nyelvészeti paradigma közös tényezőjeként bevezeti a „hasonlóság” fogalmát, annak minden további nélkül két fő formát tulajdonít¹³, a közvetlen hasonlóságot, melynek példájaként a szinonimákat hozza fel (ez tehát a hasonlítás általi ekvivalencia), és a közvetett hasonlóságot, amely, úgy mond, az ellentétpárokban jelenik meg és valamilyen „közös magot” feltételez (ez a kontraszt általi ekvivalencia).

Jegyzetek

1. Szemináriumom egyik hallgatója, Guy Gauthier, aki a *Revue du cinéma – Image et son* című folyóiratnál és a Francia Oktatási Egyesületben dolgozik, szintén megjegyezte, hogy a 60-as években, amikor a szemiólogia fogalmai első ízben terjedtek el a filmszakemberek körében, a „paradigma” és „szintagma” kifejezés különleges ellenállásba ütközött, nevetésre ingerelte az embereket stb., míg ugyanebben az időben és ugyanezekben a körökben sokkal könnyebben hódítottak teret az olyan fogalompárok, mint „jelentő/jelentett”, „denotáció/konnotáció” vagy „metafora/metonímia”.
2. Roman Jakobson: *Deux aspects du langage et deux types d'aphasie*. In: Roman Jakobson – Morris Halle: *Fundamentals of Language*. La Haye, Mouton, 1956. Lásd még in: R. Jakobson: *Essais de linguistique générale*. t. I. Paris, Minuit 1963, pp. 43–67. Fordította és az előszót írta Nicolas Ruwet. A. Adler közreműködésével.
3. Lásd Gérard Genette: *La rhétorique restreinte*. In: *Figures III*. p. 25: A szerző kifejti, hogy a figurálisnak teljes egészében a metafora/metonímia fogalompárra alapozott felfogásmódja már 1923-ban felbukkan abban a könyvben, amelyet Borisz Eichenbaum írt Anna Ahmatováról, majd 1935-ben Jakobson Paszternák prózájáról írott cikkében. Ami a filmet illeti, hozzátehetjük Jakobsonnak az 1933-ban Prágában közzétett cikkét; ahol már az ismert

- módon működik a metafora/metonímia elnevezéspár. Elterjedése azonban az 1956-os cikkhez kapcsolódik. Lásd ebben a számban. (A szerk.)
4. Gérard Genette: *Figures* III. p. 23.
 5. Sigmund Freud: *Traumdeutung*. S. 376–377.
Az effektus elválasztható a reprezentációtól, „átkerülhet az álomnak egy másik helyére... Ez az eltolás gyakori...” stb.
 6. Ez Freud egyik álma. Freud a haditengerészet tisztje. Előjárója hirtelen meghal, miután tájékoztatta a családjá jövőjével kapcsolatos gondjairól (amelyek valójában az álmodó gondjai). Freud azonban ekkor sem érez sem meghatottságot, sem szorongást. Ezek az *affektusok* az álom másik epizódjában jelentkeznek, akkor amikor valamivel később közeledni kezdenek az ellenséges hadihajók. (*Traumdeutung*, pp. 395–396.)
 7. Jacques Lacan. *Écrits*. pp. 505–506.
 8. Roman Jakobson: *Deux aspects du langage et deux types d'aphasies*, in: *Essais...* pp. 63, 65.
 9. Stephen Ullmann: *Précis de sémantique française*. Bern. A. Francke, 1952. pp. 285–286.
 10. Gérard Genette: *Figures* III. pp. 26–28.
 11. Lásd: A. J. Greimas: *Sémantique structurale*. Paris. Larousse, 1966 (az egész első rész); továbbá Greimas: *La structure élémentaire de la signification en linguistique*. *L'Homme*. IV.3. Sept-Déc. 1964, pp. 5–17. Greimas példája ebben a cikkben (p.9): a *nagy/kicsiny* oppozíció a „folytonos mérték” szemantikai tengelyét posztulálja.
 12. Jean Cantineau: *Les oppositions significatives*. *Cahiers F. Saussure*. X. 1952. pp. 11–40. különösen pp. 11, 26, 27 stb.
 13. Roman Jakobson: *Deux aspects du langage et deux types d'aphasies*, 100. cit. pp. 48–49:
 (“...Egy helyettesítési csoportban a jeleket a hasonlóság különböző fokai kapcsolják egymással össze, amelyek a szinonimák ekvivalenciája és az antonimák közös magva között különféle változatokat mutatnak”).

4.

REFERENCIALITÁS, DISZKURZIVITÁS

Ez az „átrendezés” nem jelenti azt, hogy Jakobson bármikor azonosnak minősítette volna a metaforát és a paradigmát, illetve a metonimát és a szintagmát. A két megkülönböztetés párhuzamos, de megmaradt kettőnek. Ezt szokták általában a legtöbben elfelejteni. A homológiáról könnyedén tértek át az „egymásrafektetésre”, s manapság nem ritka az a jelenség, hogy a metaforáknak a metafora és a paradigma valamilyen zavaros egyvelegét, metonimiának pedig a metonímia és a szintagma valamilyen hipotetikus keverékét ne-

vezik. (S mindkét esetben azt látjuk, hogy a közhasználat a retorikai kifejezést előnyben részesíti a nyelvészeti kifejezéssel szemben.)

A szemiológiai fejtegetésekben gyakran hangzik el az a megállapítás, hogy a filmi montázs eljárása jellegzetesen metonimikus. Már most ha igaz is, hogy bizonyos montázsok, az egymás után vágott képek tartalmától függően, kétségtávol metonimikusak (mint azokban a szekvenciákban, ahol ugyanannak a tájnak, ugyanannak a lakásnak stb. több részleges látványa következik egymás után), maga a montázs elve (minden montázsé) mindenestől szintagmatikus műveletet jelent, nem metonimikus, mert abban áll, hogy a *discours-on belül* a filmi láncolatban kapcsol össze és kombinál egymással különböző elemeket, de anélkül, hogy ezek a motívumok szükségképpen a metonimikus összefüggés viszonyában állnának egymással a referensben, vagyis a „valóságban”, illetve a *diegézis* képzeletbeli valóságában. Bizonyos montázsok éppen attól kapják erejüket, hogy ez az előzetes viszonylat nem létezik; ide tartozik általában véve minden váratlan montázs, amikor ugyanis a film mellbevágó módon kapcsol össze egymással két olyan beállítást, amelynek elvileg „semmi közük” sem volna egymáshoz.

Vissza kell térnünk Jakobson cikkének szövegéhez. Szerzője leszögezi¹, hogy mind a „hasonlóság” elve, mind a „határoosság” elve két különböző tengelyen létrejöhet, nevezetesen az egyik a *pozicionális* tengely, amely nem más, mint a diszkurzív lánc, a szintaxis, a másik a *szemantikai* tengely, vagyis a jelentetteknek, vagy referenseknek, a *discours* „szűzségének” (angolul *topic*) tengelye.

Vagyis a dolgok (alapjában) világosak. A pozicionális határoosság nem más, mint a szintagmatika ténye mint olyan, számos összetevő amaz együttes jelenléte, amely jellemző minden *enunciátumra* bármilyen „nyelvben” (*langage*): időbeli határoosság, mint a beszéd láncolatában, térbeli határoosság, mint a festményen, vagyis a kettő egyidejűleg, mint a filmben. Fel kell hagyni azzal a „keveréssel”, amely azonnal a metonímia fogalmát akarja igénybevenni, valahányszor a szöveg egymás mellé helyez két elemet: mert ebben az esetben „valahányszor” annyit jelent, mint „mindig”, úgyhogy a fogalom a

felduzzadás következtében elveszti tudományos használhatóságát, hiszen korlátozatlan szinonima gyanánt működik. A filmi láncolat, akár csak bármelyik másik, nyilvánvalóan határoosság (mindenmű esetleges metonímia előtt), semmi egyéb, mint határoosságok hosszú sorozata: ez a „montázs-effektus” a szó legtágabb értelmében, legyen az eszköze az olló, a kameramozgás vagy a lefilmezett objektum alakulása, akár egymásrakövetkezés útján jön létre (beállításról beállításra, szekvenciáról szekvenciára), vagy pedig az egyidejűségben, ugyanannak a beállításnak a különböző motívumai között stb. Ezeknek a *juxta pozícióknak* (=„pozicionális határoosságoknak”) az együttese *teszi a filmet* a maga leginkább betű szerinti értelemben, szöveg-matériájában: minden film (minden *discours*) nem más, mint nagyméretű szintagmatikus terjedelem.

A pozicionális hasonlóság a paradigmatika tényét konstituálja: minden ténylegesen jelenlevő egység (szó, kép, hang stb.) ahhoz a többihez viszonyítva kap értelmet, amelyek ugyanazon a helyen megjelenhettek volna (ugyanazon a helyen a *discours*-ban: ebben az értelemben „pozicionális”). Ez a megszakítás nélkül működő elv önmagában semmi metaforikusát nem tartalmaz: amikor azt mondom, hogy egy ház „csinos” (s nem azt, hogy „szép”), kettős paradigmából választom ki a szót, de a két kifejezés (maga a megvalósuló *enunciátumom* is) olyan, általános szóhasználaton belül mozog, amely egymáshoz viszonyítva nagyjából azonos jelentésűnek érzi őket, s eléggé kevésbé metaforikusnak. Ugyanez a helyzet akkor is, amikor a rendező, mondjuk, úgy dönt, hogy bizonyos szerep eljátszására nem barna hajú, hanem szőke hajú színészt választ (=ez is paradigma), mert úgy érzi, jobban megfelel a szerepről alkotott képének.

Ezzel szemben a metafora és a metonímia fogalma, és éppen ez a definíciójuk, olyan hasonlóságokra vonatkozik, amelyeket a kép által mozgósított két egység *referensei* (vagy jelentettjei: a különbség ezen a szinten irreveláns) között észlelünk, vagy érzünk: itt „szemantikai” hasonlóságokról és határoosságokról van szó. Tény és való, hogy egy mondatban a „sas” metafora (a lángelme jelentésé-

ben) helyettesítheti a „lángelme” szót, így ezzel paradigmaticus viszonyba kerül, de ez nem feltétlenül szükséges, mint például ebben a kijelentésben: „ez a lángelme, ez a sas...”; ami mindkét esetben döntő, s ami megmagyarázza ezt a lehetséges *dualitást*, az a hasonlóság, amelyet a sas és a lángelme mint „dolgok”, nem pedig mint szavak között érzünk; innen kiindulva, a megfelelő szavak *ekvivalens* használata egy-egy konkrét mondatban lehet többé-kevésbé kiélezett, határozott. A referenciális hasonlóság diszkurzív hasonlóságba torkolhat, de nem lesz azonos vele. A filmben is az a helyzet, hogy a metafora nem azonos a paradigmával, még ha paradigmát is hoz létre. A tomboló hullámok vagy magasra csapó lángok képét (melyeknek az a rendeltetésük, hogy a túláradó szerelem képzetét idézzék) – ha a film bizonyos pontján megjelennek – mint minden más képét, más lehetséges képek közül kellett kiválasztani, ez paradigmaticus aktus volt. Ezen felül azonban, és ellentétben számos filmképpel, értelme mástípusú társításon alapul: a vágnak és a tűznek, mint jelenségnek az összekapcsolásán, nem pedig mint filmi „beállítások” társításán, azaz metaforikus aktus.

Ha most a „határoosság” dimenzióját, vagyis a metonímiát és a szintagmát vesszük szemügyre, nagyjából hasonlóak a lehetőségei annak, hogy a „pozicionális” és a „szemantikai” szint átmenjen egymásba. Kedveznek a dolgok amaz összekeverésének, amelyet itt most éppen tisztázni szeretnénk, de nem jelentenek rá mentséget, mert a kölcsönhatás sohasem azonosság: sőt éppen az ellentéte, hiszen feltételezi a két *instancia* megmaradását. Említettem, hogy a szokványos, leíró jellegű montázs (s ez csak példa) egyszerre szintagmatikus és metonimikus: ugyanannak a térnek több, apránként egymás mellé helyezett részleges látványa; ez az apránként pozicionális *diszkurzív* (=szintagma), mert ebből áll elő a szekvencia; ugyanakkor a reprezentált al-terek „szemantikailag” szomszédosként tételeződnek (a referensben, a *diéézisben*; vagy pedig a valóságban, ha a film elsődleges értelemben dokumentum); ez a „valóságos” határoosság (itt) a vásznon létrejövő egymásra következés princípiumát alkotja, s így metonimikus aktus. Más esetben a pozicio-

nálisnak és a szemantikumnak a kölcsönhatása ellentétes irányú, s a filmi határosság az, amely visszahatólag teremti meg az előzőleg már létező határosság benyomását: ekkor jön létre a hírhedt „referenciális illúzió”, mindennemű funkciónak és mindennemű „valóságosság benyomásnak” az alapja. A néző úgy érzi, hogy a különböző képeket hatalmas és egységes, előzőleg valamiképpen már létező (és „cselekménynek”, vagy „környezetnek” stb. nevezett) valóság-blokkról készítették, de ezt az érzést kizárólag a filmi jelentő által végrehajtott összekapcsolás kelti². Végeredményben tehát a szintagma megtörtént, a maguk részéről elvévé és motorjává válnak különféle diszkurzív láncolódásoknak, amelyek ilyen vagy olyan fokon kodifikálódhatnak. Megfordítva, bármilyen „hasonlósági” vagy „határossági” társítás, amely a *discours*-ban megjelenik, többé-kevésbé erősen mindig sugallja a megfelelő referensek párhuzamos összekapcsoltságának gondolatát.

Mindent összevéve tehát, azt mondhatjuk, hogy a *discours*-t két fajta hasonlóság hatja át: azok, amelyek mint *discours*-t jellemzik és formális objektumként konstituálják (paradigmák és szintagmák), és azok (a metaforikusak, illetve metonimikusak), amelyek e tárgy és annak *mása* között keletkeznek, még ha ez aszimptotikus *mása* is (az eszményi határ a külsődlegesség tekintetében), vagy azáltal, hogy a referensben észlelt gyanánt rányomják bélyegüket a *discours*-ra, vagy azáltal, hogy a *discours* saját ereje készíti a címzettet arra, hogy felismerje, illetve elképzelje őket a referensben. Világos, hogy ez a két ellentétes folyamat minden egyes esetben vegyül egymással, s hogy itt is, csakúgy, mint másutt az egyetlen valódi változó az erők viszonya, az ökonómiai tényező.

Vegyünk egy nagyon rövid, nagyon szokványos *enunciátumot*: „ez az ember medve.” Itt különböző diszkurzív törvények működnek, (példánkban nyelvészetiek), melyek közül némelyek paradigmikusak (mint amilyen például a „főnévi alany” vagy a „főnévi állítmány”, melyek mind tagjai egy-egy, hasonlósági alapon szerveződő kommutációs osztálynak), mások pedig szintagmatikusak, mint például a szükségesség, hogy a fenti mondattípus létrehozásához hatá-

rosan egymás mellé helyeznek alanyt és állítmányt. Vagyis mondatomban a pozicionális hasonlóságoknak és határosságoknak együttese van jelen: végső soron az az együttes, amely az adott (például francia) „nyelv” (*langue*) kódját alkotja. De megjelenik a mondatban másik szintű hasonlóság is, amely ugyanakkor mégis benne van a *discours*-ban: az a metafora, amely a „medve” szót adta a számba egy faragatlan ember megjelölésére. Hasonlóságot észleltem bizonyos állat és bizonyosfajta ember között. Ez a hasonlóság a dolgokban van, nem a nyelvben, de mégis módosította a mondatomat, mert nem azt mondtam, hogy „faragatlan”, hanem, hogy „medve”. Megfordítva, részben azért lehettem egyáltalán érzékeny erre a hasonlóságra, mert maga a nyelv szólított fel erre, ma ugyanis meglehetősen közkeletű a „medve” szó képszerű használata. Ennek ellenére a hasonlóság, még ha a nyelv kovácsolta is ki, értelemszerűen a tárgyra vonatkozik. Éppen ezért tendál arra, hogy ismét lecsapódjék a *discours*-ban, más *discours*-okban. És így tovább: nem más ez, mint a *discours*-nak és a referenciának a körkörös viszonya, melyben mindegyik a másikkal a *képzelt*ése: a másikkal a mása.

Ez a kör kockával kezdődik (az előidejűség itt nem valóságos, hanem fogalmi). A *discours* rendje és a referens rendje, mielőtt kölcsönhatásba lépnek egymással, hogy szüntelen átmenjenek egymásba, külön-külön igen elhatároltan prezentálják hasonlóságaikat és határosságaikat. Összekeverésük lehetetlen. A „táblázat” a következő:

	hasonlóság	határosság
A <i>discours</i> -ban	paradigma	szintagma
A referensben	metafora	metonímia

Álljunk meg egy szóra. Az olvasó talán észrevette, hogy azt a tengelyt, amelyet Jakobson terminológiai tengelynek nevez, én szívesebben nevezem „referenciálisnak”. Jakobson kifejezése szememben túl általános, mindazt fedi, ami a szöveg értelmével kapcsolatos, s alkalmazható lehetne a paradigmára és szintagmákra is, hiszen azok is értelmet termelnek.

Ugyanezen oknál fogva, véleményem szerint „diszkurzív” világosabb kifejezés, mint „pozicionális”: vannak pozíciófajták a referenciális horizontban is, nemcsak az *enunciátumban*. Az, ami a paradigmát/szintagmát megkülönbözteti a metafora/metonímiától, nem más, mint az ellentét a *discours* belső törvényei és ama valóságos vagy képzeletbeli effektusa között, hogy valamilyen külsőre referál, nem pedig a pozíciók rendje és a jelentések rendje közötti ellentét.

A „határosság” kifejezést különösebb hátrány nélkül megtarthatjuk. Nem szabad elfelejteni, hogy ez a határosság sem a szintagmában, sem a metonímiában távolról sem redukálható a térbeli szomszédságra.

Ezzel szemben a „hasonlóság” kifejezés nem túlságosan szerencsés. Egy paradigma tagjai nem annyira hasonlóak, mint inkább *kommutábilisak*: bizonyos tekintetben taszítják egymást, s ezt a vonatkozást a „hasonló” szó semmiképpen sem idézi elménkbe; más tekintetben közös magot alkotnak, nem pedig tulajdonképpen hasonlóságot. Ami a metaforát illeti, láttuk, hogy a kontraszt és a hasonlatosság alakját egyaránt öltheti. A „hasonlóság” kifejezés hátránya mindent összevéve az, hogy túlságosan erősen sugallja a hasonlítás képzetét, már pedig nem ebben rejlik a dolog lényege. Szóba jöhetne esetleg az „ekvivalencia” kifejezés, de ehhez több nyelvben társul a felcserélhetőség eszméje (abban az értelemben, hogy mindegy, melyiket választják), ami nem érvényes sem a metaforára, sem a paradigmára. Ezen kívül nem csak a „hasonlóság”, hanem a határosság elve is produkál ekvivalencia-jelenségeket, mint amikor például két kifejezés metonímia által felcserélhető (=„vas” és „kard”). Emiatt az „ekvivalencia/határosság” kifejezéspár hibás volna. Ha mindenáron valami mással kellene pótolni a „hasonlóság” kifejezést, az elképzelhető legjobb megoldás esetleg az „összehasonlíthatóság” lehetne, amely világos ellentétet alkot a „határossággal”. Nem túlságosan jelentős hátránya nyilvánvalóan az lenne, hogy össze lehetne téveszteni a retorikai értelemben vett összehasonlítással (amely nem azonos a metaforával). Ettől eltekintve az

„összehasonlíthatóság” kifejezés a *referencialitás* síkján egyaránt alkalmas volna a hasonlatosság és a kontraszt jelölésére, a *diszkurzivitás* síkján pedig (=paradigma) a közös magra is és a differenciális elemre is.

A fenti megkülönböztetések alapján a film vonatkozásában a szöveg-láncolódásnak négy nagy fajtáját rögzíthetjük. Ezek természetesen csak ideál típusok, de segítenek elhelyezni a tényleges előfordulásokat.

1. *Referenciális összehasonlíthatóság + diszkurzív határoosság*, vagyis szintagmatikusan elhelyezett metafora: a film két eleme – két kép, ugyanazon kép két motívuma, két teljes szekvencia, vagy egy kép meg egy hang, vagy egy zöreje meg egy szó stb. – a láncolatban egyaránt megjelenő két elem hasonlítás vagy kontraszt által társul (kivéve azt az esetet, amikor ezt a hasonlítást vagy ezt a kontrasztot éppen társítások által hozzák létre). Példa: Chaplin *Modern idők* című filmjének híres „nyitánya”; amely egymás mellé helyezi a birkanyájnak és a metróállomás bejáratánál tolongó tömegnek a képét.

Emlékszünk, hogy minden ilyenfajta láncolódás (nálam az „1. típus”) hosszas viták tárgya volt a némafilm teoretikusainak klasszikus montázs-táblázataiban, ahol különböző elnevezések alatt szerepelt („hasonlóság általi montázs”, „kontraszt általi összekapcsolás” stb.); a hasonlatosságot és az ellentétességet, akár csak a retorikusok, hol a montázs két különböző elvének tekintették, hol ugyanazon elv két változatának.

2. *Referenciális összehasonlíthatóság + diszkurzív összehasonlíthatóság*. Ez a paradigma alakjában megjelenített metafora. A film elemei ugyanazon módon társulnak mint az 1. esetben, de választás terminusaiként tételeződnek; a film láncolatában az egyik helyettesíti a másikat, miközben egyidejűleg felidézti. A kettő közül csak az egyik jelenik meg; a metaforizáló terminus már nem kíséri a metaforizált terminust, hanem kiszorítja (és annál inkább „representálja”). Példa: a fentebb idézett sztereotíp, amely a lángok ké-

peivel helyettesít egy szerelmi jelenetet (mint például a 17. századi francia irodalmi nyelvben „lángom” helyett, hogy „szerelmem”).

Hogy a film közvetlenül megmutatja nekünk a szerelmi enyelgés kezdetét, csak a további, nehezebben megjeleníthetőnek vélt fejleményeket helyettesíti a tűz kliséjével (mint Autant–Lara *A test ördöge* c. filmjének egyes szekvenciájában). Akkor az 1. típus és a 2. típus egyik lehetséges kombinációjával van dolgunk. A jelentés-matrixok (=„mélységi” szint) közötti különbségtétel nem esik egybe a „felszíni” előfordulás végleges listájával; a termelés és a termék nem lehet *izomorf*. Vajon szükséges-e emlékeztetni arra (Freud nyomán⁴), hogy amikor valóságosan álmodott álmot elemzünk, találunk benne olyan „passzusokat”, ahol a *sűrtés* és az *eltolás* egyidejűleg működik, definíciószerűen, mint tipikus nyomvonalak mégis megkülönböztethetők maradnak?

3. *Referenciális határosság + diszkurzív összehasonlíthatóság*, azaz paradigmaticusan megjelenő metonímia. A film egyik eleme kiszorítja a másik elemét, mint a 2. típus esetében, de az elemek „valóságos” vagy *diegetikus* határosság által vannak egymással kapcsolatban, nem pedig hasonlatosságuk vagy kontrasztjuk által, kivéve azt az esetet, amikor maga a paradigmaticus aktus teremti meg, vagy fokozza fel a határosság benyomását. Példa: Fritz Lang *Egy város keresi a gyilkost* című filmjének híres képe, amely – miután „M” megerőszakolta és meggyilkolta a kislányt – az áldozat léggömbjét mutatja nekünk, melyet az már elengedett, s most fennakadt a villanyvezetéken (nyilvánvalóan arra a képre gondolok, amelyen már csak a léggömb látható). A játékszer a holttestet, a gyermeket helyettesíti (idézi fel). Tudjuk azonban az előző szekvenciákból, hogy a léggömb a gyermeké volt.

Megjegyzés: nemcsak arról van szó, hogy az övé volt. Hasonlít is rá; akárcsak maga a kislány, valamilyen fájdalmas, nyomorúságos érzés hatását kelti. Ilyenformán a kép a 3. típust túldeterminálja a 2. típussal (=paradigmaticusan ábrázolt metafora). De a két típus megmarad önállóan, már csak azért is, mert bizonyos metaforák függetlenül mindennemű metonimikus alaptól (avagy ürügytől)

működnek: ez a definíciója annak, amit olykor *nem-diegetikus metaforának* neveznek.

4. *Referenciális határosság + diszkurzív határosság*, vagyis szintagmatikusan ábrázolt metonímia. Az elemek ugyanúgy társulnak, mint a 3.-ban, de mindkét elem megjelenik a filmben és kombinálódik. A filmben, vagy legalábbis annak figyelembe vett szegmentumában. Példa: szintén Lang filmjében ilyenek az előző képek, amikor a kislányt látjuk léggömbjével, amely ily módon kíséri őt a diegézisben (a játékszere), de egyszersemind a vásznon is (együtt jelennek ott meg).

Szándékosan választom kétszer egymásután „ugyanazt” a példát, a léggömböt és a gyermekét, a 3. típusra és a 4. típusra egyaránt. Tudniillik éppen arról van szó, hogy nem ugyanaz. Az ilyen típusú hagyományos fejtegetésekben számos nehézség abból adódik, hogy egyszer s mindenkorra adott kategóriában akarják elhelyezni azt a „szimbolikus elemet” (itt a léggömböt), amely a filmnek egy teljes – olykor elég hosszú – epizódját uralja. Mármost a szimbolizációs művelet szemiotikai mechanizmusa menetközben többször átalakulhat, miközben a szimbolikus elem azonos marad. Ugyanez a helyzet az álmokban is: egy téma *makacskodhat*, többször egymásután megjelenhet változatlan jelleggel, de mégis mindannyiszor más-más láncolódásban helyezkedik el: az álom-tartalom nem azonos az álom-munkával. Minthogy a filmek esetében az elsősorban a „tartalomra” összpontosító tematikus elemzés a legelterjedtebb, az *Egy város keresi a gyilkost* című film léggömb-témája egységenként, vagy legalábbis oszthatatlanként jelent meg (például úgy fogalmazzuk, hogy „áthatja”, „uralja”, „tagolja” a film lényeges részét); de ha valakit inkább maga a film érdekel és annak szöveg-művelési mechanizmusa, világosan felismeri, hogy azokban a *konfigurációkban*, melyekben a léggömb-kép megjelenik (nem annyira állandó jelleggel, mint *visszatérő* jelleggel), legalább annyira fontos a sokféleség és a változás, mint az állandóság: az „ismétlés” problémájával van itt dolgunk, amely minden esetben az invarianciának és a varianciának a vegyüléke.

Figura és téma

Nem lehet meghatározni valamely *figura* természetét a teljes film szintjén. Ez eleve lehetetlen vállalkozás volna (kivéve, ha a figurális elem egyetlen egyszer jelenik meg a filmben), mert több figurációval van dolgunk, s azok nem feltétlenül ugyanazon az elven alapulnak. Hajlamosak vagyunk ezt elfelejteni, ha a motívum materialitásában közös. „Egységes téma” nem szinonimája az „egységes figurának”. Vagy pedig (ez már terminológiai konvenció dolga), „egységes figura” nem szinonimája az „egységes figurációnak”.

Ezt a problémát, több más hasonlóval együtt, nézetem szerint igen meggyőző módon vetette fel Marie-Claire Ropars abban az írásában, amely Eisenstein *Október* című filmjének figurációit elemezte.⁵

Emlékszünk például ennek a filmnek azokra a híres, sokszor kommentált képeire, amelyek hárfákat és balalajkákat mutatnak. Ezek, mint figurák, azokra a megnyugtató beszédekre utalnak, amelyeket a mensevikek tartanak a Szmolnij-palotában. E képeket hagyományosan nem-diegetikus metaforáknak minősítették: a metaforizált terminus (=mensevikek) a cselekményhez tartozik, de a metaforizáló terminus (=hárfák) kívül van azon, kizárólag szimbolikus értékénél fogva került be a filmbe. (A filmelméleti írások alapján véve eszerint definiálják a *nem-diegetikus metaforát*.) Mármost Marie-Claire Ropars joggal állapítja meg,⁶ hogy a filmnek egy korábbi képén az egyik szereplő végigsimogatja kezével a hárfának egy üvegezett ajtón látható rajzolatát; vagyis ez a metafora egyszersmind diegetikus is, a metaforizáltak egyaránt van „realisztikus” megfelelője.

Amikor a cikket végigolvastam, az volt a benyomásom, hogy a szerző hajlamos arra a következtetésre, hogy ennek a két fajta metaforának a megkülönböztetése nem lényeges, s hogy a tömeget konstituáló tevékenységnek, amely egyedül számít, az volt a célja és a következménye, hogy ezt a két státust összefonta, hogy a figurákat sok esetben átcsúsztatta egymásba olymódon, hogy hol *adie-*

getizálta, hol *rediegetizálta* őket. Csakhogy ez a mozgás, amelyet a cikk csakugyan kimutat, nem gyengíti a diegézisnek, mint az elemző által használt fogalomnak az elméleti fontosságát; ellenkezőleg, feltételezi.

Lehetetlenség eldönteni a teljes film szintjén, hogy a hárfák *témája* diegetikus-e vagy sem. De el lehet dönteni a témának a szövegen belüli minden egyes megjelenése esetére: alapjában véve ezt is teszi a cikk szerzője, és ez egyáltalán nem haszontalan. Amikor a szereplő végig simít egy hárfa-rajzolatot, ez a motívum kétség kívül diegetikus: metonimikus megalapozása a később fellépő metaforának, mint azt Marie-Claire Ropars helyesen mutatja ki.⁷ A Szmolnizszekvenciában, ahol a hárfák a mensevikek ellenpontjává válnak, a téma (ugyanaz a téma) nem-diegetikus metaforává alakul át: ebben a pillanatban nincsenek a cselekményben hárfák, még ha előzőleg voltak is. Egyébként ez a jakobsoni értelemben, s nem a retorikai értelemben véve metafora, de ez az első, amely ebben a tanulmányban megjelenik, nem különben az itt kommentált cikkben. Emellett *szintagmatikusan megjelenített* metafora (=egy retorikus számára inkább „összehasonlítás”), mert ha a szekvencia egészét nézzük, a hárfák és a mensevikek egyaránt megjelennek a vásznon. Itt tehát a montázs játéka állítja elő a metaforát: erről a fajta kapcsolatról nálam az 1. típus ad számot, s ez a fajta kapcsolat válik világgossá Marie-Claire Ropars-nál is, részint a hárfák, részint számos más példa felhasználásával, amelyekből kiderül az ismétlés, a változás, az összefonódások meghatározó szerepe. Mindazonáltal úgy vélem, a szerző nem tulajdonít kellő fontosságot annak, hogy megkülönböztessen két, valóságosan létező, nagyon szorosan összetartozó, mégis különböző jelenséget: egyrészt „a metafora ellenében való metonimikus visszatérés”,⁸ vagyis a különféle módokon később metonimizálódó metaforákat,⁹ másrészt azt a szintagmatikus műveletet (amely önmagában nem metonimikus), a montázst, amely nélkülözhetetlen ágense mind a metafora létrehozásának, mind esetleges későbbi metonimikus megismétlésének.

Módosítsuk ismét a referencia-keretet, amelyen kívül semmiféle

besorolás nem igazolható. Külön-külön mindegyik hárfakép (a Szmolnijban) egy-egy metafora-paradigma (2. típus): a metaforizáló ideiglenesen kiszorította a metaforizáltat, egy pillanatra annak egyetlen lenyomata a jelentőben. Közvetlenül előtte és közvetlenül utána már nem az, vagy még nem az, mert a mensevikek képe újra megjelenik, de éppen ezek a csúsztatások teszik a film munkáját. Végül, ha a film egész struktúrájára gondolunk (4. kezelési kritérium), érdemes megjegyezni, Marie-Claire Ropars nyomán,¹⁰ hogy a hárfák témája, amely eredetileg a cselekményből keletkezett (vagyis metonimikus ürüggyel, a cikk szerzőjének fenntartásai ellenére), menet közben metaforizálódik a (hozzátennem: kettős szintagmatikus) „szöveg-kapcsolódás” játéka által, hogy ezáltal adiegetizálódik, illetve harmadik ütemben végül egyfajta eszmei metonímiába torkollik, azaz szimbolikusan rediegetizálódik, – s ezt a szerző igen precízen elemzi.

Más szavakkal: valamely film mozgása (*mi az*, ami pillanatról pillanatra változik, létrejön?) dialektikusan utal olyan állapot- vagy pozíció-fajtákra, amelyekben ez a mozgás áthalad, s amelyek útvonalat kicövekelik. Ezek poláris és eszmei állapotok (ez a státusuk), ugyanakkor pedig – s ez nem ellentmondás – teljes mértékben realizálódnak a szöveg egy-egy darabkáján.

Közeli, montázs, áttűnés

Jakobson 1956-os munkájában, amelynek oly nagy szerepe volt a metaforikus/metonimikus koncepció meghonosításában, rövid passzus¹¹ a filmre is utal. A szerző megemlíti a *közeli szünekdokhikus* elvét (ez a gondolat már 1933-ban, cseh nyelven írt filmelméleti cikkében is felbukkant¹²), az „általában vett metonimikus montázsokat” (erre a témára az 1967-es olasz interjúban tér vissza¹³), és az „egymásra fényképezett áttűnéseket”, mint összehasonlításokat (=metaforikus elv).

Úgy tűnik, hogy az áttűnés, amelyet a szerző (vagy fordító?) maga is idézőjelbe tesz, egyszerűen jelenti az egymásra fényképezést és

az áttűnést. A magam részéről úgy vélem, hogy mindkettő szintagmatikus természetű: az egymásra fényképezésben egyidejű szintagmával, az áttűnésben egymásra következő szintagmával van dolgunk (úgy, hogy az utóbbiban egyszersmind van egyidejűségi „pillanat”). Ennyit a diszkurzív tengelyről. Ami azt illeti, hogy metaforikus vagy metonimikus jellegűek-e (vagy pedig *kettős* jellegűek, ami nem keveredést vagy megkülönböztethetlenséget jelent), ez attól függ, hogy esetenként pontosan mi a viszony a két kép között, és nem hiszem, hogy ezt a jelleget magához az egymásra fényképezéshez, vagy az áttűnéshez, mint olyanhoz lehetne kötni. A viszony metaforikus, ha a két kép közül az egyik diegézisen kívüli, metonimikus akkor, ha ugyanazon cselekmény két aspektusáról van szó (vagy ugyanarról a térről stb.), *kettős* akkor, ha az egyik aspektus hasonlít a másikra, vagy ahhoz hasonlítják, konnotálja azt valamilyen értelemben stb.; nem lehet az „egymásra fényképezett áttűnéseket” mindenestől alárendelni a metafora elvének, nem mindig rendelkeznek összehasonlítási értékkel. Itt más módon ismét találkozunk a *keresztező osztályozás* problémájával, ami ennek a tanulmánynak a középpontjában áll; ugyanúgy, ahogyan egy-egy előfordulás mögött nem feltétlenül egyetlen, egységes, genetikus princípium húzódik meg, azt sem várhatjuk, hogy integráns kategóriák (mint mondjuk, egyfelől „egymásra fényképezés” és másfelől „metafora”) a kölcsönösen egyértelmű megfelelés viszonyában állnak, hiszen más-más tapasztalati tartományokban vonatkoztattuk őket el (mi több, történetileg is elkülönülő tudás-területeken). Nem arról kell ábrándozni, hogyan helyezhető egymásra, hanem érvényesíteni kell kölcsönös viszonyaik értelmezésében átfedéseiket és keresztződéseiket.

Jakobson álláspontja a „metonimikus montázs” kérdésében szövegenként elég változó. A montázs magában véve sem nem metaforikus, sem nem metonimikus, hanem szintagmatikus. Körülbelül ezt mondja a szerző 1933-as cseh cikkében: A filmnek az a sajátja, hogy „jellel változtatja a tárgyat”, a film a „világ töredékeit” mozgósítja, de „kezelésük” (=montázs) pusztá aktusával a *discours* eleme-

ivé változtatja őket, és ez a kezelés két nagy társítási elv, a metafora vagy a metonímia szerint mehet végbe; a szerző hozzáteszi, hogy a metaforikus montázs (akár hasonlatosság, akár kontraszt alakjában) ritkább, és hogy a szokványos („lineáris”) filmekben a montázs inkább metonimikus, beéri azzal, hogy „megszervezi az idő- vagy térbeli referenciális határosságokat. Ugyanez az álláspontja az 1967-es olasz interjúban: a metonimikus montázs túlsúlyban van az amerikai, a szovjet és a dokumentum filmekben; nagyjából a „realista” eljárásnak felel meg (habár itt a szerző erősen hangsúlyozza fenntartásait azzal kapcsolatban, hogy egy művészet a szó szoros értelmében lehet-e realista). Az olasz szövegben azonban van egy passzus, amely szerint a montázs természeténél fogva metonimikus; itt Jakobson észrevétlenül átcúszik a *discours* tengelyről a *referenciális tengelyre*, miután ő maga megkülönböztette őket. Az 1956-os cikkben az utalás túlságosan utólagos (=„az általában véve metonimikus montázsok”, semmi több), nemhogy külön lehetne választani a két értelmezést. Ha Jakobson munkásságának keretei közül kilépünk, ez az olyan elterjedt téma, amely a metaforikus költőiséget szembeállítja a metonimikus prózaisággal, véleményem szerint meglehetősen kártékony, mert sajátos módon kombinálja egymással a különösen nagyfokú pontatlanságot, és azt az igen nagy vonzerőt, amelyet felületes vagy voluntarista elmélet-gyártókra gyakorol. A *közeli szünekdokhikus elve*: ez az 1956-os cikk harmadik filmmel kapcsolatos megjegyzése. Ebben egy 1933-as gondolat elevenedik fel, melynek jelentősége túlterjedt a közeli problémáján (habár azt is magában foglalta); a film esetében a tárgy jellé való átalakításának egyik legfőbb módja abban áll, hogy szelektív módon ábrázolja a tárgy egy részét („*pars pro toto*”, fűzi hozzá a szerző)*, amiben megválasztja, hogy milyen értelmet akar adni ennek a tárgynak, túl a pusztá tárgyi ábrázoláson (de annak révén); a némafilm egyetlen tengelyen tette lehetővé a *szünekdokhét*, nevezetesen a képen (=a vásznon látható szelekciója); a hangos és a beszélő film

* Egész helyett a rész. (A szerk. megjegyzése.)

több *szünekdokhikus tengelyt* kínál minden egyes adottság számára: hallatni lehet valamit anélkül, hogy megmutatnák, vagy megfordítva stb. Látjuk, hogy a „szünekdokhé” fogalmának itt igen átfogó értelme van; végső soron magával a szöveg-matériák megválasztásával esik egybe. 1956-ban Jakobson a közeli utalással közelebb jut a tulajdonképpeni *szünekdokhé*hez. Igaz, hogy a közeli „rész”, vagy legalábbis kézzelfoghatóbban az, mint a nagyobb plánok. De akár a filmben, akár másutt, nem minden „rész” értelmezendő *szünekdokhikus* folyamatkén: az is szükséges, hogy bizonyos mértékig úgy működjék, mint ami az egész helyett áll (így például a XVII. századi francia nyelvben a „vászon” szó jelentheti egyszerűen azt, hogy „vászon”, azt is, hogy „vitorla”, s csak meghatározott esetekben jelenti azt, hogy „hajó”). A filmekben felfedhető, különböző premier plánok rendezhetőek volnának olyan tengely mentén, amelyen még több a közbülső eset, azért, mert itt nem a szó az anyag (erre a problémára még visszatérek). Az egyik póluson volnának a tárgy egy-egy olyan részletéről készült felvételek, amelyeknek csak leíró értékük van, s csak önmagukra vonatkoznak: itt a *szünekdokhikus jelleg* kevésbé érvényesül, vagy egyáltalán nem (=eszmei határ). A másik végleten – és ide sorolandó például a *Patyomkin páncélos* híres képe, amelyen csak a fellázadt tengerészek által a vízbe hajított cári orvos *lorgnonja* látható, amint fennakad a kötélzetten – a „rész” diszkurzív megmutatásának kizárólag annyiban van értelme, amennyiben az „egészet” kell felidéznie, s akkor olyan figurációs eljárással van dolgunk, amely a kép dimenziójában valami közöset mutat a (verbális) *szünekdokhé*vel; erre az esetre bevezethetjük az egyezményes, „kinematografikus szünekdokhé” elnevezést ●

(Folytatjuk)

Jegyzetek

1. Roman Jakobson: *Deux aspects du langage et deux types d'aphasies*, 10 c. cit. Lásd pp. 61–62, főleg a következő mondatot: „Egy egyén azzal, ahogyan ezt a két összefüggés-típust (a hasonlóságot és a határosságot) a maguk két (po-

- zcionális és szemantikai) aspektusában kezeli... személyes stílusát tárja fel... stb.
2. Lásd Christian Metz: *Essais sur la signification au cinéma*. t. I, pp. 130–131; t. II. pp. 111–137.
 3. Balázs Béla: *Theory of the Film*. London. Dennis Dobson, 1952. chapter 6, pp. 46–51.
Ez a „kreatív kamera” jelensége; a kamera a montázzsal (meg a közelivel stb.) mesebeli földrajzot teremt; az a néző, aki esetleg részt vesz a forgatáson, és ott áll a kamera mellett, még az sem „láthatja” új módon a szóban forgó helyszínt: ez csak a vásznon létezik.
 4. Sigmund Freud: *Traumdeutung*.
 5. Marie Claire Ropars: *Fonction de la métaphore dans 'Octobre' d'Eisenstein*. *Littérature* (éd. Larousse), n. 11. Octobre 1973. pp. 109–128.
A cikk Eisenstein filmjének nagyszámú figurális műveletét vizsgálja meg olymódon, hogy részletesen szemügyre veszi szövegszerű lebonyolódásukat. Könnyebbség kedvéért itt egyetlen problémát választok ki, a „hárfatémát”. A szerző már néhány éve dolgozik egy kutató-team keretében az *Október* elmélyült vizsgálatán; az eredmények több egymást követő kötetben látnak napvilágot; az első 1976-ban jelent meg (Marie-Claire Ropars–Wuilleumier–Pierre Sorlin: *Octobre – Écriture et idéologie*. Editions de l'Albatros, Collection Ça (Cinéma).
 6. *Ibid.*, p. 113.
 7. Igaz ugyan, hogy ez a „metonimikus eredet” a szerző szemében ennek a példának az esetében közvetettebb, mint az *Október* más metaforáinál. Engem itt most azonban, anélkül, hogy pontosan elkülöníteném a különböző változatokat, maga a folyamat érdekel, amelynek keretében egy „metonímia metaforikus célok szolgálatába kerül” (p. 114.). Ez a jelenség fontos, s a cikk joggal elemzi részletesebben.
 8. *Ibid.* p. 114. lásd még (ugyanazon az oldalon) a metafora „redukcióját a metonimikus szintre”.
 9. Vagy úgy, hogy valamilyen eszmei diegézis áll elő, s a figurák lesznek az egyedüli realitások (pp. 112–114.), vagy azért, mert egy metaforáról, amely előbb „tisztának” látszott, utólag kiderül, hogy ábrázolási elemből kölcsönözték (p. 113, példa: *A porcelán kutya*).
 10. *Ibid.* pp. 113–114.
 11. Roman Jakobson: *Deux aspects du langage et deux types d'aphasies*, loc. cit. p. 63.
 12. Roman Jakobson: *Upadek filmu? Kisty pro umeni a kritiku* (Prága), I. 1933. str. 45–49. – Franciául lásd Roman Jakobson: *Questions de poétique*. Paris, Seuil, 1973, pp. 105–112 ezen kívül a *Revue Esthétique Cinéma: théories, lectures* cí-

mű különszámában, szerk. Dominique Noguez, 1973. n. 2–3–4, pp. 69–76.
Magyarul: *Filmspirál*, n° 4.*

13. *Conversazione sul cinema con Roman Jakobson*, a cura di Adriano Apra e Luigi Faccini, pp. 157–162., in: *Cinema e film*, Roma, n. 1–2. Primavera 1967.

Fordította:
Józsa Péter

* A szerk.

Hanyatlóban a filmművészet?*

Roman Jakobson alább közölt írása 1933-ban született. A cikk megírásának körülményeiről a következőket nyilatkozta később egy riportban :

„Azután írtam, hogy magam is dolgoztam egy filmben. Egyik legjobb barátom, a kitűnő cseh író és feltaláló, Vladislav Vančura írt egy forgatókönyvet, amiből azután rendkívül nagy sikerű film lett. Elkészült már a következő filmtervvel is, de nem volt ideje rá, hogy megírja az újabb forgatókönyvet, így felajánlotta nekem, hogy tegyem meg helyette én. Mindössze a főbb támpontokat adta meg. A film címe *A napos oldal* volt. A forgatókönyvet a Prágai Egyetem fiatal néprajzkutatójával, S. Pirkovával és az ismert cseh költővel, Nezvallal közösen írtuk meg. Rengeteget dolgoztunk a forgatókönyvön, s ezáltal nagyon sokat tanultam, de természetesen azáltal is, hogy számtalan forgatáson vettem részt Prága közelében. Ebben az időszakban szenvedélyesen vitatkoztunk. Sok fiatal avantgárd filmes állította, hogy a hangosfilm a film végét jelenti, mert a film legnagyobb eredetisége éppen a némaságában rejlett, és a hanggal megengedhetetlen *szinekdoché* jött létre. Én cáfoltam ezt a – ha úgy tetszik – reakciós tézist, azt állítván, hogy a filmen látottak és hallottak kapcsolatának nem kell feltétlenül a valóságban látott és hallott dolgok közötti kapcsolatot utánoznia. Egy cikkben elképzeltem például egy dialógust olyan emberek között, akik nem látszanak a filmvásznon, mert miközben őket halljuk, egészen mást látunk. Ezt a cikket eredetileg nem annak a folyóiratnak szántam, ahol végül is megjelent. Azért írtam, mert Vančura meg akart jelentetni egy an-

* *Décadence du cinéma? Cinéma: Lectures* No spécial de la *Revue d'Esthétique*, Paris, 1973:69–76

tológiát a filmről. De az, ki tudja már miért, nem jelent meg soha. Mivel én megírtam a cikkem, gondoltam, odaadom egy folyóiratnak. Úgy emlékszem, bevezetőfélét is írni akartam a cikk elé, amolyan *film-előzetest*, részletező eszmefuttatást a film jelentésánáról, de meghívtak az egyetemre, így azt már nem tudtam megvalósítani. Filológiai problémákra kellett koncentrálnom. Ez a váratlan fordulat arra kötelezett, hogy az olyan, nem nyelvi jelek területén, mint a régi és a modern festészet vagy a színházi folklorisztika, lemondjak módszertani kutatásaimról.”

„Lusták és közönyösek vagyunk.” A költő kijelentése ma is érvényes. Új művészet születik a szemünk láttára. Rohamléptekben fejlődik. Nem tűri meg a régebbi művészetek hatását, mi több: kezd rájuk hatni. Normáit, törvényeit maga állítja fel, hogy azután könnyedén áthágja őket. Hatalmas propaganda- és nevelési eszközzé válik, erőteljes, nap mint nap ható társadalmi tényezővé, s e tekintetben az összes többi művészetet felülmúlja.

A művészetelmélet tudománya ugyanakkor tudomást sem vesz róla. A festményeket és más ritkaságokat kedvelő műgyűjtőt csak a régi mesterek érdeklik, miért kellene a filmművészet születésével és újonnan kivívott függetlenségével foglalkozni, ha egyszer ködös hipotéziseket lehet felállítani a színház születéséről, a történelem előtti művészetek szinkretikus jellegéről, minél kevesebb a lelet, annál izgalmasabb a művészeti formák fejlődésének rekonstruálása. A film története túl banálisnak tűnik a kutató számára, igazság szerint élvezetboncolásnak tartja, vesszőparipája a régiségek kutatása marad. Egyébként az sincs kizárva, hogy a mai filmművészet emlékeinek kutatása hovatovább régészeti feladattá válik: a filmművészet első tíz éve máris a „töredékek korának” nevezhető, az 1907 előtti francia filmekből például a Lumière testvérek első produkcióin kívül semmi más nem maradt fenn a szakértők szerint.

De egyedi művészet-e a film? Van-e sajátos hősza? Mi az az anyag, amit e művészet megformál? L. Kulesov szovjet filmrendező találóan jegyzi meg, hogy a filmművészet nyersanyagát a valós dol-

gok képezik. L. Delluc francia filmes már régen mesteri módon felfedezte, hogy az ember maga a filmben „csupán részlet, kis porszeme a világ anyagának”. Másfelől viszont, minden művészet anyaga a jel, s a filmesek tisztában vannak azzal, hogy a filmművészet elvei szemiológiai alapokon nyugszanak: „Egy plánnak úgy kell hatnia, mint egy jelnek, mint egy betűnek” – emeli ki ugyancsak Kulesov. Ezért van az, hogy a filmről szóló tanulmányok metaforikusan folyvást filmnyelvről, sőt filmi mondatról, annak alanyáról és jelzőjéről beszélnek, a film alárendelt mellékmondatairól (B. Eichenbaum)¹, a film igei és főnévi elveiről (A. Beucler) stb. Ellentmond-e egymásnak a következő két állítás: a film a tárgyakkal, illetve a jelekkel hat. Egyes kutatók szerint igen, elvetik tehát a második állítást, és a művészet szemiológiai természetéből kiindulva, nem hajlandók a filmet művészetnek elismerni. Ugyanakkor a két idézett állítás közötti ellentétet már Szent Ágoston is vitatta. Az V. századnak ez a zseniális gondolkodója észreveszi a dolog (*res*) és a jel (*signum*) közötti finom különbséget, és kimutatja, hogy a jeleken kívül, melyeknek alapvető feladata, hogy valamit jelentsenek, vannak olyan dolgok is, amelyeket a jel feladatával lehet felruházni. És éppen ez a jellé változtatott (optikai és akusztikai) dolog az, ami a film jellegzetes materiális közegét képezi.

Ugyanazt a személyt megnevezhetjük úgy, hogy „a púpos”, „a nagyorrú ember” vagy „a nagyorrú púpos”. Szövegünk tárgya mindhárom esetben ugyanaz, de a jelei különbözőek. Ugyanígy egy filmben ugyanazt az embert felvehetjük hátulról – a púpja fog látszani – majd előlről – akkor az orrát mutatjuk – vagy profilból is, amikor mind a kettőt láthatjuk. E három plán esetében három olyan dologgal állunk szemben, amelyek ugyanazon dolog jeleiként működnek. Lebbentsük fel most a fátylat a nyelvi szinekdoché hatóerejéről, és beszéljünk csúf emberünkről úgy, hogy egyszerűen azt mondjuk rá, „púp” vagy „orr”. Az ezzel azonos eljárás a filmben: a kamera a púpot mutatja vagy csak az orrot. *Pars pro toto*¹: ez az az alapvető módszer, amellyel a filmben a dolgokat jellé alakítják át. A forgatókönyvek terminológiája, a „kistotál”, a „premier plán”, a „szekond-

plán” épp elég beszédesek ebből a szempontból. A film sokféle tárgyjal és dimenzióval különböző kiterjedésű tér- és időrészletekkel dolgozik, változtatja e részletek arányait és hol közelségük, hol hasonlóságuk vagy éppen ellentétes mivoltuk szerint ütközteti (rendeli egymás mellé) őket, azaz a *metafora*, illetve a *metonímia* a filmi komponálás két alapvető neme. Delluc *A fotogénia* című munkája a megvilágítás és a smink összefüggéseiről, vagy Tinjanov mélyreható tanulmányában² található elemzés a filmi mozgásról és időről kelően bizonyítja, hogy a külvilágnak minden jelensége *jellé* alakul a filmvászonon.

Egy kutya azért nem ismeri fel a lefestett, lerajzolt kutyát, mert a festészet a maga egészében jel: a festők perspektívája esztétikai konvenció, technikai eljárás. Viszont ugyanez a kutya megugatja a lefilmezett kutyákat, mivel a film anyaga a valódi tárgy, ugyanakkor a kutyára semmilyen hatással nincs a montázs, az előtte lévő vászonon megjelenő dolgok közötti szemiológiai összefüggésrendszer. Az a teoretikus, aki tagadja, hogy a film művészet volna, a filmet egyszerűen mozgó fényképként fogja fel, nem látja a montázst, és nem hajlandó tudomást venni arról, hogy itt különleges jelek rendszeréről van szó. Ugyanez az eset ez, mint amikor egy versolvasó számára a szavak jelentésének összefüggése tárul fel.

Egyre kevesebben vannak, akik a filmet, mint művészetet teljesen elvetik. Helyükbe a hangosfilm ellenzői lépnek. A leggyakoribb jelszavak a következők: „a hangosfilm nem más, mint a filmművészet hanyatlása”, „jelentősen csökkenti a film művészeti lehetőségeit”, „*die Stilwidrigkeit des Sprechfilms*” stb.³

A hangosfilm iránti ellenszenv főleg elsziettett általánosításaisal okoz súlyos károkat. Nem veszik figyelembe azt a tényt, hogy az egyedi jelenségeknek a filmművészet történetében kizárólag ideiglenes jellegük van, amit szigorúan behatárol a történelmi nézőpont. Bizonyos teoretikusok a némaságot, elhamarkodottan, a film szerkezeti sajátosságai közé sorolják, és sértve érzik magukat, ha a film azután nem úgy fejlődik, ahogy ők elgondolták. Ahelyett, hogy beismer-

nék, rossz az elmélet, a szokásos „pro fracto” -t szajkózzák, azt állítják, hogy a tényekben van a hiba.

Megint csak túlzottan elhamarkodják a dolgot, ha a mai hangosfilmek tulajdonságait a mindenkori hangosfilm tulajdonságainak tekintik. Elfelejtik, hogy nem szabad az első hangosfilmeket az utolsó némafilmekkel összehasonlítani. A hangosfilm mai helyzete az új technikai vívmányok térhódításának felel meg, amikor a vívmányokhoz keresik a megfelelő formákat (már az is jó, ha egyáltalán hallani lehet valamit stb.). A némafilm a háború előtt élt át hasonló időszakot, amikor a legutolsó fejlődési szakaszában már megvoltak a kész minták, amikor a művek klasszikussá kristályosodtak, talán pontosan e klasszicizmusban, a tökéletes minta (kánon) létrehozásában érlelte ki saját végnapjait és egy új elszakadás szükségességét.

Hangoztatják, hogy a hangosfilm veszélyesen közel hozta a filmet a színházhoz. Igen, közel hozta, ugyanúgy, mint századunk hajnalán a „kis villanyos színházak”⁴. Megint közel hozta, hogy hamarosan újabb felszabadulás következzen be. A filmen elhangzó beszéd és a színpadi dialógus ugyanis két egymástól gyökeresen eltérő dolog. A némafilm anyaga optikai volt, ma viszont optikai és akusztikai is. A színház anyaga az emberi viselkedés. A filmben a beszéd az akusztika különleges esete, akárcsak a légy zümmögése, a patak csörgedezése, vagy egy gép zörgése. A beszéd a színpadon egyfajta emberi viselkedés. Ha J. Epstein hajdan a színházzal és a filmmel kapcsolatban azt mondta, hogy e két kifejezési forma alapvető lényege különböző, elmélete semmit sem veszített érvényességéből a hangosfilm korában. Miért van az, hogy kiszólások vagy monológok lehetségesek a színpadon, de a filmvásznon semmiképp sem? Pontosán azért, mert a belső monológ emberi viselkedés, nem pedig akusztikai jelenség. Ugyanezért van az is, hogy a színházi félresúgás, amit a szereplők a színpadon nem hallanak, a közönség viszont felfogja, lehetetlen egy filmben.*

* Azóta bebizonyosodott, hogy lehetséges. (A szerk.)

A filmi beszéd egyik jellemző vonása a fakultatív jelleg, ellentétben a színpadi beszéddel. E. Vuillermoz kritikus elítélőleg nyilatkozik e tulajdonságáról: „Erőltetett és természetellenes az, ahogyan a beszédet ebben a korábban néma művészetben hol alkalmazzák, hol nem, és ezzel a játékszabályokat teljesen felborítják, önkényesen változtatva a hangos és a néma részeket.” Ez a vád alaptalan.

Amikor a filmvászonon *látjuk*, hogy a személyek beszélnek, egyzersmind *halljuk* is szavaikat, vagy a filmzenét. A zenét és nem a csöndet. A csönd a filmben mint igazi zajhiány jelenik meg, tehát ugyanolyan akusztikai jelenség, mint a beszéd, mint a köhögési roham, vagy mint az utcai zajok. Egy hangosfilmben a csöndet az igazi csönd jeleként érzékeljük. Elegendő, ha felidézzük azt, amikor a *Pred maturitou (Érettségi előtt)* című filmben az osztály elcsendesedik. Az akusztikai dolog kizárását a filmen nem a csönd, hanem a zene jelenti. A filmzenének azért van ilyen funkciója, mert a zeneművészet olyan jelekkel dolgozik, amelyek semmilyen dologra sem vonatkoznak. A némafilm akusztikai szempontból egyszerűen „téma nélküli”; pontosan ezért szükséges hozzá állandó zenei kíséret. A filmzenének éppen erre a semlegesítő funkciójára céloztak egyesek tudtukon kívül, amikor megjegyezték: „Feltűnő dolog, hogy tüstént észrevevessük, ha megszakad a kísérőzene, míg meglétére ügyet sem vetünk. A film bármelyik jelenetét bármilyen zene aláfestheti ...” (Balázs Béla), „A filmzene arra való, hogy ne figyeljünk rá” (P. Romain), „Egyedüli célja, hogy a fület lekösse, miközben a teljes figyelem a látásra összpontosul” (Fr. Martin).

Abban a tényben, hogy a hangosfilmekben néha hallható a beszéd, máskor zenével helyettesítik azt, nem szabad művészetellenes zűrzavart látni. Ahogyan Edwin Porter és később D. Griffith felfedezése szakított a kamerának a tárgyához viszonyított mozdulatlanosságával, és bevezette a filmbe a plánok sokaságát (totál plánok, szekondplánok plánok, premier plánok váltakozása), ugyanúgy a hangosfilm sokféle új megoldással váltja fel annak a filmművészeti koncepciónak a statikusságát, amely módszeresen félreállította a hangot erről a területről. A hangosfilmen az optikai és az akusztikai

valóság bemutatható együtt, vagy ellenkezőleg, egymástól elválasztva is, az optikai valóságot a hozzá normálisan kapcsolódó zaj nélkül is be lehet mutatni, vagy pedig le lehet választani a hangot az optikai dologról (még hallani, amint egy személy beszél, de a szája helyett a jelenet más részleteit látjuk, sőt, akár egy másik jelenetet. Ezáltal a filmszinekdoché új lehetőségei nyílnak meg. Egyidejűleg szaporodnak a plánok közötti kapcsolódási módszerek (kizárólag hangban vagy beszédben megvalósuló átmenet, a hang és a kép szembeállítása stb.)

A némafilmekben az inzertek (a snittek közötti feliratok) a montázs fontos eszközei voltak, gyakran a jelenetek közötti összekötő kapocsként szerepeltek, sőt Sz. Tyimosenko odáig megy, hogy ezt tekinti az inzert fő feladatának (a *Bevezető esszé a filmművészet elméleteibe és a filmesztétikába* című tanulmányában 1926-ban). A filmben tehát tisztán irodalmi kompozíciós elveket lehetett fellelni. Emiatt próbálták a némafilmet az inzertektől megszabadítani, ezek a kísérletek azonban vagy a szűzsé leegyszerűsödéséhez vezettek, vagy a ritmust lassították le. Csakis a hangosfilmben lehetett az inzerteket végérvényesen megszüntetni. A megszakítások nélküli mai film és a feliratokkal megszakított némafilm között ugyanaz a különbség, mint az opera és a daljáték között. Ma már a plánok közötti összefüggést kizárólag a filmi törvények uralják.

Ha egy filmben bizonyos személyt bizonyos helyen látunk, majd másikon, szükségszerű, hogy a két helyzet között valamennyi idő teljen el, amikor is ez a személy a filmvászonról hiányzik. Ekkor vagy az első helyszínt mutatják a távozása után, vagy a másodikat, az odaérkezése előtt, esetleg egy „közbülső eseményt”: például egy jelenetet máshol, amelyben a mi szereplőnk nem vesz részt. Ez az elv tendenciaszerűen már a némafilmben is érvényesült, két hasonló jelenet összekötéséhez azonban elegendő volt egy ilyenfajta felirat: „... és amikor hazaért...”. Az általunk tárgyalt törvényt csak most alkalmazták következetesen. Csak akkor lehet áthágni, ha két jelenet nem az egymásutániság révén kapcsolódik, hanem a köztük fennálló hasonlóság vagy ellentét alapján (egy személy ugyanolyan helyzetben

van a két jelenetben stb., vagy ha különösen ki lehet hangsúlyozni, ujjal rámutatni a két helyzet közötti törésre, különválasztásra). Ugyancsak tilosak egyazon jeleneten belül az olyan kameraváltások, amikor a kamera az egyik tárgyról olyan másikra mozdul rá, amely nincs közvetlenül az első mellett. Ha ilyen ugrás mégis megtörténik, akkor az elkerülhetetlenül hangsúlyos: szemantikai töltést ad a második tárgynak és annak a ténynek, hogy hirtelen került az a cselekménybe.

A mai filmben egy esemény után csak időben utána következő lehet mutatni, olyat soha, ami előtte történt, vagy vele egy időben történik. A múltbafordulás csak mint emlék, vagy mint a szereplő történetmondása használható. Ez az elv pontosan megfelel Homérosz egyik poétikai szabályának (ahogyan a film „közjátékainak” Homérosz *horror vacui*-ja felel meg). Két egyidejű eseményt – ahogyan azt T. Zielinski kifejti – Homérosz egymást követő eseményekként mutat be, ellenkező esetben a kettő közül az egyiket elhagyja, ami érezhető hiányt idéz elő, ha korábban nem mutatott rá erre az eseményre elég világosan ahhoz, hogy könnyen elképzelhető legyen számunkra. Felettébb meglepő, hogy a hangósfilm montážsa igen pontosan követi az eposz poétikájának nagyon régi elveit. A filmi időnek a linearitás felé ható. Ez a nyilvánvaló törekvés már a némafilmben megjelent, a jelenetek közötti feliratok azonban kivételeket tettek lehetővé: ilyenfajta közlés, hogy – „... és ezalatt...” egyidejű cselekvést vezetett be, másrészt olyan felirat, hogy „gyermekkorát vidéken töltötte” stb., az időbeli visszatérést tette lehetővé.

Ugyanúgy, ahogy a „kronológiai összeférhetetlenség” Homérosz korának tartozéka és nem az elbeszélő költeménynek általában, a ma filmművészetének törvényeit sem szabad túl elhamarkodottan általánosítani. Az a műkritikus, aki a művészet jövőjét annak mai formakészletéből szedi össze, igen gyakran Münchhausen báróra hasonlított, aki saját hajánál fogva emelte fel magát. Viszont lehetséges talán bizonyos irányultságot felfedezni, amely továbbfejlődve, meghatározó tendenciává válhat.

Amint a poétikai eszközök együttese véglegessé válik, és a sza-

bály (kánon) olyan tökéletesen kikristályosodik, hogy még az epigonok is magabiztosan használják, általános méreteket ölt a prózaiság iránti vágy. Ma már a filmet *képpalkotás* szempontjából az aprólékos kidolgozottság jellemzi. Ezért van az, hogy egyre erősebben hallatják hangjukat bizonyos filmesztéták, tárgyilagos, eposzok módjára felépített riportszerű filmeket követelve, ezért növekszik a filmi metaforával, a premier plánok öncélú játékaival szembeni ellenállás. Ezzel egyidejűleg egyre fokozódik az úgynevezett „tematikus” kompozíciók iránti érdeklődés, pedig nem is olyan régen csaknem tüntetően mellőzték azokat. Gondoljunk Eizenstein híres filmjeire – ezek is „téma nélküliek”. Vagy Chaplinnek *A nagyváros fényei* című művére, amelyben végső soron még mindig Gaumont kezdetleges, század elején forgatott filmjének, az *Egy orvos szerelmének* a forgatókönyve köszön vissza. Egy vak lányról szól, akit egy csúnya, púpos orvos kezel. Az orvos beleszeret a lányba, de nem meri neki bevallani. Közli a lánnyal, hogy másnap leveheti a szeméről a kötést, mivel meggyógyult, vissza fogja nyerni a látását. Az orvos elutazik, vívódik magában, hiszen meg van róla győződve, hogy a lány el fogja magától taszítani, ha meglátja, milyen csúnya. A lány azonban a nyakába borul e szavakkal: „Szeretlek, mert meggyógyítottál.” Csók. Vége.

A túlzott rafinériára, díszítettségre törekvő technikával szemben ellenhatásként megjelenik a tudatos hanyagság, a szándékos befejezetlenség, a vázlat plasztikus eljárássá válik (gondoljunk a zseniális Buñuel *Aranykor* című filmjére). A dilettantizmus kezd gyönyörködtetni. A cseh szókészletben a „dilettáns”, az „analfabéta” kifejezéseknek egyértelműen pejoratív a jelentésárnyalata. Vannak azonban a művészetek történetében, sőt azt merem mondani, a kultúra történetében olyan korok, amelyekben minden kétségen felül áll az ilyen (dilettáns) művészek áldásos, előre vivő szerepe. Említsünk példákat? Rousseau, „a vámos” Henri és Jean-Jacques.

Bő aratás után a gabonaföldeket pihentetni kell. A filmművészetnek már többször is áthelyeződött a központja. Ahol a némafilmnek erősek a hagyományai, a hangosfilm csak ügyel-bajjal leli meg új útját. A cseh film reneszánszát éli (Puchmajer almanachjai stb.).

A némafilm terén Csehszlovákiában nem alkottak említésre méltó nagy dolgokat. Ma, amikor a hang megjelent a filmben, olyan cseh filmeket forgattak, amelyeket érdemes megnézni. Nagyon valószínű, hogy megkönnyíti a kísérletezést, ha a hagyomány nem kísérti az alkotót. Az igazi érték ínségben születik.⁵ A cseh kultúra történetében annak van hagyománya, hogy a művészek különös ügyességgel használják ki a hazai hagyományok gyengeségét. Mácha romantikájának friss, rusztikus eredetisége aligha jöhetett volna létre, ha a cseh költészetet kiforrott klasszicizmus tette volna nehézkessé. Vane nehezebb feladat korunk irodalma számára, mint a humorban új formákat felfedezni? A szovjet humoristák Gogolt, Csehovot stb. utánozzák, Kastner állatmeséi Heine szarkazmusát visszhangozzák, korunk francia vagy angol humoros elbeszélései legtöbbször a *centoversekre* (eredetiség nélküli idézetekből összeállított tanmesékre) emlékeztetnek. Hogy a Svejtk megszülethetett, annak oka pedig, nem más, mint hogy a XIX. századi cseh irodalom nem hozott létre előírásokhoz ragaszkodó (kánoni) humort ●

Jegyzetek

1. Egész helyett rész (lat).
2. Az orosz formalisták (Eichenbaum, Tinjanov) írásait lásd magyarul: *A film poétikája*. Filmművészeti Könyvhét. MFIFA. (A szerk.)
3. „A hangosfilm stílustalan.”
4. Valószínűleg a mozi egyik korai elnevezéséről van szó.
5. Én itt a filmről csak művészettörténeti szempontból beszélek. Ezt a problémát kultúrtörténeti, társadalompolitika-történeti és gazdasági szempontból is meg kellene vizsgálni.

Fordította:

Traser Mária

A film intézményesedése és irodalmiasodása*

„Nem azért tud a film olyan szép történeteket
mesélni nekünk, mert nyelv, hanem azért lett
nyelv, mert szép történeteket mesélt nekünk.”

(Christian Metz)

A nem-folyamatos filmes elbeszélés fokozatos átalakulása folyamatossá, amelyben a *match-cut* (illesztő vágás) kapcsolódások észrevétlenül történtek és amelynek egyre bonyolultabb lett a szintaxisa (pl. váltakozó és párhuzamos montázsok), 1906 és 1908 között ment végbe.

A következő három mozzanat járult hozzá lényegesen a filmek változásaihoz: a) a filmek *fikcionálissá* válása, b) a filmgyártás *gazdaságossá* válása és c) a mozibeli film *intézményesedése*. Mind a három mozzanat közvetlenül összefügg egymással; ha voltak is különbségek az európai és az amerikai fejlődés között, a filmtörténetnek éppen ez a szakasza azt ajánlja, hogy az amerikai példát tartsuk szem előtt, mert itt alapozták meg a filmipar eljövendő szerkezetét és a film esztétikáját.

a) A film *fikcionálissá* válása elsődlegesen nem jelent mást, mint azt a tényt, hogy a 'dokumentarista' filmek (*topics, travellogues* etc.) és a fikcionális filmek aránya drasztikusan megváltozott, az ellenkezőjére fordult. 1900 körül a dokumentarista filmek hányada még 87% volt, 1904-ben már a felére csökkent, és mindössze 42%-t tett ki. Ugyanakkor a komédiák és trükkfilmek elérték az össztermelés 50%-át, a drámai-elbeszélő filmek viszont egyelőre csak a 8%-át. 1908-ig aztán teljesen megfordult a helyzet: ebben az időpontban a fikcionális-narratív filmek 96%-os hányadával szemben a dokumentáló filmek már csak 4%-ot képviseltek.

* (A szerző *Irodalom és film* című könyvének 2. fejezete)

Figyelemreméltó, hogy a fikcionalizálódás mint folyamat leginkább magukról a dokumentáló filmekről olvasható le: a Kubáért folyó spanyol-amerikai háború (1896) alatt, a hazafias lelkesedés tetőpontján, nem lehetett elég filmriportot forgatni a hadieseményekről. A közönség tódult a filmvetítésekre, és egyre újabb filmtudósításokat követelt nemcsak a Spanyolország elleni háborúról, hanem a dél-afrikai hadszíntérről is, az Anglia elleni búr háborúról. Mi sem volt kézenfekvőbb, mint hogy a háborús jeleneteket otthon az Egyesült Államokban állítsák be és forgassák le. Az ilyen hamisítások nem ártottak a lelkesedésnek, ugyanakkor sokkal olcsóbbá tették a tudósítást: a technikai ellátás nem okozott többé nagyobb problémát, meg lehetett takarítani a drága utazásokat, és főképpen nem kellett többé várni arra, hogy történjen valami, és akkor ráadásul nem lenni éppen ott, ahol kellett volna, hanem szabadon lehetett rendelkezni az eseményekkel, amennyiben a tudósítások maguk (re-)produkálták őket.

Ennek az eljárásnak már volt is hagyománya az addigi rövid film-történetben: Georges Méliès, aki kezdetben szintén aktualitásokat filmezett, a varázsszínháza számára már kezdte rég szaporítani csodálatos módon a valóság képeit is, és *actualité pastiches** formájában többek közt a Dreyfus-ügyet, egy vulkánkitörést vagy VII. Edward angol király koronázását a montreuil-i stúdiójában forgatta le. Ily módon a koronázásról szóló filmet a koronázással magával egyidejűleg lehetett látni. A Biograph Company még arra is képes volt, „hogy a filmfelvételeinek időpontjával egy hónappal megelőzte a kérdéses eseményt” (Levy, David: *The 'Fake' Train Robbery*. In: *Cahiers de la Cinéma*, 1979, No. 29.).

A dokumentáló riport és a fikcionális elbeszélés keveredése bizonyosan hozzájárult a hollywoodi elbeszélő film realiztikus stílusához és a *vraisemblance de l'impression de réalité*-hez (a valószerűség benyomásának látszatához) – ellentétben a burleszkkal, amely a *vaudeville*-színház és az üldözési komédiák hagyományából indult ki.

* Kitalált híradók. (A szerk. megjegyzése)

b) Döntő jelentőségű volt természetesen a filmgyártás gazdaságossá válása. A rövid dokumentáló filmek nagy többsége gyorsan az 'előrelátható', ritualizált események ábrázolására koncentrált. Ilyenek voltak a parádék, a koronás fők fellépései, a világkiállítások stb. Ezt a közönség hamar meguntta és lassanként elmaradt az előadásokról, ami 1902 táján a film első válságához vezetett. Az 'események produkálása' terén a Hearst-sajtókonzern odáig ment, hogy közreműködött a spanyol-amerikai háború felszításában, és ily módon lehetővé tette Edison operatőreinek, hogy idejében a hadszíntéren lehessenek, és lefilmezhessék a 'Maine' hadihajó elsüllyesztését, amely aztán kirobbantotta a háborút.

„A (fikcionális) narratív film kifejlődése 1902-1904 körül stabilizálta az ipart, amennyiben az a gyártás jelentős részét szabályozta. 1906 és 1908 között a filmek iránt roppantul megnőtt a kereslet, és ez arra kényszerítette a gyártókat, hogy több filmet készítsenek, mint valaha, és a lehető leggyorsabban állítsák elő őket. (...) Az ipari követelmények kielégítésére kétségkívül a (fikcionális) narratív film volt a legalkalmasabb filmes forma. A filmeket gyorsan és olcsón kellett előállítani, és sikerük így nem függött olyan körülményektől, amelyek idegenek voltak a gyártási helyzettől” (Robert C. Allen: *Vaudeville and Film 1895-1915. A Study in Media-Interaction*. Diss. University of Iowa, 1977, 157. o.), azaz nem álltak a gyártók teljes ellenőrzése alatt.

A filmipar a stúdió-rendszerrel válaszolt erre a kihívásra, és a film így teremtette meg a maga iparát. Megfelelője ennek és egyúttal a filmgyártás iparosodásának egyik oka a film intézményesedése volt.

c) Az Egyesült Államokban legalábbis a film intézményesedésének pontos dátuma van: 1905 június 19-én nyílt meg Pittsburghben az első *Nickelodeon* Porter filmjével, a *A nagy vonatrablással*, és hamarosan ezrével követték a gyakran primitív eszközökkel felszerelt hasonló üzleti mozik. Egyik feltétele annak, hogy a film autonóm lett a moziban, az volt, hogy az árusítás rendszere már 1903-ban áttért a forgalmazás rendszerére; így a filmek keringhettek a helyhez között mozikban, és egyre újabb és újabb műsorokat lehetett összeállítani belőlük. Következménye ennek, mint mondtuk, a roppantul növe-

vő szükséglet volt, amelyet a mozialapítások e kezdeti konjunktúrája gerjesztett. A filmipar a filmgyártás fikcionalizálásával és szabványosításával válaszolt erre. Edison kísérlete, hogy a szabadalmi jogok révén a teljes filmgyártást, -forgalmazást és -fogyasztást az MPPC (Motion Picture Patent Comp.) fogja össze, mint említettük, elsőként próbált monopóliumot kialakítani a filmiparban.

A 20. század első évtizedében történt filmgyártási és -befogadási változások, amelyeket a fikcióssá és gazdaságossá válással, valamint az intézményesedéssel írtunk itt körül, szükségképp azzal jártak, hogy nemcsak másképp hozták létre a filmeket, hanem főleg más filmeket is hoztak létre, mint addig. Más, még szélesebb közönséget is céloztak meg.

Míg Edison és az MPPC nem akarták föladni az egyazon tarka műsoron belül vetített sokféle rövid film sikeres receptjét, a 'független' filmgyártók Európa felé tekintettek, ahol egyórás, sőt annál is hosszabb, látványosan kiállított filmek arattak nagy sikereket, mind nagyobb befektetéseket térítve meg. Adolph Zukor, a Famous Players' Film Corp. elnöke 1914-ben még úgy vélte, egy évvel az olasz *Quo Vadis* (Enrico Guazzoni; 2 1/2 óra) után és egy évvel Griffith *Egy nemzet születése* (*The Birth of a Nation*) című 3 órás filmje előtt, hogy a pesszimisták beletörődtek: „az európai játékfilmek sokkal jobbak az amerikai gyártmányoknál, és az amerikai filmek sohasem fogják elérni az európai gyártók sokkal magasabb színvonalát” (Adolph Zukor: *The Supremacy of the Feature Film at Last Conceded*, in: *Billboard*, 1914 dec. 19., in: Joseph Csida/Bundy Csida: *American Entertainment. A Unique History of American Show Business*. New York, 1978, 199. o.).

Főleg Franciaországban próbálkoztak először azzal, hogy az (üzleti mozik és a vásárok) proletárközönsége és a (varieték) középosztályú közönsége mellett, amelyre már biztosan lehetett számítani, a polgári közönséget is becsalogassák a moziba. A polgárság addig nemcsak idegenkedett a filmtől, hanem nyíltan ellenséges volt vele szemben. Ha ezt a réteget el akarta érni, a filmnek és a mozinak teljesítenie kellett a polgár kulturális igényeit (anélkül, hogy

egyúttal frusztrálta volna a proletár tömegközönség igényeit, ez a veszély tudniillik fennállt a *film d'art*-mozgalomban):

„A filmek narratív szerkezetét most már jobban hozzá kellett igazítani a polgári elbeszélő hagyományhoz. Egyértelmű jelei ennek azok a filmek, amelyek 1908 és 1909 között híres színdarabok, regények vagy költemények alapján készültek. 1908 előtt a filmek kedvelt forrásai *vaudeville*-burleszkek, mesék, *comic-stripek* és népszerű dalok voltak, amelyek látványos effektusokkal és harsány testi akciókkal éltek és a pszichológiai motivációt szinte teljesen mellőzték. A film még mindig csak a kezdeteit élte, de most már kezdett tiszteltreméltó elbeszélő modelleket és megfelelő tartalmakat keresni” (Tom Gunning: *Weaving a Narrative. Style and Economic Background in Griffith's Biograph Films*. In: *Quarterly Review of Film Studies*. Winter, 1981, 16. o.)

Mindkettőnek kimeríthetetlen forrása a polgári realizmus elismert irodalma; de hogy tartalmilag és szerkezetileg feldolgozhassa a film ezt az irodalmat, előbb teljesen át kellett formálnia gyártási viszonyait: mind a gyártásnak, mind a forgalmazásnak, de még a nézőknek és a befogadási viselkedésüknek is meg kellett változniuk.

A film mozibeli intézményesedése tehát sokkal többet jelent, mint hogy kialakul egy elkülönített hely a filmelőadások számára és létrejön a filmipar. Ezen a filmesztétika új normája is értendő, amely reagál a megváltozott feltételekre. Legáltalánosabban úgy lehet leforni ezeket a körülményeket, hogy a film lassanként 'beiratkozik' a polgári kultúra és művészet intézményeibe (Vö. Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt/Main, 1981). Az intézményesedés

„egyfajta szellemi gépezetre is vonatkozik, erre a másik iparra, amely a filmnézőt történetileg interiorizálta és lehetővé tette számára, hogy filmeket fogyasszon. (...) Az 'ábrázolás intézményesített módjának' (*Institutional Mode of Representation*) azokat az írott és íratlan törvényeket nevezem, amelyeket rendezők és technikusok történetileg mint a 'filmnyelv' állandó alapját interiorizálták az intézmény keretei között, és amelyek a legutóbbi ötven év alatt a gyakran mélyreható stilisztikai változásoktól függetlenül állandóak maradtak. Természetesen a nézők is interiorizálták ezt a filmnyelvet, amennyiben már a korai években megtanulták olvasni az intézmény filmjeit” (Noël Burch: *Charles Baudelaire versus*

Doctor Frankenstein. / How we got into pictures. In: *Afterimage* 1980/1, 24. o.).

A (filmes) 'ábrázolás intézményesített módjának' elemei a filmnyelv elemei, úgy, ahogyan azok máig kifejlődtek, és a hangosfilm sem tette kérdésessé őket.

Az idő dominanciája a téren. Az időbeli folyamatok diszkontinuitását kompenzálta a térbelileg dominált helyzetek nagy szcenikai közelsége; most az időbeli folyamat dominanciája lehetővé teszi egy cselekmény számára, hogy a cselekmény színhelyei messzire eltávolodhassanak egymástól. Két különböző helyen zajló cselekmény időben párhuzamosan futhat egymással (párhuzamos montázs vagy váltakozás), és végül összetalálkozhat (veszedelem és megmenekülés 'az utolsó pillanatban'). Az elbeszélés a filmben is kezdi azt jelenteni, hogy az időben képzeletbeli dominancia alakul ki a téren, és ezzel az irodalom képzeletbeliségéhez közeledik.

Az elbeszélés kontinuitása. A beállítások nem-folyamatos összekapcsolásával szemben a filmesztétika a jövőben azon fáradozik, „hogya a beállítások sorából folyamatos, homogén elbeszélést hozzon létre, amely önmagát elbeszélő elbeszélés illúzióját kelti” (André Gaudrault: *Temporality and Narrativity in Early Cinema 1895-1908.* In: Fell (szerk.): *Film Before Griffith.* Berkeley Cal., 1983, 328. o.). Ezzel megkezdődik a filmes elbeszélés 'linearizálódása' (Noel Burch: „*Passion*”, *poursuite: La linéarisation.* In: *Communications* 1983) - Metz így definiálja a filmbeli narráció linearitását: „egyetlen időfolyamat, amely összekapcsolja a képen látott összes akciót” (Christian Metz: *Semiologie des Films.* München, 1972, 177. o.). Ez lesz a feltétele az irodalmi elbeszélő szerkezetek adaptálásának.

A diegetikus horizontnak mint a filmes elbeszélés képzelt tárgyának létrehozása. A nem-folyamatos elbeszélésmód tárgya mind az uralkodó dokumentatív, mind a fikcionális filmben az elbeszélésen kívül volt: a populáris kultúrában és tagjai tudásában. A folyamatos, homogén elbeszélésmód arra hajlik, hogy eltérően az eddigi gyakorlattól ne olyan kulturális kódok referenciális mezőjére vonatkozzék, mint a

vásár vagy a varieté, ne ezek használóinak kulturális tudására és életgyakorlatára hagyatkozzék, hanem külön világot teremtsen, amely összhangban van önmagával, érthető és homogén. Az elbeszelt képzeletbeli világok e horizontját a jövőben megosztja egymással irodalom és film.

Ez az új narratív struktúra, amely a 19. századi realista irodalom elbeszélésének régi struktúrájával azonos, fog a maga linearizálódó elbeszélésével folyamatosan elképzelt cselekményként az Egyesült Államok filmgyártásában és aztán Európában is az első világháborúig érvényre jutni.

E filmtörténeti paradigmaváltással együttjáró társadalmi változások külső jelei a mozinak is feltűnő változásai. Alighogy a mozi gyökeret vert mint a film megmutatásának helye, az Egyesült Államokban máris létrejöttek az első mozipaloták a közönség számára, hogy imponáljanak a proletár-kispolgári rétegnek, és udvaroljanak kulturálisan a polgári rétegnek, amely gazdaságilag és szociálisan tömegközönségként áradt a mozikba. A kis mozik a félórás programot csak viszonylag kevés nézőnek tudták megmutatni, akik félóránként kicserélődtek; azáltal, hogy egyre nőtt a filmek hossza, a közönség kicserélődésének üteme lelassult, és ezt csak a mozitermek megnagyobbításával lehetett ellensúlyozni, mert a belépőjegyek árát nem lehetett akármeddig emelni. Az új közönség előtt már 1914 előtt megnyíltak az Egyesült Államokban az ezernél is több nézőt befogadó első mozipaloták kapui (Anne Paech: *Kino zwischen Stadt und Land*, Marburg, 1985).

De nem a mozi hozott létre elsőnek tömegközönséget, a 19. század második felében az az irodalom is megteremtette már a magáét, amely a jövőben számtalan film tematikai bázisát nyújtja majd. Id. és ifj. Dumas, Victor Hugo, Eugene Sue vagy Jules Verne tárcaregényeinek és speciális elbeszélésmódjuknak, az alapjukul szolgáló polgári gondolkozási struktúráknak kellett előbb érvényesülniük a moziban, hogy aztán megalapozódják a modern értelemben vett folyamatosan elbeszélő és egyre realiztikusabb fikciós film a mozi mint tömegmédiium számára.

Két fontos közbeeső állomás különösen jól szemlélteti az átmenetet a régi, nem-folyamatos elbeszélésmódtól az új folyamatos, lineáris, idő dominálta elbeszélésmód felé:

A Lassassinat du Duc de Guise (Guise herceg meggyilkolása), amelyet 1908-ban készített Franciaországban a Film d'art cég, érdekes módon hatolt előre a filmes elbeszélésmód linearizálása felé, és a beállítások specifikus kapcsolódási módját fejlesztette ki, amely ebben az esetben a színházi tapasztalatok felől vitt a filmes megoldások felé. Röviddel azelőtt, hogy meggyilkolják a herceget, látjuk őt, amint egy átjárón a háttérben a „színpad” felé tart, ahol III. Henrik király emberei várnak rá. Vagyis már be lehetett látni annak a jelenetnek a színhelyére, amely a következő beállításban (ellenirányból) fölvéve a szomszédos szobában játszódik, ahol a gyilkosok a király megbízásából rávetik magukat a hercegre, mihelyt az belépett ide.

A scenikus tér mélységét itt az *overlap* (ugrás)-elv szerint használják, de nem mint időbeli, hanem mint *térbeli* összekötő konstrukciót. A herceg áthaladását az egyik helyiségből a másikba folyamatosan lehet megmutatni, amit a két beállítás közti átvágás sem bont meg, mert az állandó térbeli folyamatosság támogatja az időbeli menetet. Ez az eljárás bizonyos fokig óvakodik attól, hogy a filmes montázst teljesen rábízza az időnek a téren való uralmára, és mivel még mindig színházról van szó, a térnek mint scenikai elvnek a dominanciája esztétikailag eleve igazolt; ha pedig filmről van szó, a kamera odaszegeződik a színhelyhez.

Ennél sokkal gyümölcsözőbb volt az a fejlődés, amely a film közvetlen kezdeteiből kiindulva populáris-kulturális tapasztalatokkal élt és egyenesen az új narratív struktúrába torkollott.

Lumière filmje, a *A megöntözött öntöző* egy kis üldözési hajszával végződik, míg a kertész el nem kapja a csínytevőt és meg nem bosszulja magát rajta. A *vaudeville*-színházak burleszkjeiben ennél sokkal nagyobb szabású hajszákat rendeztek, ott vödörökbe léptek a szereplők, tortákkal dobálóztak, vermetek ástak, amelyekbe végül többnyire a csapda állítója maga esett bele... Az volt a szabály, hogy az ilyen üldözési jelenetekben csakugyan látni lehessen magát az üldözést,

azaz üldözőnek és üldözöttnek legalább átmenetileg egyszerre kellett a színpadon lennie, mielőtt aztán a hajsza 'off-stage' (a színpad mögött) folytatódott (és akkor már csak hallani lehetett). A korai filmek átvették ezt az elvet, és az üldözéseket úgy forgatták le több beállításon át, hogy mindkét partnert együtt lehetett látni mind egyik beállításban. Ami kötelező volt a hajsza kiinduló- és végpontjára, érvényes volt a kettő közé eső útra is.

James Williamson, akinek *Tűz!* című filmjét már említettük, 1901-ben a következő, három beállításra tagolt üldözési filmet forgatta (Vö. Burch, 1983, 34/35 o.; Martin Sopocy: *The Pioneer Story Films of James A. Williamson*. In: *Cinema Journal* 18, 1978, 8. o.; Lewis Jacobs: *The Rise of the American Film*, New York, 1968, 60/61. o.): a *Stop Thief!* (*Megállj, tolvaj!*) az első beállításban mint expozícióban azt mutatja meg, hogy egy csavargó miként lop el egy sonkát abból a vályúból, amelyet egy hentes visz a vállán. A csavargó elszalad a sonkával, a hentes utána ered. – A második beállítás az üldözési témát dolgozza ki, egy variánssal kiegészítve, tudniillik kutyák is bekapcsolódnak az üldözésbe, a hentes és a kutyák mind egy utcán szaladnak végig a tolvaj nyomában. – Az üldözés eredményét a harmadik beállítás hozza meg mulatságos poénnal: a csavargó egy hordó elé érkezik, amely a kép közepén látható, beledobja a zsákmányát és maga is utána mászik. A kutyák odaérnek a hordóhoz, megkerülik, beleugranak, kivéve egyiküket, amelynek rövid hozzá a lába. Most megérkezik a hentes is, elkergeti a kutyákat, és kihúzza a hordóból a csavargót, de a sonka ekkorra már csontig le van rágva. – Az üldözés gyors mozgása azt kívánná, hogy folyamatosan ábrázolja és térben-időben kiterjessze a film; mivel azonban csak azt a színhelyet lehet befutni, amelyet a beállítás merev képe meg tud mutatni, az üldözés egy része a beállítások közé eső ellipszisekbe helyeződik át mint (látható) tér nélküli, tiszta elmúlt idő. A teret ugyanis megint az üldözés színtereként kell elképzelni, ahol az időbeli lefolyás a cselekmény azonos térben történő szimultán ábrázolása. – Mármint a befutott teret úgy lehetne kiterjeszteni és az üldözést részletezőbbé és izgalmasabbá tenni, ha a két összefüggő mozgást szétválasztanák, és előbb az üld-

dözöttet, majd pedig üldözöttet futtatnák át a színtéren. Mihelyt azonban nem kell már mindkettőjüknek együtt mutatkozniuk a képen, különböző tereket is hozzájuk lehet rendelni, amelyeket ekkor az üldözési cselekmény időbeli lefolyása kapcsol össze. Mihelyt két cselekményt azonos időben egymásra vonatkoztatunk, térben tetszés szerint eltávolíthatók egymástól. A kontinuitás ilyenkor már nyilvánvalóan nem térbeli (szcenikai), hanem elsődlegesen az azonos helyen vagy különböző helyeken történő cselekmények elbeszélte egyidejűségéhez kötődik: és ez az irodalmi elbeszélés szabadsága: egyformán rendelkezhet idővel és térrel; a film ezt a szabadságot teszi magáévé az irodalmi elbeszélés szerkezetével és tartalmaival.

Sok egyéb mellett biztos jele a film kezdődő irodalmiasodásának az a tény, hogy a filmkészítők kilépnek a kollektív alkotás névtelenségéből, amely munkájuk populáris-kulturális jellegéből fakadt (ez Porterre is vonatkozik): a film kezd individuumokat teremteni, akik mint filmjeik 'szerzői' azok stílusát is befolyásolják (irodalmi kollégáik módjára); a producerek konkurenciája a (sztár-)rendező és (sztár-)színészek konkurenciájává válik. David Wark Griffith volt a filmtörténet első rendezősztárja, aki 1908-tól mint az amerikai Biograph-Company rendezője lényegesen hozzájárult az új narratív struktúrák kialakulásához. Mivel ő volt az első, akinek a nevét mint filmművész-személyiséget össze lehetett kapcsolni a film ekkoriban keletkező új kifejezési lehetőségeivel, ezeket Griffith „zsenijének” (Balázs), az ő személyes érdemének tulajdonították; és mikor azt mondják, hogy a film 'nyelve' vagy általában a filmművészet csak Griffith-szel kezdődött, akkor ez is a film intézményesedésének kifejeződése abban a filmtörténetírásban, amely ettől fogva a művészegyéniségek ('szerző'-rendezők, színész-sztárok) teljesítményeihez igazodott, holott a film létrehozásának folyamata továbbra is kollektív maradt. Nem ennek a modern értelemben véve első filmrendezőnek a nagy teljesítményét vitatjuk, hanem szerepét mint „ezeknek az első új formáknak a zseniális megteremtőjét” (Béla Balázs: *Essay, Kritik, 1922-1932*, Berlin, 1973, 165 o.), ami minden előtte készült filmet a film előtörténetévé és ké-

szítóit a korai film 'primitívjeivé' degradál. Meggondolandó, hogy a nem-folyamatostól a folyamatos filmes elbeszélésig nyúló fejlődés, amely lényeges montázs-elvek kialakulásához járult hozzá, a mozi intézményesedésén belüli folyamat volt, amely a filmes elbeszélés linearizálódásához vezetett ugyan, de maga egyáltalán nem lineárisan ment végbe; nem Griffith, hanem James Williamson kezdte már 1901-ben úgy a *Tűz!* című, Angliában készített filmjét, hogy folyamatos kapcsolódásokkal élt a lineáris elbeszélés logikája szerint. Georges Sadoul is utalt erre:

„Arról van szó, hogy a megfelelő kérdést tegyük fel – mi a montázs? –, és akkor erre így kell válaszolni: ki volt az a rendező, aki először kapcsolt össze változtatva egy totált egy arc vagy egy tárgy közelijével? Ha így tesszük fel a kérdést, a válasz rendszerint úgy hangzik, hogy Griffith találta fel ezt a montázst. Ez nem igaz. Terry Ramsaye (Ramsaye: *A Million and One Nights*, 1926), a legnagyobb filmtörténészek egyike, azt mondta, hogy Griffith a film szintaxisát találta fel. Ő volt az első, aki teljes körűen és módszeresen alkalmazta a montázstechnikát, és így adta át a világnak. Mindamellet ő csak definiálta ezt a nyelvet. Felállította egy olyan filmmelv szabályait, amely már régóta használatos volt” (Georges Sadoul: *Early Film Production in England: The Origin of Montage, Close-ups and Chase Sequence*. In: *Hollywood Quarterly* 1, 1946, 50. o.).

További korlátozó érvennyel azt kell mondanunk, hogy Griffith is csak használni és fejleszteni kezdte a filmes kifejezés- és elbeszélés-mód ma használatos eljárásait; nagy érdeme kétséggkívül, hogy tökélyre vitte legalábbis a folyamatosan elbeszélő film narratív szintaxisát, a váltakozó és a párhuzamos montázst.

„A párhuzamos montázs alkalmazása Griffith Biograph-filmjeiben nemcsak egy narratív formát teremtett, hanem az elbeszélés egy formáját is, olyan elbeszélőt, aki el tud mondani egy történetet. A párhuzamos montázssal Griffith úgy tudott feszültséget kelteni, hogy cselekményeket szakított félbe és információkat tartott vissza, morális kijelentéseket tudott tenni, hangsúlyozni tudta alakjai kívánságait és motívációkat tudott jelezni. Mindezek a technikák egy új polgári elbeszélésforma lényeges feltételeit teljesítették, és ezáltal a színház és a regény riválisává tették (Gunning, 1981, 23. o.)

A továbbiakban a (kronologikus) váltakozó és a (nem kronologikus) párhuzamos montázs alkalmazásának egy-egy példája következik. „A film nagy szintagmáinak” Christian Metz-féle rendszerezésében (Metz, 1972, 152–198. o.; a film nagy szintagmáinak táblázata 198 o.) a párhuzamos szintagmának ez a definíciója: „a montázs két vagy több motívumot hoz össze és egymásba fűzi őket, azaz felváltva tér vissza a filmbe hol az egyik, hol a másik motívum, anélkül, hogy a közelítés pontos (időbeli vagy térbeli) viszonyt konstituálna a motívumok között” (173 o.). A váltakozó montázsról ez olvasható: „A montázs váltakozása úgy ábrázol két vagy több eseménysort, hogy az egymásra következő időbeli szabályai mindegyik soron belül érvényesülnek, de az *en bloc* fölvevő sorozatok között szimultaneitás uralkodik” (177. o.). A váltakozó és a párhuzamos montázs következő két példája a folyamatos filmes elbeszélésnek ezeket a legfontosabb formáit hivatottak szemléltetni. A folyamatos montázs nem azt jelenti, hogy nem alkalmazzák többé két beállítás között a fentebb taglalt kapcsolódásokat; ahol az a cél, hogy egy bizonyos térben végbemenő mozgást több beállításon át folyamatos mozgásként ábrázoljanak, ott, ameddig csak lehetséges, az *illesztő vágás* fog dominálni (bár az egyre komplexebb filmelbeszélésekben aztán mind kisebb szerepet játszik); azt, amit nyújt, hogy tudniillik ‘puha’ (smooth), észrevétlen kapcsolódást hoz létre ott is, ahol vágni kellett (mint például az egyik helységből a másikba való átmenetnél), kiegészítő szabályok sorával kell elérni, ha egy mozgást (cselekményt) már nem csak egyetlen nézőpontból, hanem egyre több különféle perspektívából kell ábrázolni. A realista regény narratív struktúráját (pl. Flaubert *Bovaryné* című regényének abban a jelenetében, amelyben Rudolph elcsábítja Emmát) a szemzők sokaságának ‘montázsa’ szervezi meg – utólag ezekről azt mondták, hogy ‘filmesek’: részletező leírások váltakoznak alternáló elbeszélői álláspontokkal stb.; a mozdulatok és cselekmények kronológiai menetében fellépő nagyobb folytonossági hiányok (*blancs*) átugrásai hozzátartoznak ennek az irodalmi elbeszélésmódnak a jellegzetességeihez. Adaptálásuk azt kívánja a filmtől, hogy az *illesztő vágások* tér-időbeli kontinuitásának

valósággal az ellenkezőjét, nevezetesen heterogén nézőpontok kapcsolatát valósítsa meg, lehetőség szerint divergáló térbeli helyzetek nézőpontjait, így teremtve meg a homogén elbeszélő idő képzetét (illetve fordítva: ezeknek az irodalmi elbeszélőmódoknak az adaptálásával tanulja meg a film, hogy heterogén cselekménymintákat és ellentmondásos tartalmakat is el tudjon beszélni).

Hogy megérthessük, mit jelent ebben az összefüggésben a kontinuitás, a montázs jelölő-síkjáról a jelölt-síkra kell kiterjeszteni a vizsgáldást; vagyis a montázs (pl. egy mozgásé) már nemcsak a filmelőtti tények olyan filmes rekonstrukciója, amely lehetőleg e mozgás (folyamatos?) reális észleléséhez igazodik, hanem ezen túl (narratív módon megvalósított) intenciója is, amelynek eléréséhez a nézőnek a jövőben ki kell vennie részét a munkából: mindennapi tapasztalatainak, idő- és tértudatának kell segítenie őt, hogy úgy ismerje fel és alkalmazza az észlelendő kontinuitás szabályait (kódok egész rendszeréről van szó), mint az ábrázolt események egymásra következőségének 'következetes' ábrázolási formáját. És itt a nézőnek éppen úgy hasznára válik az olvasási tapasztalata, mint a filmrendezőnek; (erre a történeti összefüggéseknél majd vissza kell még térnünk).

A következő példákban tehát a folyamatos montázs főképpen a következő síkokon működik:

- mint a folyamatos (kamera- és tárgy-)mozgás folytatása a (folyamatosan sorolt) beállítások montázsának (*illesztő vágások*) eszközeivel;
- mint divergáló kameraállásokból kialakított tér-időbeli egység szerkesztése; (a homogenitás létrehozása egy arc vagy egy tárgy közelijéből a hozzájuk tartozó tér-időbeli helyzettel vagy a felváltva mutatott beszélő fejek montázsának mint 'beszélgetésnek' a definiálása – ezek olyan teljesítmények, amelyeket a nézőnek meg kell tanulnia).
- különböző helyeken játszódó cselekmények váltogatása az egyidejűség jelentésével (1. példa) vagy tartalmi összefüggésével (szegénység és gazdagság párhuzamossága a 2. példában).

1. példa: David Wark Griffith: *The Lonedale Operator*.

A *The Lonedale Operator* 1911 márciusában mutatták be, és 97 beállítással és kb. 13 percnyi hosszúságával a terjedelmesebbek filmek közé tartozik azok közül, amelyeket Griffith addig a Biographnak forgatott. A film narratív sémája egy egész sor olyan filmet jellemez, amelyekben egy megmentőnek kell a helyszínrre sietnie, hogy szerelmését vagy családját kiszabadítsa valamilyen szorongattatásból. Ezzel a narratív szerkezettel a scenikai lokalizálás szükségszerűen a helyszínek közti időbeli viszonylattá oldódik fel: a mentés harc az idővel egy úton, amelyet a helyszínek közt kell megtennie a megmentőnek, hogy végül éppen időben érkezzen a *last minute's rescue* (az utolsó pillanatban való megmenekülés), tehát a *happy end* végett. A *chase comedies*-zel (üldözési komédiák) és az üldözésre szolgáló kézzelfogható alkalmakkal szemben itt azáltal is változik a minta, hogy már nem egy tolvajt üldöznek például, hanem maga az idő az, amely a mentés útján szökni próbál és amelyet utol kell érni. Más emberek más tapasztalatai konkretizálódnak ettől fogva ilyen cselekménymintákban; a feszültség, amely a szerelmes mentése közben az idő szökéséből származik, nagyon is ismerős a polgárok számára a *time is money* (az idő pénz) képletéből.

A filmről készített elemzésében Raymond Bellour megállapította, hogy „megfigyelhető itt, miként alakul ki itt az a rendszer, amely a nagy klasszikus amerikai filmet jellemzi, és a kinematografikus beszédmód egy alapformájának, a váltakozásnak a kiterjesztéséből indul ki” (Raymond Bellour: *Alterner, raconter. The „Lonedale Operator” de D. W. Griffith*. In: R. Bellour (szerk.): *Le américain cinéma*, T. 1. Paris, 1980, 69. o.). A váltakozás az idő egységét a tér egységének dekonstrukciójából konstruálja meg, és a tér egységét csak a cselekmény eredményeként, vagyis az idő paradigmájában állítja helyre. Az egyidejűségnek mint időbeli egységnek olyan narrációs eljárás az előfeltétele, amely valamennyi tárgyát viszonylatokban oldja fel s végül ‘megoldja’. A helyszínek közötti viszonyokat az emberek közötti viszonyok határozzák meg, akik először együtt, aztán külön láthatók, végül pedig a mentés szemszögéből nézve ismét együtt van-

nak. Ezért a váltogatás sémája itt a *The Lonedale Operator*ban sem abban a pillanatban kezdődik, amikor felismerik a veszélyt és megindul a mentés, hanem már a film első beállításában: külön-külön beállításokban különböző helyekről (a lakásukból) egy férfi és egy nő közeledik először egymás felé, míg aztán egyazon beállításban párként egyesülnek – egyelőre, ugyanis elszakadásuk és hősies újraegyesülésük a feltétele annak, hogy a jövőben, minden bizonnyal véglegesen, újra egyesülhessenek mint (házas)pár.

A nő távírász egy vasútállomáson, a férfi mozdonyvezető, és ketten együtt mennek a vasútállomásra (A). A férfi elmegy a mozdonyával, a nő egyedül marad az állomáson, mert az apja nem érezte jól magát, és lánya unszolására hazament; magával viszi a pisztolyát, végtére is a nők kezébe nem való ilyesmi. (Bellour egyébként az elemzésében sem az apát, sem a pisztolyt nem említi, holott pszichoanalitikai szemszögből, amely Bellourt különösen érdekli, ezeknek van jelentőségük; itt kellemetlenül megmutatkozik, milyen problémákat okozhat, hogy a filmelőadások különféle célzatai okából a filmeknek különféle változatai voltak és maradtak ránk. Az 'eredetire' vonatkozó kérdés vagy a filmek kritikai kiadásának problémája szinte megoldhatatlan és talán nem is helyénvaló feladat a film e korai történetében.)

Egy másik pályaudvaron (B) feladnak egy pénzesztáskát, amit megfigyel két csavargó. Felszállnak a vonatra, és akkor szállnak le róla, amikor észreveszik, hogy a pénzesztáskát átadják a távírásznőnek az ő állomásán (A). Mikor a vonat elment, megpróbálnak behatolni az állomásépületbe, amelyet a távírásznőnek még éppen hogy sikerült bezárnia. Segítségért telegrafál, de a vonal másik végén (C) vasútállomás, ahol a mozdonyvezető is tartózkodik) a távírász bóbiskol; a fiatal nő félelmében elájul, ekkor fölébred a távírász, meglátja a segítségkérőt, nem kap már választ rá, és a mozdonyvezetőt küldi nyilvánvalóan bajba jutott kedvese segítségére; a férfi kap egy pisztolyt, és elkíséri egy fűtőt. A távírásznő időközben magához tért, és amikor a rablók behatolnak a feltört ajtón, egy tolmércével fenyegeti meg őket, amit azok pisztolynak vélnék.

Ekkor már közelednek a megmentők az igazi revolverrel, a rablók megszegyenülnek, amiért becsapta őket egy nő; a többiek számára a befejezés a kezdetet ismétli meg, a pár egyesülését. És a (házas-)párnak ez az újraegyesülése és megerősítése volt végeredményben az egész izgalom célja, a befejezésnek a *happy end* formájában a kezdetet kell igazolnia:

„Ebben az időben a *happy end* minden film kötelező alkotórésze volt. Ez a kissé erőszakos optimizmus, úgy látszott, összhangban van a középosztályú közönség képzeletével. Egy cikk megállapítja a *Nickelodeonban*: 'Boldog, szép és férfias korban élünk. (...) Nem akarunk sóhajokat és könnyeket (...) Mindnyájan a boldogságot keressük, akár pénz által, akár egy jó állás által vagy legalább az elképzeléseinkben. Az a feladatunk, hogy ellenálljunk minden kísértésnek, amely a boldogtalanság fogalmaival környékez meg bennünket' (Gunning, 1981, S. 15.).

Nemcsak a boldog vég felel meg ennek az óhajnak, hanem az a feszültség is, amely által létrejön. Brecht később (1932) ezt a megjegyzést fűzi majd ehhez: „Az a kép és az a beállítás, amelyeknek az a fő óhaja, hogy kellemes legyen, olyan dramaturgiának felel meg, amelynek ugyanez a célja” (Bertolt Brecht: *Der Dreigroschenprozess. Ein soziologi-sches Experiment*. In: Brecht: *Gesammelte Werke*, Bd. 18, [1967]. Frankfurt, 1973, 174. o.). Látható, hogy ez az óhaj régi, mint a teljesítése is az.

2. példa: *David Wark Griffith: A Corner in Wheat*.

Az *A Corner in Wheat* című film, amely 1909-ben szintén a Biograph Companynél készült, nem végződik happy enddel és narratív szerkezete is különbözik a váltakozás használata terén a *The Lonedale Operatortól*. Ha, mint Christian Metz, a váltakozást lényegében arra vonatkoztatjuk, hogy cselekmény(-fajták) váltakoznak mint szimultán események (Vö. Metz: *Probleme der Denotation im Spielfilm*, 1972, 177. o.), és eszerint a film váltakozva mutatja mint különböző helyeken egyidejűleg történő eseményeket azt, hogy közeledik a mozdony a megmentőkkel és hogy a rablók próbálnak behatolni az állomásépületbe, akkor az *A Corner in Wheat* című filmben a váltakozás a

párhuzamosság elve szerint módosul, amelynek nem a kronologikus, hanem a tematikus összefüggés az elsődlegesen jellemző jegye (pl. mint itt a gazdagság és szegénység egymásmellettiége).

A film 25 beállításban, 14 perc alatt egy gabonaspekuláció történetét mondja el, amely a parasztokat szegénységgel és éhséggel sújtja, a spekuláns számára viszont előbb a gazdagságot hozza meg, majd végül a halálát okozza a gabonasilóban – a spekuláns a szó szoros értelmében belefutad jogtalanul szerzett gazdagságába. (A kurzív szövegrészek a filmben szereplő feliratokat adják vissza.)

A szegények

1. Az értékes vetőmaggal a parasztok elindulnak a szántóföldre.
2. Vetés. Nagyon keserves a mezei munka.

7. *A búza polyvája.* A kenyérüzletben: A liszt növekvő ára miatt egy vekni kenyér most 5 cent helyett 10 centbe kerül.

9. Sorbanállás a péknél, mozdulatlan sorok.

11. A paraszt családjában nincs kenyér a mezei munkából hazatérő férfiak számára.

12. *A magas ár csökkenti a kenyérfejadagot.*

Sokak számára már semmi kenyér nem jut.

13. Látogatás a gabonaraktárban.

A gazdagok

3. *A gabonakirály. A nagy üzérkedés terve.*

4. *A gabonatőzsdén. Az utolsó cséplés*

5. *Válasz a tönkrement férfi könyörgésére: szerezte vissza a tőzsdéről, én is ott nyertem.*

6. *A búza aranya.*

A győztes bankettje.

8. Bankett

10. Bankett

14. A látogatók a raktárban.

15. Dől a búza a silóba.

16. A látogatók haladnak tovább a aktárban. Egy küldönc üzenetet ad át a gabonakirálynak: 16a (inzert:) „Ön ellenőrizi most már az egész világpiacot; tegnap négy milliárd dollárral nőtt a vagyona.”
17. A gabonakirály szédeleg örömeiben és belezuhan a silóba.
18. Ott azonnal betemeti a zuhogó búza.
19. Kenyérüzletben. Éhezők kenyeret követelnek, a rendőrség teremt rendet gumibotokkal.
20. A silóban belefulladás a búzába a gabonakirály.
21. A látogatók csoportja távozik a raktárból.
22. Irodájában keresni kezdik a gabonakirályt.
23. A halott gabonakirályt kihúzzák a silóból.
24. Egy paraszt egymagában a vetésben.
(Hosszan kiúszik a kép)

Két életterületet, amelyekhez két különböző, illetve ellentétes osztály tartozik, csupán a 'búza' terméke hoz kapcsolatba, ezen kívül nem érintkeznek egymással; (más filmekben általában a szerelem békíti ki egymással az osztályokat.) Mivel azonban a búza nem valami tetszőleges termék vagy spekulációs tárgy, hanem egyszerűen a termelők élelmiszere és a spekuláns meg nem szolgált gazdagságának és halálának az oka, hatásvizony jön létre a két oldal, azaz

osztály között. Ez a viszony azonban egyoldalú, mivel a gabonakirály spekulációja saját osztálya egyik tagjának elszegényedése mellett mindenekelőtt a termelők, azaz a parasztok éhségéhez vezet, arról viszont nincs szó, hogy az éhezők reagálnának és aktívan védekeznének elnyomorodásuk ellen. A parasztoknak ezt az apátiáját a kenyérüzlet előtti mozdulatlan sorbanállás fejezi ki a legvilágosabban; a film ebben teljesen megfelel irodalmi előzményének, Frank Norris *A Deal in Wheat*-jének:

Sam Lewiston elvesztette a földjét gabonaszpekuláció következtében és nem talál munkát Chicagóban. Más munkanélküliek százával együtt sorbanáll kenyérért. „Ott állt és a szitáló eső betakarta, az éhség megpuhította és elkábította. Előtte és mögötte hosszan nyúlt el a sor. Senki sem szólt egy szót sem. Egyetlen hang sem hallatszott. Üres volt az utca. Olyan csend volt, hogy egy közeli aluljáróban az elhaladó villamos csikorgása mint valami robbanás gördült végig a környéken, végtelen távolban kezdődve és aztán újra elenyészve. Szakadatlanul szitált az eső. Hosszú idő múltán éjfél ütött az óra. Volt valami végzetes és lenyűgöző a szorosan összehúzó, hangtalan sötét alakoknak ebben a végtelen sorában; ebben a tökéletesen néma tömegben; a szoros, hangtalan sor egyre csak várt és várt a teljesen üres éjjeli utcán; várt egy árva szó nélkül, mozdulatlanul, ott lenn az éjszaka mélyén, a lassan hullámozó esőpára alatt” (Frank Norris: *A Deal in Wheat*, id. George Pratt: *Spellbound in Darkness*, Greenwich, N. Y. 1973, S. 74 [JP fordítása nyomán]).

Nem marad végül más, mint ez a teljesen mozdulatlan emberkígyó – ez konfrontálódik a gabonakirály győzelmi bankettjének harsány lármájával és az ételek-italok súlya alatt roskadozó asztalával. Az éhezők hangtalan sora és a bankett immár nem egyazon helyzet két váltakozva ábrázolt része, hanem két különböző helyzetről van szó, amelyeket ‘világok’ választanak el egymástól. Összefüggésüknek előbb állításként kell megjelennie, majd narratív úton kifejlődni. A szegénységnek és a gazdagságnak ez a párhuzamos montáža egymás mellé rendeli ugyan a szegények és gazdagok helyzetét, és értésünkre adja, hogy a szegények éhségének oka a gazdagok kielégíhetetlensége, mégis csak párhuzamosokról van szó, és mint a pár-

huzamosoknál lenni szokott, azok nem találkoznak. A gabonakirály a névtelen sors bosszújából fullad bele gazdagságába; és az éhség a parasztok számára éppen úgy végzetüket jelenti, mint az a rendelkezésük, hogy a következő évben ismét vessenek.

Balázs Béla alaptalanul eredeztette ugyan a filmnek mint művészetnek a történetét Griffith zsenijétől, másfelől azonban joggal ismerte fel abban, ami itt új elbeszélésmódként érvényesül, a társadalmi viszonyoknak az ideológiai struktúrák által történő kifejezését:

„A művészetnek az a forradalma, amely létrehozta a filmet, Amerika fiatal és hagyomány nélküli forradalmi ideológiájában gyökerezik. (...) Aligha véletlen, hogy ezeknek az új formáknak a zseniális teremtője, David Wark Griffith a műveiben tartalmilag is forradalmi volt” (Balázs, 1973, 165. o.).

Az amerikai filmipar egyetlen rendezőjének sem volt többé akkora mozgási szabadsága, mint a filmtörténet első rendező-sztárjának, Griffith-nek; hogy ezért mindjárt művészeti és társadalmi forradalmárrá vált volna, az kérdéses. Balázs a *Tűrelmetlenségről* (Intolerance, 1916) beszél ugyan, de a korábbi filmre, az *A Corner in Wheatre* szintén vonatkoznia kellene, hogy Balázs véleménye szerint a továbbiakban alig született többé film, amelyik „ilyen éles forradalmi kritikát gyakorolt volna a kapitalizmuson, mint ez a Griffith-film, amelyben a plánváltás először vált a film formaalkotó elvévé. A tartalom forradalmi szelleméből születhetett meg a teljesen új forradalmi forma” (166. o.).

Ami a társadalomkritikai tartalmakat illeti, ezek a témák a közönség nagy tömegeihez szóltak, amelyek az ábrázolt problémákkal éppen úgy azonosultak, mint a melodramákkal és komédiákkal, fő szórakozásaikkal. Hogy a film áru a kapitalista szórakoztató iparban, és mindig követi annak törvényeit, Griffith óta éppen olyan magától értetődik, mint hogy az alkalmazott eszközöknek az a feladatuk (a filmes elbeszélésé pl.), hogy ezt az árut e társadalom számára fogyaszthatóvá tegyék. Éppen a filmek Griffith utáni 'új' narratív szerkezete mutatja, hogy korántsem forradalmi változásról volt szó (bár Griffith szíve bizonyosan a szegényekhez húzott); a párhuzamos mon-

tázs létrehozta ugyan a fentre és lentre, gazdagokra és szegényekre tagozódó társadalmi rétegződést, de gondoskodott arról is, hogy a két sík ne keveredjék, hacsak nem a harmonizáló *happy end*-ben oldódik fel az osztályantagonizmus.

Érthetetlen ezért az is, hogy Eileen Bowser, aki a New York-i Museum of Modern Art filmsztályaának vezetőjeként sokat fáradozott az *A Corner in Wheat* rekonstrukciójáért, azt állapíthatta meg, „hogy Eizenstein egyes montázs-elképzelései Griffith Biograph-filmjeiben gyökereznek. Az én tételem az volt – ellentétben azzal, amit Eizenstein maga mondott(!) – hogy Griffith nemcsak olyan filmek sorát készíttette el, amelyek társadalmi tiltakozást fejeznek ki, hanem kifejlesztette e filmek számára az ellentétes montázs módszerét is” (Eileen Bowser, *The Reconstitution of 'A Corner in Wheat'*, In: *Cinema Journal* 15, 1976, 42. o.).

Eizensteinnek, aki intenzíven foglalkozott Griffith-szel és csodálta a filmjeit, mindamellett más elképzelései voltak e filmek narratív szerkezetének gyökereiről: ő a 19. századi irodalmi elbeszélés hagyományaira vezette vissza őket, és ebben magára Griffith-re támaszkodhatott, aki filmjei megszerkesztésében felhasználta azokat a tapasztalatait, amelyeket ennek az irodalomnak az olvasójaként szerzett.

Míg a film kezdetei a varieték, a *vaudeville*-színházak, a music-hallok és a vásárok nem-irodalmi, populáris kultúrájában keresendők, amely a korai filmek nem-folyamatos narratív szerkezetét is meghatározta, körülbelül 1908-tól kezdve a film fejlődése világosan az irodalmi elbeszélés hagyományához csatlakozott, amelynek paradigmája a 19. századi realista regény volt. Az irodalmiasodás nemcsak azt jelenti, hogy a továbbiakban explicit irodalmi művek és narratív struktúráik szolgálnak alapul a filmművészet számára, hanem azt is, hogy a film általánosságban integrálódik a polgári-irodalmi kultúrába, mert egyedül az biztosíthatja a filmipar intézményesedési törekvéseit. Az eljövendő viták arról, hogy a művészet-e film, akörül forognak, hogy milyen szerepet játszik a film a polgárjogot élvező kulturális intézményeken belül. Semmi sem szolgálhatta hatékonyabban ezt a szerepet, mint hogy a film igyekezett minél

közelebb kerülni az elismert irodalomhoz, akár azáltal, hogy a világ-irodalom témáit 'filmesítette meg', akár úgy, hogy magát az irodalomtörténetet nevezte ki a film előtörténetének ●

Györfly Miklós fordítása

Magyar film hangot keres

(Folytatás)

5. Ismét a magyar hangosfilm közvetlen közelében, utalnunk kell arra a tényre, hogy megszakad a folytonosság, a hagyomány: nincs hivatkozás a némafilm hazai mestereire, teljesítményeire (Korda – láttuk – nem elsősorban e tárgyban való illetéktelensége miatt szerepel a köztudatban). Hiányukkal bizonyítják ezt 1936 nyarán az „ősrégi filmtekercesek, melyek a minap felrobbantak és elégték a Tisza Kálmán téren. Egyetlen példányok voltak a hazaiak, a külföldiekről pedig csak múzeumokban akad másodpéldány.”¹⁷⁹ Bálint György, a megdöbbsent tanú még látta őket (egy részüket) a mozi-
ban, először hatévesen találkozva a filmélménnyel. Az állomány megsemmisülése életének egy darabját pusztította el.

Termékeny azonban a kortárs idegen példa, még inkább, ha magyar származású filmalkotó munkásságával kapcsolatos. 1934 elején Cserépy Arzén új elvek szerint működő, 40-50%-os megtakarítást produkáló filmvállalatát említik a filmgyártás racionalizálásának mintájaként. A díszletgazdálkodás, a világítás központosítása, a visszhangmentes műterem, a felvételek sorrendjének helyes megállapítása vezethet a jelentős költségkíméléshez.¹⁸⁰ Elsőrendű szempont a mozidarab olcsósága (miként a némafilmmnél a húszas években): a Thalia Film 80 ezer pengőből produkálta az *Ida regényét*.¹⁸¹ Ungerleider Mór, a Projectograph vezérigazgatója (a magyar kinematográfia egyik „alapító atyja”) 1200 méter körüli, „új típusú” filmeket javasol, 30 ezer pengős költségvetéssel. (Ez a „miniszterközi bizottság” egyik tagjának tetszésével találkozik. El is indul egy rövidfilm-program, de nem hoz megújulást.)¹⁸² A racionalizálás jegyében ismertetik nálunk – a megítélés olykor negatív felhangjaival – a nyugati „drámagyárak”, „álomkereskedések” célszerű, munkamegosztáson alapuló működését Bécsben, Hollywoodban.¹⁸³

Az itthoni gyakorlat azonban egyelőre egészen más: a „filmdzsungel” titkaira vet fényt. Fedák Sári 1933-ban készült filmjéről, az *Iza néni*ről van szó: mint cseppből a tenger, úgy elemezhető általa a korabeli magyar filmgyártás egészének helyzete. Sajnos: kópia híján csak a sajtóközlemények segítségével.

Fedáknak Renner Endre filmvállalkozó, olykor rendezőasszisztens (mint az *Ida regénye* forgatásakor Székely István oldalán), a művésznek egykori szabója mutatta be Gál Ernő producert, a magyar filmgyártás „diktátorát”. Gállal és Bingert Jánossal állapodott meg Fedák Sári, hogy filmet készítenek a Hunniában, mert sok-sok hazai és amerikai (magyar) levélíró szeretné látni őt hangos mozivásznon. Magyar filmet, és pedig irredenta filmet akart Fedák Sári forgatni, 120 ezer pengős költségvetéssel.¹⁸⁴ Az *Iza néni* cselekményéről a Magyar Kultúra cikkéből tájékozódhatunk: „Iza néni, a selmeci polgári leányiskola tanárnője, aki az impériumváltás után híres párizsi dizőz lesz, csak azért gyűjt pénzt, hogy az impériumváltás után a magyar fővárosba költözött selmecieket segíthesse. Még régi városába is visszatér, ahol egészen modern és hamis környezetben nagy dísszel és pompával fogadják.”¹⁸⁵ Végül is negyedmillió pengőbe került a film, melyet Fedák írt, részt vett a rendezésben (Székely István segítőjeként), intézte az adminisztrációt; 140 ezer pengő túllépés mutatkozott. 2470 méter végső hosszhoz 127 ezer méter nyersanyagot forgattak el. Fedák vizsgálatot indított emiatt. Kiderült – egyebek között –, hogy díszleteket bontatott le Fedák, jeleneteket forgattatott újra: sok kicsi sokra ment.¹⁸⁶

De mi látszott mindebből a vásznon? „Kiállításában, megrendezésében, főleg fény- és hangfelvételeiben az első magyar hangosfilm, amely eléri a nyugati nagyfilmek színvonalát” – írta róla a Magyar Kultúra.¹⁸⁷ Ám – tette hozzá a kritikus – üdvözlendő irredentizmusa ellenére korszerűtlen a filmet átható „ünnepély-haza-fiasság”. Siklós Ferenc szerint: „Valljuk be: az »Iza néni« nem sikerült úgy, hogy üzlet is lehessen belőle, de úgy sem, hogy határkövet jelezzen a filmművészet történetében.”¹⁸⁸ Főként a vidéki forgalmazása járt a remélnél szerényebb eredménnyel, s bár a filmet

„nagy lelkesedéssel fogadták a newyorki magyarok”, amerikai pályafutása is alatta maradt a várakozásnak.¹⁸⁹

A „Magyar asszony magyar filmje” általános tanulságokkal járt, visszamenőleg is. A Filmipari Alap például öt évre bérbe vette a Star műtermét, fizetett összesen 60 ezer dollárt, és nem készített filmet. Fehér Ernő nyugdíjazásának ez állott a hátterében. Aztán a berlini Sklarcz fivérek szereztek Bingertől 50 ezer dollárt magyar filmek forgatásához, de ebből sem lett semmi, Pekár Gyula, a filmügyek doyenje nem tudta visszaperelni a 300 ezer pengő értékű pénzt (s közben még az a vád is érte a fivéreket, hogy Berlinben szovjet-orosz megbízásból dolgoztak). Rugalmatlan az irányítási rendszer: három minisztériumhoz tartozik (belügy, kereskedelem-ügy, pénzügy – de, mint láttuk, illetékes még a vallás- és közoktatásügy is); bürokratikus az ügyintézés, hiányzik a szakértelem. Bingert János elönytelen üzletet csinált a hangosgép-bérlettel, sokba (600 ezer pengőbe) került a Hunnia műtermének átalakítása, de aztán a laboratóriumot – a saját területén – magánvállalkozásnak adta bérbe a gyár.¹⁹⁰

Kiderült az *Iza néni* kapcsán, hogy egy „haszonra számító magyar film nem kerülhet többé” 100-120 ezer pengőnél.¹⁹¹ Érdemes nyomon követni Siklós Ferenc gondolatmenetét. Szétválasztandó mindenekelőtt – figyelmeztet a szerző – a magyar s a Magyarországon készülő film. Az előbbinek ügye „még a jószándék stádiumáig sem jutott”. Hibáztatható ezért a „kivégzett” Filmalap, az eddig hozott filmrendeletek együttese, a korral haladni képtelen, régi gárda, melynek tagjai a filmművészet forradalmai közül „az oroszát átaludták, a legújabbat: a *franciát* nem ismerték fel és nem értették meg”. Amatőr vállalkozók – köztük a vagyonát filmbe fektető Fedák – mondtak csődöt. S ha már valaki *tendenciózus* filmet akar készíteni, mint Fedák Sári, az oroszoktól tanuljon, amiként a „a hitlerista Németország” is. Ilyen körülmények között a Fedák által szóvá tett adatok nem relevánsak. A megoldás: nemzetközi mértékkel mérhető hangosfilmeket kell készítenünk, s amíg ez nem teljesül, német nyelvűeket akár. S ehhez érvényesíteni lehetne azt a szerző-

dést, amelyet Scitovszky belügyminiszter a hangos készülék bérletekor kötött. Gond azonban – zárja cikkét Siklós –, hogy a mai Németország nem fogadja be a Magyarországon készült német nyelvű mozgófényképeket.¹⁹² – Az ördögi kör egy újabb alakváltozata.

Emblematikus szerepük van a korszak rendezői megnyilatkozásainak. Láttuk: a harmincas évek végére tankönyvi tétellé vált a rendező teljhatalma (azokkal a korlátokkal együtt, amelyeket Gaál Béla nem tagadott), de naponta zajló csatározásokban kellett ennek érvényt szerezni. Bizonyították rá 1936-ból az Új Idők névtelen cikke (talán Ebeczki György volt a szerző), mely gunyoros definícióval kezdődik: „filmkörökben elterjedt legenda, mely szerint ahhoz, hogy az ember filmrendező lehessen, elég egy pulóver, egy pipa és egy tőkés, aki a pénzt adja. Ezen kívül csak ordítani kell tudni”.¹⁹³ S miféle műfaji kínálatból ordíthatja össze a maga mozidarabját? Nem kevésbé ironikus ez a paneluralmat érzékeltető felsorolás: természeti film, bécsi filmoperett, téli sportfilm, szekszepil- és démonfilm, expedíciós film, kalandorfilm. Néhány kivételes ember nem ilyen kategóriákban gondolkodik – folytatja a cikkíró: Chaplin, aztán Willy Forst, aki „bécsi operett bonvivánból lett filmrendező, aki irodalomból, lélekelemző novellákból teremt filmkölteményeket. Londonban egy Korda Sándor nevű rendező sekszpíri témákat álmodik át filmre. Egy másik magyar: Farkas Miklós az egzotikus környezetbe került ember drámáját alkotja meg filmen. Meg a francia filmköltők. De hát a tömegtermelésben ezek keveset számítanak. Művészek. Álmodozók. Mit tudnak ezek a mesterséghez?”¹⁹⁴

György István 1934 decemberében, a Nyugatban a magyar film határozott karakterét hiányolja, a művészi törekvéseket. Nem a magyarkodást, hanem a „mindig bánattal kacérkodó jókedv”-et s szereplőjeként „a ma tülekedésbe vetett, küszködő *magyarjái*”-t. Ám ehhez a szolgálai utánzatokkal elrontott közönségen is változtatni kellene.¹⁹⁵ Deésy Alfréd a múltban (a némafilm-korszakban) érdemet szerettek önkéntes képviselőként szorgalmazza a gyártás további növelését a Magyar Film Iroda s a Rádió összefogásával, a Star újbóli föllendítésével, bécsi, prágai producerek idecsalogatá-

sával. S akkor az elnémult vidéki mozik ismét játszhatnának. Mártonffy Emil el tudná képzelni a hazai gyártást „a messziről jöttek tömjénezése” nélkül, az irányítás kevésbé bürokratikus körülményei között.¹⁹⁶ Vágóként szólal meg a rendező szerepben is bemutatkozó Gertler Viktor 1935 őszén, a „Pudowkin”-nál, Erich Pommernél – tehát külföldön – nagyra értékelt, itthon azonban nem eléggé becsült művészeti munkakör tárgyában. Gyakorlati filmesztétikát körvonalaz a szájmozgás s a beszédhang „synchron”-ján túli kérdésekről: a felvett anyag „játékmomentumok”-ra osztásáról, a jelenetek méretéről mint esztétikai tényezőőről, belső tempóról, vágási tempóról. Figyelmeztet az akusztikai ugrás veszélyeire. Gertler mindent a hatás szolgálatába állít, ez indokolhat adott esetben totál után premier plant, követel muzikalitást a vágáshoz, többek között azért, mert olykor a kísérőzenét (dalt) is osztani, vágni kell.¹⁹⁷

Az efféle szakmai megközelítés legfőbb akadályára Gaál Béla mutat rá 1937-ben. Egyrészt a gazdaságilag életképtelen vállalkozások hátráltatják a magyar játékfilm fejlődését: azok, amelyek pusztán minimális belföldi bevételre számíthatnak, s inkább a hazai gyártásért járó kontingensjegyekre, valamint az amerikai (magyar-ság körében lehetséges) forgalmazásra ácsingóznak (mintha az Iza néni tanulságai elevenednének föl); olykor 20-30 ezer pengővel, hitellel bocsátkoznak kalandba ismeretlen nevű próbálkozók, s produkálnak gyöngé műveket, máskor meg alábecsült kalkulációival csapják be a tőkés társat.¹⁹⁸ Másfelől: ha van is pénz az induláshoz, számos probléma nehezíti az érdemi munkát. A tőkés szeretné tudni: mit kap a pénzéért? Kellő biztosíték a jó, ismert nevű író lehetne, aki azonban csak akkor fanyalodik filmkészítésre, ha már minden hazai és külföldi publikációs lehetőséget kiaknázott.

Az igazán vonzó témához azonban nincs elég pénz, és a cenzúra akadékoskodásával is számolni kell. Ha például a 16 éves kort jelölik meg a film megtekintésének alsó korhatáraként, ez 30-40 ezer pengő bevételecsökkenést jelent. Az anyagi tehertételek folytán 100 ezer pengőnél nem lehet drágább a hazai mozgófénykép. De „mi lesz a magyar filmmel – teszi föl az ironikus kérdést Gaál –, ha a

publikum nem a termelési statisztika, hanem a jó film iránt fog érdeklődni?”¹⁹⁹

Milyen is a jó film? 1937 karácsonyán a végig önkifejezési zavarral küszködő egykori némafilmes mester, Balogh Béla szerint a hangos mozi darab „pótszínpaddá fejlődik, amely teljesen ellentéte a film valódi hatóerejének, a vizualitásnak”. Az hozhatná meg nálunk is igazi kibontakozást, ha közelebb jutna, még hozzá vizuálisan, „a mai élethez és az élet igazi problémáihoz”.²⁰⁰ Székely Istvánt nem gyötrik efféle gondok: ő kezdettől fogva a hangosfilm pártjára állt, és jelenleg a színes film hollywoodi tapasztalataival készül megismerkedni.²⁰¹

Kétféle hivatkozás alapja a közönség. Egyrészt átalakítandó a szemlélete, mert csakis ily módon, a kritikával vállalva „kényszerítheti – Krampol Miklós szerint – a tőkét és a szakembert komolyabb és művészibb törekvésekre”, másfelől: a gyártók kizárólag a jelen állapotú publikum kegyeit hajhásszák: ez a közönség a Metrodrámák s az Ufa-operettek közötti sávon fogadja be a legérzékenyebben a rázúduló hatásokat, melyeknek hátterében ott vannak „a szép magyar mezők és: kontrasztként a tündöklő pesti bár”.²⁰²

Nem kínál csatlakozási pontot a kortárs magyar film a jobbító szándékú gondolatnak. Karinthy fantáziáját is inkább Lumière-nek a plasztikus filmről szóló bejelentése gyűjtja föl 1935 tavaszán, s meditatál a szenttelen-mutogató és az előadó-emphatikus kifejezés-mód különbségein Ascher Oszkár s egy névtelen hölgy szegedi föllépése kapcsán.²⁰³

A legkülönbélebb megoldási javaslatok és tünetjelzések születnek mindamelllett. Pap Sándor, a patinás Projectograph cégvezetője 1935/36 fordulóján 140 ezer pengőre becsüli egy jó film költségeit. (Részletezi is az adatokat: Gaál Béla későbbi jegyzetében hasonló nagyságrendű tételek szerepelnek.) Kalkulációja szerint legalább közepes siker (10 ezer pengős hazai és külföldi bevétel) szükséges ahhoz, hogy a filmgyártás ne legyen ráfizetéses. Közös gyártó szerv létrehozásával (már a némafilm idején fölmerült a

szövetkezeti gondolat – K. Zs.) évi 12 film esetén mozgófényképenként 40 ezer pengős megtakarítás remélhető.²⁰⁴

Folyamatos filmszakmai javaslat – állami támogatás igénylésének – hátterét adja Badár István beszámolója a Magyar Filmhíradóról. A tízperces darabok „négyezernél alig több mozira” számíthatnak, ezért olcsónak kell lenniök. Legfeljebb háromszoros túlforgatásra van lehetősége a nyolc állandó riportert s néhány fiatal foglalkoztató műsornak.²⁰⁵

Állami támogatást sürget – az iparpártolási alapból – a játékfilmek számára a tekintélyes Radó István szerkesztő is a Mozivilágban, piacot külföldön, exportprémiumot a kikerülő magyar daraboknak. Föloldandó – javasolja 1936 karácsonyán – bemutató filmszínházaink húzódozása a magyar játékfilmtől.²⁰⁶ Ez utóbbi jelenség vélhető okát magyarázza egy széljegyzet: „amíg faji és néprajzi sajtóságaink adagolásában művészi önkritikát nem tudunk felmutatni, addig nem is lesz átütő propagandasikere a magyar filmeknek(,) s nem változik meg a külföld felfogása rólunk, a betyárok, dinom-dánomok és karikás ostorokat pattogtató virtuskodások népéről”. De a pesti giccs sem kívánatos.²⁰⁷ Mégsem megnyugtató ellenjavallat, amit a magyar filmgyártás általános helyzetét kiválóan ismerő Radó István 1937 februárjában e sommás megállapítása kapcsán fejt ki: „nem lehet magyar filmdrámát csinálni!” Szerinte komolyabb igényeit a közönség a külföldi mozidarabokkal elégíti ki, a feliratozott import vígjátékok pedig megbuknak. Marad tehát az egyetlen lehetőség: a magyar filmvígjáték, művészet nélkül, 100 ezer pengőért.²⁰⁸ Ezzel vitatkozik közvetve Pethő József, tizenkét részes (!) cikksorozatának első írásában a Mai Nap hasábjain, azt állítva, hogy a „komoly” magyar film is lehet siker.²⁰⁹

Pethő visszhangos sorozata köré rendezhető számos, a magyar film időszerű gondjait-bajait érintő megnyilatkozás. Egyed Zoltáné A Reggel hírhedt Reggeli levelében arról, hogy a magyar játékfilm úgyszólván próba nélkül készül, a színész – aki néhány ezer pengő fejében bárki lehet – nem tudja a szövegét, s a producer igyekszik megakadályozni az elrontott felvétel megismétlését.²¹⁰ Szó

esik a forgatókönyv szerepéről: írója „színész, operatőr és rendező is egyszemélyben”. Nálunk a szerzők túlhajszoltak, nincs utánpótlás. Fiatal írók bevonásával érdemes lenne dramaturgiai osztályt létesíteni.²¹¹ Megoldatlan a – német, amerikai, olasz eredetű – nyersfilm-ellátás. Ha ez közös szervezésben történék, filmenkint kb. 3000 pengő megtakarítást eredményezne. Drága a laboratóriumi szolgáltatás. Ha hitel helyett készpénzfizetést vezetnének be, itt is mintegy háromszáz lehetne nyerni. Így már nyolcvanezerért kommersz-, százezerért művészfilm készülhetne.²¹² Reális térítéseket volna érdemes megállapítani a jelenleg ingyenes műteremhasználatért, állami támogatást juttatva a magyar filmnek (láttuk: az ingyenesség voltaképpen látszatszolgáltatás volt, mert egyéb tételekre – áramfogyasztás stb. – terhelődött e „kedvezmény” értéke).²¹³ Harminc magyar film segítéyzése volna indokolt a Filmipari Alaptól (amely – tudjuk – formálisan megszűnt) 200 ezer pengő nagyságrendben. Az állami hozzájárulás mértékét csehszlovák mintára lehetne megszabni. 40% volna kívánatos: ez a banktőke érdekeltségét is fölkeltené.²¹⁴ Kevés a szakképzett gyártási munkaerő. Jobban kellene fizetni őket, és kiképezni az utánpótlást.²¹⁵ Farkas Ferenc tollából átfogó értékelés születik a kortárs magyar filmzenéről (ennek tanulságait később még hasznosítjuk). A Mai Nap sorozata pedig e tárgyban a „füttyülő” zeneszerzőkről ír: ezek nem tudnak hangszeren komponálni, nem is ez a szakmájuk, de hírt és nevet remélnek a mozivászonról, s ezért még fizetnek is, ha igény mutatkozik szolgálataik iránt.²¹⁶ Anomáliák adódnak a „filmruhák” körül is (megfigyelhettük ennek különös lenyomatát Gaál Béla tananyagában). Van magyar film 700 pengős „ruhabüdzsével”, miközben Lázár Mária 5000 pengőért maga csináltatott megfelelő öltözképet.²¹⁷

Sajnálatos, egyszersmind fölerősödő jelensége a magyar film helyzetéről való eszmélkedésnek, hogy 1937-től a megnyilatkozások ideológiai töltetet kapnak. A tőke romboló szerepét illusztrálja Simonyi Margit (Kelet Népe) szerint az, hogy a kapitalisták egy „bevált műfajjal: a szegény fiatalember és a gazdag ifjú hölgy(,) vagy megfordítva(,) a szegény ifjú hölgy és a gazdag fiatalember hepiendes sab-

lonjáról lehúzott produkciókkal forgatják át saját zsebükbe a magyar közönség filléreit.²¹⁸ A diagnózis mindenestre pontos, és amellett, hogy a szovjet-orosz mozgókép művészi formáját, tanító, oktató tartalmát állítja filmeseink elé példa gyanánt, a Machaty *Nocturnójából* fölsvillanott jelenet is bizonyítja: filmértő bírálattal van dolgunk.

1937 tavaszán erősödik a polémiák antiszemita vonulata. Egyed Zoltán A Reggelben az alkalmi filmvállalkozásokat kárhoyztatja, de megtoldja ezt „Moskovics-Boskovics” úr típusú faji gorombáskodással, s az effajta megközelítésre a válasz sem lehet hibátlan. Visszatartó buzgalmban a Magyar Mozi és Film vezércikk-írója (talán Baik Mihály filmjogász, a lap szerkesztője és kiadója) megvédi a filmes vállalkozót (Gerő Istvánt érte a provokáció Egyed részéről), de azzal az érveléssel, hogy a gyöngye magyar film legalább kiszorítja a gyöngye külföldit. S ettől még nincs köze a magyar publikumnak a Tulipán-mozgalomhoz (a szociáldemokráciához – K. Zs.). A védelem újabb – kinematográfiánkra nézve sérelmes – argumentuma, „hogy a magyar filmgyártás *sohasem* emelkedhetik színművészetünk vígszínházi, zeneművészetünk bartóki, kodályi, vagy képzőművészetünk világszerte elismert magas nívójához”. Hiszen az említett alkotók munkái lefordíthatók idegen nyelvekre, vagy nem is igényelnek efféle átültetést (zene, képzőművészet).²¹⁹

Magyar film vagy zsidó film? – teszi föl a kérdést az 1937-es nyár végén a Magyar Filmkurír a nyilasok, szélsőjobboldaliak áldatlan heccelődéseivel kapcsolatban. A *Lovagias ügy* című film volt a cél-tábla, pedig „mindenki csak hálás lehet, hogy éppen a zsidó vallású magyar vállalkozók kockáztatják tőkájüket a hazai filmgyártás nagyrafejlesztése érdekében”.²²⁰ Szó esik arról, hogy a Forum mozi kibérlésével – így mondják – „a keresztény tőke akar bevonulni a szakmába”, holott a (húszas évek elején lejátszódo) mozirevizióval az már bevonult oda. S egységbe szólít a cikk névtelen szerzője: „Nem szabad felekezeti, vagy faji téren ellentétet szítani ebben a kulturális és gazdasági szempontból egyaránt olyan nagyjelentőségű szakmában.”²²¹

Miközben az idézett írás élénk és egyetértő – főként vidéki – visszhangjáról értesülünk, német ajkú helységekből azt jelentik, hogy hirtelen változás: agresszivitás tapasztalható a „zsidó” (értsd: magyar gyártású) mozgófényképek iránt, s bojkottálva őket, az ottani közönség német mozidarabokat követel.²²² Hajsza indul Székely István ellen: a *Noszty fiú...*, „Mikszáth regényének és a magyar fajtának megcsúfolása miatt”. Botránnyal fenyegetőznek, ha „ez az ember” még egyszer magyar filmet rendez. Nyomozás folyik.²²³

1937 őszén a Korunk Szava két irányba üt. Kikél „az ún. »magyar« filmek” ellen, betiltást követelve, hiszen ezek között zsidó ízű kabarétréfák vannak, megcsúfolják a házasság szentségét, tagadják a tisztességet s a hűséget, bárgyúságnak láttatják a becsületességet. Kész a következtetés: „Ez a pesti film-alvilág, mely királyutcai textilesekből, ünnepi kalács (barches)-sütőkből, kártyabarlangtulajdonosokból és más üzerekből áll, már régen megérett a rendőri beavatkozásra.”²²⁴ Ugyanitt azonban a nácista német propaganda is megkapja a magáét.²²⁵

Összekeverednek az értékrendek; a magyar játékfilm olykor jogos bírálata is kellemetlen, sőt gonosz, ártalmas szövegösszefüggésbe kerül.

6. Az állami filmirányítás 1933 és 1934 fordulóján az oktatófilm ügyével foglalkozik. Kiderül: a pedagógusok nem tartják kielégítőnek a Magyar-Hollandi Kultúrgazdasági Rt.-re alapozott filmoktatást, elvetették az Országos Közoktatási Tanács koncepcióját. Javaslatuk: osztályonként kell a tantervbe illeszteni a filmoktatást. Középfokú iskoláink közül 78-ban (!) van vetítógép (emlékszünk: „hegy” és „Mohamed” kérdésében a filmszakma azt proponálta: inkább az iskola menjen a moziba, semmint fordítva), s a 78-ból is 25 a keskeny vetítő, mely az osztályteremben tenné lehetővé a mozizást, de ez utóbbi helyeken sem épül be rendszeresen a film az oktatás anyagába. A főváros a Magyar Filmirodában készített oktatófilmeket. Szükséges is az igyekezet, mert 1935 tavaszán esedékes – az 1933-as genfi egyezmény nyomán – Rómában annak a doku-

mentumnak az aláírása Kozma Miklós belügyminiszter részéről, mely „a Nemzetközi Oktató Film Intézet által felülvizsgált oktatófilmeknek *vámmentességet és szállítási kedvezményt biztosít*”.²²⁶ Azonban 1935 májusában még csupán a parlament házbizottsága fogadja el Hóman Bálint előterjesztésében a kultúregyezmények irodalmi és művészeti hatásáról, az oktatófilm-ügyről szóló dokumentumot. Kijelenti a kultuszminiszter: „*valamennyi állami közép fokú és középiskolát vetítógéppel és oktatófilmmel látnak el*”.²²⁷

1934 tavaszán erősödik föl az a folyamat, amely trösztellenes (kartellelles) harc címén osztja meg a filmes társadalmat, vezet szigorú állami intézkedésekhez. Gerő István, a Royal-Filmszínházak igazgatója a „büdös, igénytelen kis mozik” részéről indult támadásnak minősíti az akciót, a drága, külföldi filmet vásárló, forgalmazó, s így a kis filmszínházak érdekeit is szem előtt tartó, „igényes” csoportosulások ellen, aminek nem csupán az lehet a következménye, hogy nem csak a Phönix filmgyárból válik autógárázs, nem csak a Starból raktár, hanem hasonló sorsra jut mindaz, aki még szívén viseli a pezsgő filmélet fenntartását.²²⁸

Nem így látja a helyzetet Kozma belügyminiszter, „sok mozgóképszínház- és filmkölcsonzőtulajdonos véleményére hivatkozva (ekkor, egyik húsvéti nyilatkozatában ejt szót a miniszter a kötelező szinkronizálás érlelődő rendeletéről is).²²⁹ Kozma szándéka, hogy a jövőben ne lehessen több mozi egyetlen vállalkozó tulajdonában (ezzel párhuzamosan úgy hírlik: az iparügyi tárcához kerül a filmgyártás, míg a belügy eztán csak „rendészeti vonatkozásban gyakorol majd legfelsőbb felügyeletet”).²³⁰

Július elején mégis tovább halad a trösztösödés: kialakulni látszik a Royal Apolló, Forum, Décsi, Palace, Casino, Capitol, Atrium, Corso, Radius, City, Corvin moziláncolat Budapesten (az utóbbi öt csatlakozása még nem befejezett ügy), független marad a Metro-Scala, az Ufa, az Urania (tehát az Ufa-érdekeltség), valamint az Omnia. Ez a trösztképző folyamat – véli a Pesti Napló – a Magyar Filmhíradót, sőt az egész filmgyártást meghatározná, sérülnének a szerzők, színészek, a közönség érdekei, egészséges verseny helyébe

árdiktátum lépne.²³¹ A cikk tartalma föl paprikázza a moziszakmát. Viharos ülést tart az Országos Magyar Mozgóképipari Egyesület elnöksége és válaszmánya. Dr. Pogány Frigyes nyugalmazott helyettes államtitkár elnököl, támadják Gerőéket, de kijut a Magyar Mozgóképipüzem-engedélyesek Országos Egyesülete elnökének, Balogh Kálmánnak is, akiről kiderül: részt vett – a Corso egyik tulajdonosaként – a trösztösödésben. Átcsap az indulatok hulláma az MMOE-be is. Puccszerű ülésberekasztés, kardpárbaj Balogh Kálmán és Morvay Pál alelnök között; végül a trösztellenes szárny kerekedik felül. Balogh Kálmán bukásával Bornemissza Gábor, a Metro-Scala külföldről hazatért engedélyese veszi át az MMOE elnöki posztját.²³² A zűrzavaros eseménysor folytatásának egyik csattanója, hogy a négy filmlaboratórium is kartellbe kíván tömörülni. A filmfeliratok készítésének monopóliumához fűződő jelentős üzleti érdek van a dolog hátterében: találmányok megvásárlása, hazai és külföldi szabadalmak követhetetlen sorsa, árkalkuláció, mely végül 90 fillér méterpénzről 1 pengő 80 filléres egységárat tenne lehetővé. Nyomozást indít a rendőrség zsarolás és más címen; vezetője föltehetőleg ugyanaz a Temesváry László, aki 1920 februárjában a Somogyi–Bacsó temetésről készült film elkobzásával és megsemmisítésével szerzett érdemeket.²³³

De az a legtorzabb következménye mindennek, hogy 1937 elején ismét kartellbe tömörülnek a budapesti filmkölcsönzők, ezúttal a hajdani trösztcsinálók, Gerőék, a Royal ellen.²³⁴ Régi feszültségek mutatkoznak itt a fejlettebb tőkés állapotok között: a kis mozik–nagy (bemutató) filmszínházak, vidékiek–fővárosiak ellentéte. S tekintettel arra, hogy a kultúra, annak infrastruktúrája, a művelődés ebben az időben nem számít a kormánypolitika stratégiai ágazatának, nem élvez elsőbbséget semmilyen vonatkozásban, így a kartell- és trösztellenes intézkedések a moziszakmában nem megalapozottak a kormány részéről, hatásuk csak időleges, és 1937-ben ráadásul már a nyílt antiszemizmus is átszövi a kérdéskomplexumot.

Bingert János időről időre megmagyarázza a Hunnia „bizonyítványát”. 1934 őszén A Star föléléstését tervezi, s egy „filmbank”

alapításának gondolatát is exponálja: ez „a már megkötött szerződések még a gyártás folyama alatt leszámítolja”, és ily módon segíthetné hathatósan „a gyártani akarókat”.²³⁵ De a megvalósulásról még 1936 februárjában is csak annyit tudni, „hogy két tőkecsoport is alakult a filmszakma anyagi ügyeinek finanszírozására. Az egyik csoport élén állítólag egy fiatal reformképviselő, a másik csoport élén pedig a filmszakma egyik régi vezető egyénisége áll, aki az utóbbi időben nem fejtett ki aktív működést.”²³⁶

A Hunnia részéről is megrögzött a vélekedés: „Ne nézzenek magyar filmeket igényük felfokozásával, vegyék tudomásul [a mozilátogatók] azt, hogy a külföldi film előtt nyitva van az egész világ, mi csak sziget vagyunk a tengerben.”²³⁷ Ezzel egyidejűleg állítja Bingert, hogy jobbák és 40%-kal olcsóbbak a magyar filmek, mint a szomszédokéi, pedig csupán 250 hangos filmszínházra építhet a hazai gyártás. Örökös az érdekellentét a magyarországi és a külföldi filmvállalkozók között: osztozni kell a Hunnia korlátozott kapacitásán, s ilyenkor általában a hazaiak járnak rosszul. Mert – így mondja az igazgató – mind nyáron szeretne forgatni.²³⁸

Filmgyártásunk állítólagos olcsósága ellenére 1934/35 fordulóján az a hivatalos vélemény (Szőnyi Lóránt magyar királyi kormányfőtanácsos, a miniszterközi bizottság tagja), hogy drága nálunk – legalább 30%-kal költségesebb a kívánatosnál a filmkészítés. (Ez tízezer pengős tétel.) Gyorsítani kellene a tempót, szükség volna egy új – harmadik –, szinkronizáláshoz is megfelelő műteremre, bővíteni a raktárat, a lámpakészletet. Nem igényelne beruházást, ha legalább 4–6 héttel a forgatás előtt készen volnának a szövegekönyvek (tehát ezek szerint gyakorta a teljes – technikai – forgatókönyv nélkül fognak munkába).²³⁹

Személyi, szervezeti ügyek is zajlanak; megszűnik az egyébként is formális szerepű Filmtanács. A kultuszminisztériumban a filmművészeti kérdések illetékese 1934 decemberétől Wlassics Gyula helyettes államtitkár, előadója dr. Balogh László miniszteri titkár, egyszersmind oktatófilm-referens is (az oktatófilm-ügyek az elnöki osztályhoz tartoznak, vezető: dr. Kósa Kálmán). A filmszínészeti is-

kolák felügyelője – mint láttuk – dr. Jeszenszky Sándor miniszteri tanácsos, és ő az iskolán kívüli népoktatásért felelős dr. Nevelős Gyula miniszteri tanácsos helyettese is. Ez utóbbi terület felügyelője dr. Petry Pál államtitkár. Az itt működő oktatófilm-kirendeltséget dr. Geszti Lajos tanár vezeti.²⁴⁰ Izgalmat kelt, hogy a filmügyek belügyminisztériumi intézését a hírek szerint Tomcsányi Kálmánra, a „tegnap”, sőt: a „tegnapelőtt” emberére bízják, a filmszakma megelégedését megnyerő dr. Csatáry Béla helyébe. Tomcsányi – fogalmazódik meg a kaján feltételezés – felöltöztetné a revűgörlöket.²⁴¹ 1935 nyarán – „elismerés mellett” – Jeszenszkyt leváltja a kultuszminiszter a mozi- és színházképzés felügyelői posztjáról; utóda: dr. Kisfaludy Sándor miniszteri tanácsos.²⁴² Tomcsányi is „befut”, de „másirányú beosztása” folytán csakhamar átadja hivatalát a belügyminisztériumban dr. Kádár Levente miniszteri tanácsosnak. Elmozdítják a helyettést, Jeszenszky Andort is (a gyámügyekhez); örökébe dr. Szöllősy Alfréd lép. (Ő korábban a cenzúrabizottság jegyzője volt.)²⁴³ Mindez akkor megy végbe, amidőn jelentékeny filmtörvénykezési lépések várhatók.

Ezek nyitánya a 174 951/1935. BM. számú körrendelet, mely – régi mozi óhaj nyomán – vidéken egyeztetési kötelezettséget ír elő a műkedvelő előadások s a magyar filmek vetítésének ütközése esetén. Illetékesek: a megyei (rendőr) főkapitányok s az alispánok.²⁴⁴

1935 tavaszán-nyarán „kettős kötöttség” jegyében várja a filmes társadalom a „nagyszabású magyar filmreformok”-at. Kozma belügyminiszter egyfelől szakmai konszenzust mutathat föl trösztösödés elleni harcában, hiszen a támogató memorandum az OMME-hez, annak elnökéhez, dr. Pogány Frigyeshez fűződik, másrészt ugyanez a Pogány – a kormányapparátus volt tagja, állami köztisztviselő – a tervbe vett kötelező szinkronizálás ellen hadakozik, az annak nyomán várható költségtérhek miatt. Tudni véli a sajtó, hogy a filmgyártás az iparügyi minisztérium hatáskörébe kerül (nem először röppen föl a hír).²⁴⁵

A külföldi behozatalt szigorúan korlátozó, szinkronizálási kötelezettséget bevezető, új francia filmrendelettel csaknem egy idő-

ben vajúdik a magyar jogszabály.²⁴⁶ Memorandumot intéz a magyar színészsövetség a belügyminiszterhez (emlékezzünk *A vén gazember* körüli afférra): vélhetőleg a képzett, diplomás színészek moziszerepeltetését igényelve „uccáról” toborzott statiszták helyett. Hírlik, hogy a magyar film védelmét szolgálja majd az új filmrendelet; a Hunnia s a Pedagógiai Filmgyár évi 15–20 magyar műfilmmel rukkol majd elő, s az idegen nyelvű filmek készítésének költségei megemelkednek.²⁴⁷

Egyre több konkrétum ismerhető meg a törvényjavaslatból, s már a fogadtatás esélyeit is latolgatják. Különösen a vidék igényelné a külföldi mozidarabok magyarra szinkronizálását. A feliratok ugyanis sokszor sikerületlenek, és túl gyorsan váltakoznak (kortárs tudósítás szerint a közönség – főként a vidéki – nehezen osztja meg figyelmét a kép s a felirat között). De számolni kell – elsősorban Budapesten – az ellenzőkkel is: Greta Garbo, Marlene Dietrich jellegzetes hangját – érvelnek – aligha utánozhatja magyar színésznő. Eleinte 8–10 ezer pengőbe kerül majd a szinkronizálás – írja a *Pesti Napló*. Ebből a szájhoz igazított írói fordítás költsége 1000 pengő, a többi a kiválogatandó 10–20 színész tiszteletdíja, a hangnegatív-pozitív, az összekopírozás költsége, a hangmérnök, a laboráns, a kopírozó honorárium. A feliratozás 3000 pengő körüli költségéhez képest a szinkronizálás idővel akár 5000 pengőre mérsékelhető.²⁴⁸ A filmkölcsönzők körében az ellenvetések hangszúlyosak. Egy külföldi mozidarab átlagosan 10 ezer pengőbe kerül, szinkronizálásuk akár 15–13 000 is lehet. Hivatkoznak a németre szinkronizált amerikai filmek budapesti kudarcaira is. A jegybevétel 3/4-e a fővárosból és környékéről származik, s ebben a térségben – mondják – nincs igény a szinkronizálás iránt. Nem várható eredmény a kötelező magyarfilm-gyártástól sem: akinek volt pénze, eddig is készített hazai mozgófényképet. S az évi 11 magyar film épp elegendő a jelenlegi műterem-kapacitáshoz.²⁴⁹

1935. június 18–19-én zajlik a képviselőház filmtörvény-vitája vítéz leveldi Kozma Miklós belügyminiszter előterjesztésében. Az

első paragrafus a magyar hangosfilmek megfelelő arányú előadását mint a hazai mozgófénykép-ipar előrehaladásának feltételét rögzíti. Ezt az arányt időről időre a belügyminiszter hivatott megállapítani; ide sorolandó a magyar nyelvre szinkronizált külföldi mozi-darabok „bizonyos hányada” is. A második pont szabad kezet adna a belügyminiszternek ahhoz, hogy szükség szerint egészítse ki vagy módosítsa „a mozgófényképüzemekre, a mozgófényképek hatásági ellenőrzésére, a magyar filmgyártás fejlesztésére és a filmbehozatalra fennálló jogszabályokat”, legfeljebb más tárcákkal is egyeztetve lépéseit.²⁵⁰

Meskó Rudolf volt a javaslat előadója. Kulturális, gazdasági és szociális szempontokat érvényesített. Leszögezte: „A filmnek nagy nemzetnevelő, népművelő és propagáló hatása van(,) és ezért a világ minden fejlett kultúrájú állama igyekezett és igyekszik ma is filmgyártását fejleszteni.” Angol, olasz, német példák illusztrálják megállapítását.²⁵¹ A mozgófénykép művészi szerepvállalása kimarad a gondolatmenetből. Nemzeti érdek ugyanakkor Meskó szerint, hogy a moziműsornak „legalább egy részét” magyarul beszélő játékfilmekből állítsák össze.

Évente mintegy 200 külföldi játékfilm érkezik az országba, a hazai termés ekkoriban 5–10 mozi-darab (4–5%). A vidék jól fogadná a magyar nyelvű műsor erősödését, és a szinkronizált külföldi filmek is hosszabban szerepelhetnének, aminek valutakímélő hatása lesz. S a szinkronizálás: magyar munkaerőt hasznosít, és a vállalkozói tőke aktivizálódása várható a magyar nyelvű mozi-darabok elterjedése nyomán.²⁵²

Törs Tibor egységesszéparti képviselő – aki hamarosan az Országos Magyar Filmegyesület elnöke lesz²⁵³ – a közönség szórakoztatását várja a játékrendtől. Elmarasztalja egyszersmind a változásokkal szembeszegülő mozisokat, de látván a miniszteri rátermettséget, a gazdasági helyzetet – optimista abban a tekintetben, hogy meghaladható a magyar filmgyártás „intézménynélküliség”-ének állapota, a rendezetlenség. Törs a külföldi filmek 25–30%-át szinkronizáltatná.²⁵⁴

A magyar hangosfilm „szabadságharcának” és integrációjának szempontjai keverednek az idegengyűlölet és naiv képzelgés megnyilvánulásaival Kun Béla (Hódmezővásárhely) „magyar érzéstől áthatott kultúrelvezet”-et megrendelő felszólalásában. Néhány éven belül – Kun szerint – 20, 50%-ról százra növelhető a magyarul beszélő játékfilmek számaránya.²⁵⁵ Kevéssé derülátó a szinkronizálásnak a magyar filmgyártást serkentő hatására vonatkozólag Szabó József, aki a tizenhat éven felülieknek szóló korhatárt is elkerülné: olyan filmek kellene, amelyeket az egész család megtekinthet.²⁵⁶

Kozma belügyminiszter a magyar nyelv jogait akarja elismertetni a kerettörvénnyel, és értelmezése szerint ily módon a film „oda-sorakozott a nyomtatott betű, a művészetek és a rádió mellé”.²⁵⁷ Egyértelmű az álláspontja: nem lévén az ország elég gazdag, nem számíthat megtérülő költségekre, s így a magyar játékfilmeket „nem az állam gyártja, hanem magánvállalkozásoknak kell készíteniök és csinálniök. Az államnak, a kormánynak pedig kötelessége, hogy ezeknek a filmeknek a gyártását elősegítse.”²⁵⁸ De nem ráerőltetéssel, hanem versenyhelyzetet is elfogadva. Kozma 5–10%-ot említ szinkronizálандó külföldi munkák arányára vonatkozólag, elhárítva a veszélyérzetet Greta Garbo s hasonlók esetleges magyarra szinkronizálásával kapcsolatban. Nem ez a fő kérdés nála, hanem az, hogy évi 3 780 000 pengő megy ki az országból külföldi mozdarabok megvásárlására – ezek helyett hazai munkák készülhetnének nagyobb arányban. Aminek az a feltétele, hogy „jó szcenáriumot kell írni, ez a magyar írók feladata; azt jól le kell játszani (sic!), az a magyar művészek feladata; jól kell rendezni és jól kell technikailag kivinni.”²⁵⁹ Az utóbbival összefüggésben Kozma (korábbi) mecénáló, műhelyteremtő erőfeszítéseire is fény derül: a Magyar Filmirodában egy fiatal mérnököt alkalmazott, „aki 60 pengős éhbérért dolgozott valahol”, és Pulvári Károlynak – minden jel szerint róla van szó ugyanis – lehetővé tette, hogy találmányait kidolgozhassa. Olaszországi siker született ennek nyomán. Most pedig az eredeti film modulációs jeleivel azonos magyar szöveg készítésére nyílik mód elérhető áron, átadva a technikát a Hunniának is.

A belügyminiszter érdekegyeztető készséget nyilvánított a filmszakma iránt, a terhek mellett könnyítést is ígért (például a filmcenzúra terén). Érdekes eszmefuttatásban hivatkozott a rádió mint eszköz internacionális szerepére, mely hozzájárult egyszersmind a népművészet hazai reneszánszához. Ennek tényeit a hangosfilm is megörökítette, s a magyar filmgyártás, melynek föllendítéséről itt szó esik, elsősorban e jelenségekkel kell hogy foglalkozzék, „nemcsak nemzeti, de üzleti szempontból is, mert ma a külföldön ennek van a legnagyobb értéke.”²⁶⁰

A törvényjavaslat – a lényegét nem érintő kiegészítéssel – jóváhagyva indult a megvalósulás útjára. Ismét megszólalnak az ellenérdekeltség hangjai mind a kölcsönzők, mind a gyártók részéről (tiltakoznak a behozatal feltételeinek megszüabása miatt, a magyarul beszélő külföldi sztárok – egyes vélekedések szerint – megbuknak majd a hazai mozikban, leszorulnak a vidéki árak, s a magyar film helyett inkább szinkronizált külföldi mozidarabok forgalmazása várható).²⁶¹

1935 augusztus elsejével lép hatályba a m. kir. belügyminiszter 180 0000/1935. B.M. számú rendelete a mozgófényképek előadásában a magyar nyelv érvényesülésének biztosításáról szóló 1935:XIV. törvénycikk végrehajtása céljából. 1200 méternél hosszabb külföldi eredetű filmet cenzúrajegy fejében engedélyezhet az Országos Mozgóképvizsgáló Bizottság.²⁶² A cenzúrabizottság utólag is vizsgálja a szinkronizált filmek nyelvhelyességét, hangfelvétel minőségét, tehát a bemutatás ilyen okokból is megtagadható. (Láttuk: sor is került ilyesmire; eléggé különös mindenestre, hogy politikai, ideológiai kritériumok helyett – ha már létezik egyáltalán cenzúra – íme, szakmaiak is fölmerülhetnek a mérlegelésnél.) Az előzetes vizsgálat díja 4 fillér/méter, az utólagosé: 6 fillér/méter. Ez utóbbi után 20 fillér/méter pótdíj is befizetendő a Filmipari Alaphoz. Szinkronizálásnál a behozatalai jegy illetékének csupán a felét kell leróni. 1935. augusztus 1. és 1936. január 31. között a 180 100/1935. B.M. számú rendelet értelmében a műsor 10%-a tölten-dő be „Magyarországon készült magyar nyelvű hangosfényképek-

kel”. Ennek a fele 1200 méternél hosszabb, az OMB által engedélyezett, magyarra szinkronizált külföldi mozidarab is lehet. A következő periódusban (1936. január 31.–1936. augusztus 1.) 15% a kötelező arány; ennek 2/3-a lehet más országok magyarra szinkronizált filmje. Feltűnő, hogy bármilyen eredetű, ám magyarul beszélő mozgófényképért egyaránt 7 cenzúrajegy adható (amely külföldi behozatalra jogosít – K. Zs.)²⁶³

Csak a viszonylagos teljesség kedvéért említjük, hogy 1935 augusztusában rendezték meg az Amatőr Mozgófényképezők Egyesületének „szentistvánheti első nemzetközi keskenyfilm-versenyét”, 14 ország részvételével. A zsűritag Karinthy Frigyes beszámolója szerint némafilmek szerepeltek itt, s látszott rajtuk – jótékonyan –, hogy „nem hatvan ember csinálta” őket; szerzőik elgondolásait semmiféle hivatali befolyás nem korlátozta.²⁶⁴

Bingert János 1935 nyarának végén már a filmrendeletek hatásával is foglalkozik. Tájékoztatása szerint ebben az esztendőben 18 magyar filmváltozat készült, ami a piac teljes szükségletét kielégíti. (Később még utalunk rá: jóval nagyobb 1936 tényleges magyar játékmű-száma.) Őv a Hunnia igazgatója a belső konkurencia növelésétől (ilyen az is, ha egy időben két magyar játékmű jelenik meg a moziműsorban), és nem hiszi, hogy előbb-utóbb a program felét adnák hazai műfilmjeink. Büszkén hivatkozik a nálunk realizálódó külföldi bérmunkákra (például: az Alexis Granovszky rendezte *Taras Boulbára*, melyet aztán *Kozákok kapitánya* címmel játszottak mozijainkban): évente 4–5 ilyenből fedezhetjük majd behozatalunkat. Ezen felül értendő a szinkronizálás ügye, amely a magyar hangosfilmnek is toboroz közönséget ²⁶⁵ Ez utóbbi máris megtermi a maga filmjogi furcsaságait. Bonyodalmak támadnak, amikor egy színész, aki eredetileg németül játszotta el filmszerepét, horribilis összeget kért a magyar szinkronváltozatért, így aztán a hazai cég mással végeztette el a feladatot. Kié vajon a filmszínész hangja? Per indult jogbitorlás címén.²⁶⁶

1936. január 22-én Törs Tibor interpellációval fordult a belügyminiszterhez a magyar film és mozi – általa tíz pontba sűrített –

kérdéseiben. Kozma válasza nyomán összegezhető a legcélszerűbben a helyzet. A (húszas években bekövetkezett) mozijuttatásokkal egyesek – köztük a Törs által „hazafia irányú”-nak mondott egyesületek, személyek egy része – nem éltek vagy nem tudtak élni, megfelelően: havi 50–100–150 pengőért továbbadták jogosultságukat. Tőkehiány, személyi alkalmatlanság egyaránt szerepet játszott ebben. Holott a polgári osztály erősítése lett volna a cél. Kozma – úgy fest – legalizálni szeretné az időközben bekövetkezett változásokat. S miközben megvédi a filmkölcsonzókat mint a magyar film érdekeit is képviselő szakembereket, visszaszorítaná az ún. „kétszláger-rendszert”: egyazon műsorban két „nagyfilm” szerepeltetését (az értékgazdálkodás korábban már tárgyalt szempontja alapján). A szinkronrendszer – véleménye szerint – betölti feladatát, még a jelenlegi hatás olyan változatával is, hogy szinkronizálás helyett inkább magyar filmet gyártanak némely esetben. Megismétli: „a filmgyártás kizárólag a magántőke feladata lehet”; itt az állam a Hunnián keresztül (ahol két új műterem létesül) nyújthat támogatást. Kölcsönök folyósítását is tervezik. Mennyiségileg már elégedett Kozma a magyar filmmel (s *Az új földesúr* – szerinte – „európai relációban is bárhol és bármikor megállja a helyét”). A mozialkalmazottak kiszolgáltatottsága ellen intézkedni fog – ígéri a miniszter –, akár jogszabály segítségével. A magyar filmek külföldi elhelyezése (e tárgyban is választ kér Törs) a kereskedelemügyi miniszter, a Külkereskedelmi Hivatal feladata. Dolgozik a belügyi tárca azon is, hogy a film, tőke, megfelelő gépész stb. híján levő 200 szünetelő mozi ismét föléledjen.

A kinematográfusok egy része nem volt elégedett Kozma Miklós reagálásával, s ezért külön kihallgatáson tervezték ismertetni helyzetüket.²⁶⁷

1936 tavaszán a főváros eladja a hat esztendeje nem működő, viharos múltú, bár tekintélyes hagyományokkal is bíró Pedagógiai Filmgyárat. Ingóságai a jelenlegi bérlőhöz, a Magyar Filmirodához kerülnek az évi bérösszegért (11 ezer pengő), annak 6%-os kamataért és 3000 pengőért, az ingatlant az MTI nyugdíjintézete vásá-

rolja meg 524 000 pengő fejében; Budapest előljáróságának közoktatási ügyosztálya 12 ezer pengő értékben átveszi a kisfilmeket, a Magyar Filmiroda rendbe hozza őket iskolai vetítés céljából. Az elbocsátott igazgató, Ágotay Béla megnyerte az általa indított kártérítési pert.²⁶⁸

Figyelemre méltó kezdeményezés, hogy a pesti kis mozikban „népszavazást” tartanak arról: egy vagy két „sláger” szerepeljen-e a műsorban? A Moziegyesület – vélhetőleg az OMME – e lépése nyomán az illetékesek a belügyminisztertől kérnek konzultációs lehetőséget.²⁶⁹

1936. május 9-én a belügyminiszter módosítja a magyar nyelvű filmek kötelező bemutatásának arányait: 20%-ra növekszik az előzetesen rögzített 15%, és a 2/3-os külföldi reprezentáció lehetősége 1/2-re csökken. Helyesbít a jogszabály a magyar film javára a cenzúrajegy-kvóta módosításával is: 8 cenzúrajegy jár érte (míg a szinkronizált külföldiért csak 3), sőt, az Országos Mozcóképvizsgáló Bizottság elnökének javaslatára 8-nál is több cenzúrajegy adható magyar produkcióért.²⁷⁰

A filmrendelet nyomán Kádár Levente belügyminisztériumi főosztályvezető vezetésével értekezletet tartanak a Filmipari Alapnál a Hunnia átépítéséről, kibővítéséről, teljes modernizációjáról. Érintett ebben a „miniszterközi bizottság” (melynek tagjai ez alkalommal a belügyi, a kultusz s az iparügyi tárcát képviselik). 1 milliárd pengős beruházás ez; telket vásárolnak a Gyarmat utcában a Hunnia mellett; októberre várható egy új műterem átadása. Egész Európa egyik legmodernebb stúdiója lesz itt: két, egyenkint 500 m² alapterületű, egybenyitható, 40 x 25 méteres műteremmel, üvegfalú medencével. Megújul a hangrögzítés, külsőben is mód nyílik a play-back technika alkalmazására. Öltöző, mosdó, fürdő, vágószoba, iroda is létesül. Újjászervezik, bővítik, kultúr- és trükkfilmek készítésére teszik alkalmassá a Magyar Filmirodát.²⁷¹

Kötelezővé válik – ha nem érvényesül is százszázalékosan – az egysláger-rendszer, és Ungerleider, Komor András korábbi javaslatai is mintha megvalósulnának a rövidfilm-(kisfilm)gyártás elin-

dulásával. Herczeg Ferenc a nyitó mozidarab szerzője (*Ketten a bányában*, Kiss Ferencsel, Tímár Józseffel), a film két nap alatt(!) készül el. Író továbbá Vadnai László – az értékskála egy másik pontjáról – (*A késdobáló*; szereplők: Kabos Gyula, Pethes Sándor, Maklár Zoltán, Somogyi Nusi). Tíz kisfilm várható, majd újabb tíz. Móricz, Zilahy, Karinthy nevét is hirdetik. Opera- és balett-rövidfilm tervéről esik szó. A Magyar Filmiroda normál és keskeny változatú kultúrfilmeket gyárt (az iskolák számára is).²⁷²

A szinkronrendeletet, annak módosítását megelőző és követő reagálások egymásra vonatkoztathatók. Bevezetése előtt máris kialakult egy lefelé nivelláló gyakorlat: olcsón, olykor ingyen referenciaként vállalták „egy külföldi magyar muzsikust” irányításával hazai szinkronszövegek készítését; a színészek 10–20 pengő napidíjért dolgoztak.²⁷³ Azt várta a filmszakma egy része, hogy magyar filmért legalább 10–11 cenzúrajegy jár majd (ezek napi árfolyama egyébként 1800 pengő körül mozgott). Panaszolták, hogy a rövidfilmekért is be kell szolgáltatni a cenzúrajegyeket, ami dráguláshoz, a külföldi behozatal visszaszorulásához vezet (tegyük hozzá: a genfi egyezményvel ellentétes folyamatot erősítve). Ami pedig a szinkronizálást illeti: ezek száma elenyésző (1936-ból – Lányi Viktor szövegével, Hegedűs Tibor rendezésében – a *Petrovics lányok* szinkronja készült el; tudunk a *Halálhajó – Egy élet titka* – magyarul beszélő változatáról). Sérelmezték a mozisok azt is, hogy a rendelet nyomán bizonyos időpontokban (például 14 órakor) nem szabad előadást tartani, a minisztérium meghatározza a helyáratat.

Mindezek nyomán Preczly Elemér és Kádár Levente sajtóértekezletet tartott a belügyminisztériumban. Megerősítették itt, hogy a cél „a magyar filmgyártás biztos anyagi bázisát megteremteni hosszabb időre, amihez nyugalmi állapotra van szükség. Értékelésük a meglévő termésről mindamelllett föltöbb szigorú, a kívánatos orientáció megjelölésében pedig a művészet követelményét véljük fölfedezni: „az eddigi magyar filmek legnagyobbik része arról szólt, gépírókisasszonyok hogyan találják meg a boldogságot vezérgazgatók vagy földbirtokosok oldalán. Ezzel az irányzattal a jövőben sza-

kítani kell(,) és komolytárgyú filmeket kell előállítani, amelyek a magyar kultúra szempontjából felvehetik a versenyt a külföldi nagy filmgyárak termékeivel. A nyelvi nehézség nem okozhat akadályt, mert hiszen külföldön is szinkronizálják az idegen filmeket.”²⁷⁴ Kádár ehhez a technikai s a pénzügyi feltételeket is összefoglalja. Az előbbieket a Hunnia s a Magyar Filmiroda műtermeinek bővítésével valósulnak meg, az utóbbiak a rendelet következtében. Mivel egy magyar játékfilm legalább 150 ezer pengőbe kerül, létkérdés az egyláger-rendszer bevezetése, a trösztösödés megakadályozása (megfigyelhettük: mindkettő rendkívül nehezen érvényesül). Húsz magyar film biztos várható 1936-tól – állítja a főtisztviselő. (29-ről tudunk – K. Zs.) S némiképp vészjóslóan hangzik, hogy amennyiben a szakma nem egyezik meg saját körein belül a vitás kérdésekben, a minisztérium fog intézkedni.

Hagyományosan nem oldható meg ilyen keretek között a filmhíradó működtetése, mely a mozisok anyagi (átvételi) kötelezettségén alapul, s ez „válságba sodorja” a „Mozi Egyesületet” (az MMOE-t). 1937 elején tíz éves szerződésbe kényszerítik a szakmai szervezetet, ami – így az érintettek – veszélyezteti a kismozisok egzisztenciáját.²⁷⁵

Elbizonytalanítja a körvonalakat, hogy Kozma Miklóstra 1937 elején „Magyarország szellemi triumvirátusának vezetését” bízzák; a miniszteri posztról átkerül e szépen hangzó, ám tényleges hatáskörét illetőleg (még) tisztázatlan hivatalba.²⁷⁶ (Itt jelezzük, hogy Kozma folyamatosan ígerte, tájékoztatást ad a filmszakma legfelső szintjén az 1936-ban kötött magyar–német filmegezményről; ez most már végképp elmarad. 1938 februárjában adja majd hírül a sajtó, hogy Széll József belügyminiszter és Erdsmanndorff budapesti német követ aláírták a magyar–német filmegezményt. Ennek tartalmáról hivatalosan semmit nem lehet tudni; kiszivárgott információ szerint évente öt, „Magyarországon magyar–német verzióban készült filmet fognak a Német Birodalom területére bocsátani”).²⁷⁷ Amerikai filmmágnások – köztük: Mr. Rubin, a Metro-Goldwyn-Mayer társelnöke – hízelegnek azzal, hogy öt éven belül „Budapest lesz

Közép-Európa filmfővárosa”. A vígszínházi Hajmássy Ilonának mindenestre vannak esélyei Hollywoodban.²⁷⁸

Élénkül valamelyest a nemzetközi filméletben való részvételünk. 1937 tavaszán Lajta Andor szervezői közreműködésével hívják életre a nemzetközi filmkritikus-szövetség magyar tagozatát (Fipresci).²⁷⁹ A párizsi film-világkongresszuson – a rendezvény magyar megítélés szerinti (Bornemisza Gábor) eredménytelensége ellenére – delegátusaink hatékonyan szerepelnek. Nemzetközi cenzúrabizottságot indítványoznak az uszító propagandafilmek ellen, amelyek veszélyeztetik a békét. A kongresszus keretében zajlott a Mozitulajdonosok Nemzetközi Szövetségének közgyűlése; itt a magyar szervezet (dr. Pogány Frigyes elnök, Horovitz Richárd társelnök, Morvay Pál ügyvezető alelnök által képviselve) indítványt terjesztett elő a „nemzeti kisebbségek anyanyelvükön történő szabad-film ellátása tárgyában”. A világháború után elharapódzó általános türelmetlenségből eredeztetve diagnózisukat, javasolják, hogy a nemzetközi filmkongresszus „foglaljon állást a nemzeti kisebbségek akadálytalan filmellátásának lehetővé tétele érdekében”. Rámutatnak a magyar filmmemberek, hogy a jogos (?) politikai cenzúra mellett anyagi gátak is közrejátszanak a negatív helyzet kialakulásában. Legyen a kisebbségek filmellátása adó- és illetékmentes. Mindkét propozíciót – a magyar sajtó tájékoztatása szerint – elfogadta a kongresszus.²⁸⁰

Kozma 1937 őszén hallat magáról: a Magyar Filmiroda elnökeként arról számol be, hogy mozgalom indult a keskenyfilm népszerűsítésére. Legfőbb ideje volt, mert „ismeretlen kezek” elkezdtek fölvásárolni a keskenyfilm-jogokat. Egy újítás révén 1500–2000 pengőért vetítő-berendezés vásárolható, s mód nyílik most már játékfilmek keskeny változatának bemutatására is. Ott terveznek ilyen műsorokat, ahol addig nem játszott mozi: 600 község lehet érintett. A próbavetítésen a Magyar Híradót s a *Café Moszkva* című magyar játékfilm néhány jelenetét vitték mozivászonzra.²⁸¹

A kormányzati lépések közül utalnunk kell még a 7200/1936. M.E. számú, dr. Darányi Kálmán miniszterelnök által jegyzett rendeletre, amely 1920-as és 1930-as rendeleteket egészít ki, illetve módo-

sít. Valamelyest csökken a kurzushűség moziengedéllyel való jutalmazásának lehetősége, kizárja az új jogszabály „a különféle társadalmi egyesületek és az önkormányzati közigazgatási testületek” ilyen jellegű támogatását. Ugyanakkor megmarad a „köztámogatásra szoruló és a jogosultság feltételeivel rendelkező érdemes egyének, hazafias irányú eszmei célú (sic!) egyesületek, testületek” rendszeres anyagi támogatásának kötelezettsége mint közérdekű szolgáltatás, magyarul: a mozisok törvényes megsarcolása jótékony célú előadások stb. címén. Megszűnik a tőkéstárs bevonásának lehetősége, filmszínház-működtetéséhez.²⁸² 1937 nyarán hozott belügyminiszteri rendelet szerint 113 234/1937. V.a.sz.) szerint magyar filmek repríze is beleszámít a kötelező hús százalékba, ha az adott mozgófénykép az illető filmszínházban még nem pergett. Ősszel a 121 000/1937. V.a.B.M. számú rendelettel oly módon szabályozzák a cenzúrajegyek számát, hogy az OMB elnöke az 1200 méternél hosszabb, Magyarországon gyártott, magyar nyelvű játékfilmekért legfeljebb 4, a magyarra szinkronizáltért legfeljebb 1 cenzúrajegyet adhat; a vizsgálat fejében 1 jegy szolgáltatandó be. – Föltehetőleg a magyar filmgyártás mennyiségi fölfutása hozta ezt a korlátozást. Erre vall az alábbi, a minőséget előtérbe helyező ösztönzés: „a m. kir. belügyminiszter a m. kir. iparügyi, valamint a m. kir. vallás- és közoktatásügyi miniszterrel egyetértően kulturális vagy művészi szempontból különösen kiváló és nagy költséggel előállított magyar játékfilmnek jutalomként az Országos Mozgóképvizsgáló Bizottság elnökének több cenzúrajegy kiadását engedélyezheti. Ezen a címen kiadható cenzúrajegyek száma egy játszási évben 10 (tíz)-nél több nem lehet”.²⁸³ – A megfogalmazás homályos, vagy ha pontosan értelmezni véljük, szűkkeblű, hiszen egyetlen évben „több”, tehát legalább két jutalomjegy összesen öt játékfilmet illethet. Mindamellet ez a rendelkezés ismeri el a kormányzat részéről hivatalosan, hogy a magyar játékfilm *művészi* értékű lehet.

(Folytatjuk)

Jegyzetek

- 179 Bálint György: Régi filmek halálára. *Pesti Napló*, 1936. jún. 17., 3. old. 87. évf. 3. szám.
- 180 Filmkultúra, 1934. febr. 1. VII. évf. 2. szám.
- 181 Délibáb, 1934. febr. 17. VII. évf. 3. szám.
- 182 Uo., 1934. 59. old. VIII. évf. 13. szám, Szőnyey Lóránt: A kettős probléma. *Filmkultúra*, 1935. jan. 1., 3. old. VIII. évf. 1. szám.
- 183 Surányi Miklós: Drámagyár. *Új idők*, 1934. I. 288–290. old., XL. évf., Zsigray Julianna: Álomkereskedés. *Uo.*, 1935. I. 172–173. old. XLI. évf.
- 184 Fedák Sári: Nem az én filmemről van szó! – Válaszom a Fedák-film epilógusára. *Pesti Napló*, 1934. júl. 29., 23. old. 85. évf. 170. szám.
- 185 *Magyar Kultúra*, 1933. II. 433. old. 20. évf.
- 186 A Fedák-film különös epilógusa – Miért került negyedmillió pengőbe az Iza néni? *Az Est*, 1934. júl. 29., 12. old. XXV. évf. 170. szám.
- 187 *Magyar Kultúra*, 1933. II. 432. old. 20. évf.
- 188 Siklós Ferenc: „Iza néni” és a magyar film ügye. *Pesti Napló*, 1934. aug. 4., 13. old. 85. évf. 175. szám.
- 189 *Az Est*, 1934. máj. 25., 6. old. XXV. évf. 116. szám.
- 190 Turcsányi Gyula: Rejtelmek és találos kérdések a magyar filmgyártás körül – Fedák Sári filmleplezése és a „filmsungel” titkai – Ablakon kidobott vagyonok, nehéz kötelezettségek és átengedett keresetek. *Magyarország*, 1934. aug. 4., 8. old. XLI. évf. 175. szám.
- 191 A Fedák-film különös epilógusa. I. h.
- 192 Siklós Ferenc: „Iza néni” és a magyar film ügye. I. h.
- 193 Kézikönyv filmrendezők számára. *Új Idők*, 1936. II. 638. old. XLII. évf.
- 194 *Uo.*, 640. old.
- 195 György István: Magyar film. Nyugat, 1934. dec. 1–16. Filmrovat.
- 196 Deésy Alfréd: A magyar film védelme és további fejlesztése. *Filmkultúra*, 1935. jan. 1., 14–15. old. VIII. évf. 1. szám, *uo.*, 1935. máj. 1., 8. old. VIII. évf. 5. szám.
- 197 Gertler Viktor: A filmvágóról és a filmvágásról. *Uo.* 1935. okt. 1. 6–10. old. VIII. évf. 10. szám
- 198 Gaál Béla: Különös tünetek. *Uo.*, 1937. jan. 1., 6–9. old. X. évf. 1. szám.
- 199 Uő. A magyar film hajnalban, délben és este. *A Tükör*, 1937. márc., 222. old. V. évf. 3. szám
- 200 Pesti Mozi, 1937. dec. 25., 9. old. VI. (XI.) évf. 13–14. szám.
- 201 *Uo.*
- 202 Krampol Miklós: Filmelmélet az elmúlt szezonban. *Magyar Szemle*, 1935., 161. old. IX. évf. 94. 13–14. szám, *Magyar Kultúra*, 1935. I. 40. old. 22. évf.
- 203 Karinthy Frigyes: Plasztikus ábra – plasztikus gondolat – Egy nagyszerű mutogató és egy nagyszerű előadó. *Pesti Napló*, 1935. márc. 6., 8. old. 86. évf. 54. szám.
- 204 Pap Sándor: A magyar filmgyártás racionalizálása. *Filmkultúra*, 1936. jan. 1., 24–25. old. IX. évf. 1. szám. Nagyjából egybevág ezzel: A magyar film belföldi kihasználásának korlátai. *A Mai Nap*, 1937. máj. 5., 7. old. XIV. évf. 101. szám.

- 205 Badár István: A magyar híradó. A Tükör, 1936. febr., 136–137. old. IV. évf.
 206 Radó István: Miért juthat csődbe? Mozivilág, 1936. dec. 25., XXX. évf. 25–
 26. szám.
 207 (G. J.) [=Gáspár Jenő]: Szélgjegyzetek a magyar filmgyártáshoz. I. h., 105.
 old.
 208 Radó István: A magyar filmgyártás iránya. Mozivilág, 1937. febr. 11., 2–3.
 old. XXXI. évf. 3–4. szám.
 209 Vígjáték és dráma mint filmszüzsé. A Mai Nap, 1937. ápr. 17., 7. old. XIV.
 évf. 86. szám.
 210 Egyed Zoltán: Reggeli levél – Szőke baba szerepet kap, ha pár ezerrel film-
 hez betársul... A Reggel, 1937. márc. 16., 11. old. XVI. évf. 12. szám.
 211 Néma és hangos forgatókönyv. A Mai Nap, 1937. ápr. 18., 7. old. XIV. évf.
 87. szám.
 212 A magyar filmgyártás nyersanyagellátása és a laboratóriumok furcsaságai.
 Uo., 1937. ápr. 27., 7. old. XIV. évf. 94. szám.
 213 A filmgyártók drágálják (sic!) – az ingyen műtermet. Uo. 1937. ápr. 28., 7.
 old. XIV. évf. 95. szám.
 214 A Magyar Filmalaptól függ a hazai filmgyártás sorsa. Uo., 1937. ápr. 29., 7.
 old. XIV. évf. 96. szám, Mi okozza a tőke tartózkodását a filmgyártástól?
 Uo., 1937. máj. 4., 7. old. XIV. évf. 100. szám.
 215 Nem minden takarékoság válik a filmgyártás javára – Kevés a jólképzett
 produkciós munkaerő. Uo., 1937. ápr. 30., 7. old. XIV. évf. 97. szám.
 216 Farkas Ferenc: Újabb magyar filmek zenéje. A Tükör, 1937. jan., 71–72.
 old. XIV. évf. 97. szám.
 217 1. p.: Néhány ószinte szó a magyar filmruhákról. A Reggel, 1937. okt. 25.,
 10. old. XIV. évf. 44. szám.
 218 Simonyi Margit: A film etikája. Kelet Népe, 1937., 43. old. III. évf. 3. szám.
 219 Reflexiók A Reggel című hétfői újságnak a magyar filmgyártásról közölt
 cikkeire. Magyar Mozi és Film, 1937. ápr. 10. XI. évf. 6–7. szám.
 220 Magyar film vagy zsidó film? Magyar Filmkurir, 1937. aug. 26., 4. old. XI.
 évf. 23–26. szám.
 221 Uo., 5. old.
 222 Pángermán agitáció a magyar filmek ellen. Uo., 1937. szept. 20., 8. old. XI.
 évf. 29–32. szám.
 223 Mít akarnak? Mozivilág, 1937. szept. 24., 1. old. XXXI. évf. 27–30. szám.
 224 h. b.: SOHASEM VOLTUNK elragadtatva. Korunk Szava, 1937. nov. 1., 632.
 old. VII. évf. 21. szám.
 225 S–r.: Le az álarccal! Uo., 627. old.
 226 Ifj. Wlassics Gyula báró: Az oktatófilm-ügy új utjai. Filmkultúra, 1934. jan.
 1., 1. old. VII. évf. 1. szám.
 227 Hóman a kultúregyezmények irodalmi és művészeti hatásáról – A Ház bi-
 zottsága elfogadta az oktatófilmről és a kultúregyezményekről szóló javas-
 latokat. Magyarország, 1935. máj. 17., 2. old. XLII. évf. 112. szám.
 228 Gerő István: A trösztl! Filmkultúra, 1934. ápr. 1., 4–5. old. VII. évf. 4. szám.
 229 A belügyminiszter a mozitrösztek ellen. Pestü napló, 1935. ápr. 24., 14. old.
 86. évf. 92. szám.

- 230 Mozitrösztök alkonya – Az iparügyi minisztérium hatókörébe kerül a filmgyártás. Magyarország, 1935. ápr. 24., 11. old. XLII. évf. 92. szám.
- 231 Totalitás a budapesti moziszakmában. Pesti Napló, 1935. júl. 7., 21. old. 86. évf. 152. szám.
- 232 Az Országos Magyar Mozgóképipari Egyesület elnöksége és választmánya hétfő délutáni viharos ülésén elhatározta lemondását. Pesti Napló, 1935. júl. 9., 14. old. 86. évf. 153. szám, Kozma belügyminiszter: Eltrösztösödést a mozgóképszínházak területén sem most, sem a jövőben megtérni nem fogok – A moziengedélyesek viharos választmányi ülése két felfüggesztéssel, váratlan berekesztéssel, alelnöki vezetés alatt folytatásával – Választmányi határozat az elnökkel szemben felmerült ellentétekről. Uo., 1935. júl. 10., 15. old. 86. évf. 154. szám, T. Gy. [=Turcsányi György]: A moziháború – A mozisok egyesülete tüntetésből ki akarja mondani feloszlását. Az Est, 1936. júl. 12., 7. old. XXVI. évf. 156. szám, Botrányos jelenetek után rendkívüli közgyűlést tart a mozisok egyesületének választmánya. Pesti Napló, 1935. júl. 18., 14. old. 86. évf. 161. szám, „Magyar Filmbeszerző Rt.” – Új elnököt választ a mozi egyesület. Magyarország, 1935. júl. 19. XLII. évf. 162. szám, Barabás Lóránd: A pesti mozi regénye. I. h., 15. old., Tovább tart a mozisakma tröszttharca – Elnökválasztási küzdelem párbajjal és szentistvánnap díszkivilágítással. Pesti Napló, 1935. aug. 15., 17. old. 86. évf. 185. szám, Bornemisza Gábor lesz a mozisok elnöke – A trösztellenes párt nem alkuszik. Uo., 1935. aug. 17., 12. old. 86. évf. 186. szám.
- 233 Új kartellterv a filmszakmában? – A rendőrség, a járásbíróóság és a szabadalmi bíróságok vizsgálata a bonyolult ügyben. Pesti Napló, 1935. aug. 11., 15. old. 86. évf. 182. szám.
- 234 Kartelbe(sic!) tömörülnek a budapesti filmkölcsonzók. Ujabb filmszakmai szövetkezés a Royal-tröszt ellen. A Mai Nap, 1937. febr. 5., 7. old. XIV. évf. 28. szám.
- 235 Megnyílik Németország felé a magyar filmek piaca – A Hunniában valószínűleg az egész éven át sorozatosan gyártják a magyar filmeket. Pesti Napló, 1934. szept. 23., 22. old. 85. évf. 215. szám.
- 236 Újból kísért a filmbank alapítása. A Mai Nap, 1936. febr. 28., 7. old. XIII. évf. 49. szám.
- 237 Lóránth László: Bingerth János: A magyar filmgyártás erényeiről, hibáiról és perspektívájáról. Nyugat, 1934. II. 400. old.
- 238 Kilenc magyarnyelvű film, három idegen – Bingerth János nyilatkozik a Hunnia munkaprogramjáról. Magyarország, 1935. febr. 7., 11. old. XLII. évf. 31. szám.
- 239 Szőnyey Lóránt: A kettős probléma. I. h.
- 240 Lajta Andor: Az év története. Filmművészeti Évkönyv 1934. 186. old. Ismét átszervezték a filmügyeket a kultuszminisztériumban. Filmkultúra, 1934. dec. 1., 10. old. VII. évf. 12. szám.
- 241 Izgalom a magyar film- és moziszakmában. Pesti Napló, 1934. dec. 29., 14. old. 85. évf. 293. szám.
- 242 Filmkultúra. 1935. júl. 1., 34. old. VIII. évf. 7–8. szám.
- 243 Uo., 1935. jún. 1., 18. old. VIII. évf. 6. szám.

- 244 Dr. Preszly Elemér államtitkár jegyzi. Filmkultúra, 1935. máj. 1., 24. old. VIII. évf. 5. szám.
- 245 Új rendszer készül a moziengedélyek körül – A filmgyártás az iparügyi minisztérium hatáskörébe kerül. Az Est, 1935. ápr. 24., 3. old. XXVI. évf. 92. szám.
- 246 Megjelent az új francia filmrendelet. Magyarország, 1935. jún. 2. 11. old. XLII. évf. 125. szám.
- 247 Nagyszabású magyar filmreformok várhatók – Készül az új filmrendelet. Uo.
- 248 A belügyminiszter törvényjavaslata az idegennyelvű filmek szinkronizálásáról – Megfelelő számú magyar film forgalombahozatala. Pesti Napló, 1935. júl. 13., 13. old. 86. évf. 133. szám, Schneider Ede (Heves megyei mozgóképszínház-tulajdonos): Kultúrzóna és magyar hangosfilm a vidéki mozgóképszínházak éltető eleme. Filmkultúra, 1935. ápr. 1., 7. old. VIII. évf. 4. szám.
- 249 A filmreform – A mozis, a néző, a művészet és a magyar nyelv érdeke – A filmszakma hozzászólása. Magyarország, 1935. jún. 13., 14. old. XLII. évf. 133. szám.
- 250 Filmkultúra, 1935. júl. 1., 2. old. VIII. évf. 7–8. szám.
- 251 Uo., 3. old.
- 252 Uo., 3–4. old.
- 253 Uo., 34. old.
- 254 Uo., 7–8. old.
- 255 Uo., 11–15. old.
- 256 Uo., 15. old.
- 257 Uo., 17. old.
- 258 Uo.
- 259 Uo., 18. old.
- 260 Uo., 19. old.
- 261 Itt az új filmrendelet! – A mozisok megnyugvással, a filmesek nyugtalansággal fogadták. Az Est, 1935. júl. 28., 6. old. XXVI. évf. 170. szám.
- 262 Filmkultúra, 1935. szept. 1., 18. old. VIII. évf. 9. szám.
- 263 Uo., 19. old.
- 264 Karinthy Frigyes: Lélek a film keskenyvágányain – Az amatőr mozgófényképezők sajtóbemutatója. Az Est, 1935. aug. 17., 7. old. XXVI. évf. 186. szám.
- 265 Dr. Bingert János: Okos és józan filmgyártás, valamint céltudatos szinkronizálás új tömegeket hoz a magyar filmszínházaknak. Filmkultúra, 1935. szept. 1., 2–3. old. VIII. évf. 9. szám.
- 266 Kié a filmszínész hangja? – Jogi bonyodalmak az utószinkronizálás körül. A Mai Nap, 1936. jan. 12., 7. old. XIII. évf. 9. szám.
- 267 A magyar film és mozi kérdései a képviselőházban. Filmkultúra, 1936. febr. 1., 2–7. old. IX. évf. 2. szám.
- 268 A főváros eladta a Pedagógiai Filmgyárat. Az Est, 1936. márc. 15., 13. old. XXVII. évf. 63. szám.
- 269 Egy sláger vagy két sláger? A Mai Nap, 1936. márc. 17., 7. old. XIII. évf. 64. szám, „Népszavazás” – a pesti kismozikban. Uo., 1936. márc. 27., 7. old. XIII. évf. 72. szám.

- 270 Filmkultúra, 1936. jún. 1., 15. old. IX. évf. 6. szám.
- 271 Magyar filmváros a Gyarmat utcában. Az Est, 1936. máj. 26., 3. old. XXVII. évf. 120. szám, Martin Ferenc: Új műtermek a Hunniában. Filmkultúra, 1936. jún. 1., 6. old. IX. évf. 6. szám, Új filmműtermeket épít a Hunnia – Bingert igazgató elmondja, miért készülnek most csak külföldi filmek Budapesten? Magyarország, 1936. ápr. 12., 8. old. XLIII. évf. 85. szám.
- 272 Megindul a kisfilm-gyártás – Kabos Gyula öt kisfilmre szerződött. Magyarország, 1936. máj. 13., 8. old. XLIII. évf. 110. szám, Herczeg Ferenc egyfelvonásosával megkezdődik holnap a rövidfilm-gyártás. Az Est, 1936. máj. 26., 3. old. XXII. évf. 120. szám.
- 273 Új szinkronrendelet készül, amely megkülönbözteti a magyar filmet a szinkronizált filmtől – Kijavítják a szinkronizálási rendelet hibáit. Magyarország, 1936. máj. 13., 8. old. XLIII. évf. 110. szám.
- 274 Megjelent az új mozirendelet. Pesti Napló, 1936. máj. 14., 15. old. 87. évf. 111. szám.
- 275 A Mozi Egyesületet válságba sodorja a tízéves híradó szerződés. A Mai Nap, 1937. febr. 10., 7. old. XIV. évf. 32. szám.
- 276 Tünetek. Filmkultúra, 1937. márc. 1., 6. old. X. évf. 3. szám.
- 277 Aláírták a magyar–német filmegegyezményt. Mozivilág, 1938. febr. 23., 4. old. XXXII. évf. 3–5. szám.
- 278 „Öt éven belül Budapest lesz Közép-Európa filmfővárosa” – mondják a Margitszigeten tartózkodó amerikai filmmágnások. A Mai Nap, 1937. máj. 30., 7. old. XIV. évf. 120. szám.
- 279 A Film, 1937. máj.–jún., 14. old. IV. évf.
- 280 A párizsi filmkongresszus. Mozivilág, 1937. júl. 10., 1. old. XXXI. évf. 19–20. szám, A film-világkongresszus eredménytelenségéről nyilatkozik Bornemisza Gábor, a magyar mozisok elnöke. A Mai Nap, 1937. júl. 24., 7. old. XIV. évf. 166. szám.
- 281 Hatszáz magyar község filmhez jut – Kozma Miklós érdekes bejelentése a keskenyfilm vidéki terjesztéséről. Pesti Napló, 1937. okt. 5., 13. old. 88. évf. 226. szám.
- 282 Filmművészeti Évkönyv 1938. XIX. évf. Szerk., kiadó: Lajta Andor. Budapest é. n. 126–128. old.
- 283 Uo. 128–129. old.

A film lélektana (1937)

(Folytatás)

A színpad távolsága az illúzió kódébe burkol, a film a realitásokhoz is közel visz. A színpad tehát erősebb arcjátékot, taglejtést és hanghordozást kíván. A film arcjátékát és taglejtését az objektív és az objektum egymáshoz való távolsági viszonya határozza meg. Minél közelebb van a színész a géphez, annál finomabb arcjátékra van szükség. A felnagyított arc vonásai torzzá, fintorrá válhatnak. A taglejtés el is maradhat teljesen. A géptől való távolodás arányában nőnek az arcjátékok és taglejtések arányai, míg végül a nagy taglejtés veszi át a vezető szerepet az arc-kifejezéssel szemben. A hanghordozást a mikrofon szabályozza, mely a megfelelő eredmény kedvéért követi a színészt, tehát a távolság közte és a beszélő között döntő fontosságú. Egyéb színek mellett legfőképp a hang erejére van beállítva. Ezért ügyelni kell a beszéd dinamikájára, egyenletes, folyamatos voltára. Nem lehet halk beszédből hirtelen kiabálásba átmenni, vagy egyes szótagokat rapszodikusán váltakozó erővel megnyomni. A mikrofon nagyon érzékeny és a hangerő kiegyenlítését nem végezheti ugrálással.

A gépszerű visszaadás akkor a legjobb, ha a beszéd értelmes, jól tagolt és a betűk kiejtése tiszta és lágy. Hangzók elnyelése, megnyomása kerülendő. A magánhangzók könnyen nyelődnek el, viszont egyes mássalhangzók erősen ütnek ki. (...)

Értelmes, természetes beszédet szeret a mikrofon – mondjuk – intelligenciát. Persze a jó mikrofon-hang is elengedhetetlen. A modorosságot nem tűri, tehát a beszédhibákat, selypítést, torokhangot, orrhangot, rekedtséget, raccsolást stb.

A filmszínész beszéde tökéletes legyen.

Visszatérhetünk a hanglejtéshez! Erre az objektívnek is van né-

hány szava. Az objektív sugara bizonyos szög alatt jelöli meg a játékszín határait, tehát a játéknak ezen belül kell lefolynia. Az objektív nem látja, ami ezen kívül esik, ha bizonyos mértékig követi is járás-kelésünket. (:Schwenk-gépfordulás, Fahrt-kocsizás.)

Közelí plan* gesztusunkat korlátozza, melyet a keret levág, ha azon túljut.

Ügyelnünk kell az „előretolt” gesztusokra. Közelben az objektív perspektívája erős változást szenved. Feléje nyújtott kéz, vagy lábfej olyan nagyra nő, hogy hozzáviszonyítva fejünk kis gombbá válhat, végül el is takarhatja az egész képet. A „takaró” gesztus technikai változata ez. (:Komikus hatás keltésére trükknek használják.)

Igyekezniünk kell a kép két dimenziós síkjában megmaradni, mert ez a sík azonos az objektív élességének a síkjával is. Ha ebből előre, vagy hátra dőlünk, a kép életlen lesz. Mivel az élesség mellett a világtítás is be van ránk állítva, ez játékunk ugyanazon beállítottságát követeli.

Ezek mind vizuális követelmények.

A vizualitással kapcsolatban a filmszínésznek azt is tudnia kell, hogy ő csak egyik alkatrésze a képnek.

A vetített nagy kép minden részlete éles. A közönség még sem látja élesen egyszerre az egészet, mert a szem természetéhez mérten, ahogy már egyszer leírtuk, csak egy fix pontot lát így. A fix pont körül a többi elhomályosul. A fix pont folyton változik a képen aszerint, hogy a közönség figyelme mire irányul. *Ez a pont rendszerint egybeesik az akció vonalával.* Jó rendezőnek plánokkal kell irányítani a közönség figyelmét, hogy *ne kereshessen más fix pontot, mint az akció vonalát.* Ezzel ad tempót, értelmet, megértést, érdekességet a filmnek. De ez nemcsak rá tartozik, a színésznek is hozzá kell járulnia! Éreznie kell, hogy az akció hol folyik. Az a játéka, amely átveszi az akció folytatását „reakcióban”, – elvész, ha az alatt az idő alatt csinálja, mialatt a közönség figyelme az akción van. Folytonosság hiány, zavar, értelmetlenség lesz az eredménye.

* plan=az objektív befogadó sugarának határait jelzi.

Egyszerűsítsük ezt példával. Egyik szereplő vádakat szór a másik felé. Mondatában már el is hangzott talán az a szó, amelyre partnere reagálnia kell. A közönség azonban a vádlót figyeli addig, amíg beszédét be nem fejezte. Most néz csak a másikra, várja a választ. A reakciónak ekkor kell tehát megtörténnie. Itt ugyan a dramaturg helyes mondatépítésén is múlik a dolog, mégis számtalan ilyen eset van, ahol a színész reakciójának visszatartása és válaszáának előkészítése fontos művészi nüanszokat kíván.

Pszichéje: a közönség az akciót figyeli; az akció mozgás. A mozgás beszűntetése elengedi a közönség figyelmét, a mozgás megindulása felkelti.

Esetünkbe helyettesítve: a vád (:akció:) és vádló (:szereplő:) mozgása nyugalmi helyzetbe kerül, ponthoz jut. Ekkor a vádlott mozgása és a válasz várása válik a figyelem tárgyává. A színész játékának legapróbb nüansza sem veszhet most már el. Az akció vonala rajta vonul át. Az előkészítő mozgás az új mondat kezdete. Előbb jön a mozgás, aztán a szó. Így a szó elő van készítve a figyelemre – vizuálisan).

A folyamatos kapcsolat helyes tempó érzéket és a nívó megérzését követeli a színészekről. Tempót a megfelelő időben történő kapcsolással lehet elérni. Ennek ideje a már elért tempótól is függ. Ugyanígy a nívót is érezni kell, melyet épp a tempó és a jelenet hangulatának magaslata diktál a játékba bekapcsolódó színésznek. Ahogy egy társaságban megérezzük az unalmas embert, aki szinte teherként húzza le a jelenlévők hangulatát, úgy érezzük a színész hatását, aki nem veszi át a jelenet tempóját és nem üti meg a hangját a hangulat magasságnívójának.

Ilyenekre azonban már a rendező is figyelmezteti a színészt, aki még sok más instrukciót is kényszerül figyelembe venni.

A rendező, az operatőr, a hangmérnök, a fodrász folytonos instrukcióját. Maszkját a fodrász, operatőr és rendező instruálja. Maszkjának és ruhájának színét az operatőr. Ruhája vonalát a rendező, ugyanígy mozgását is. Hangját a hangmérnök. Játékát, koncepcióját, a jelenet tempóját, nívóját, hangulatát megint a rendező ...stb.

Ez a felsorolás elég ahhoz, hogy el tudjuk képzelni: milyen nagy arányú koncentrációra van a filmszínésznek szüksége arra a rövid időre, mialatt és míg tökéletesen megoldja jelenetét. Megteheti-e ezt szerep-nemtudással küzdve? Szuggesztíven és illúziót keltően jól semmiesetre sem.

Az elmondottak eddig, azaz elejétől-végig összegezve, láthatjuk, hogy jó filmszínésznek lenni nem olyan könnyű dolog. Gyöngye ideg-zettel nem lehet jól koncentrálni. (...)

A szem-torna (...): filmszerűség, vizualitás szempontjából ez igen fontos. – Azt mondják, hogy „a szem a lélek tükre.” Nos, igen sok ember hibája, hogy a kifejezés erejét nem ebbe a tükörbe helyezi, hanem a szájába, arcába, gesztusaiba. Ezekkel olyan csodálatos gimnasztikát végez, hogy az ember belefárad, vagy kineveti. Jobbra-balra, rézsút, össze-vissza húzogatja, kitátja a száját mindenegyes szónál, ajkát bekapja, hirtelen kilöki, csucsorítja, nyelvével nyalogatja, arca mint a gumi nyúlik erre-arra; na és a kezeügyébe tartózkodni életveszélyes. (...)

Meg kell tanulni a kifejezés erejét a szembe koncentrálni. (...)

Ha szemlélünk valamit, szemünk két sugara összehajlik a fix pont felé. Ha elgondolkozunk, elmerülünk, lelki szemünk befelé néz, akkor a szem sugarai párhuzamosan futnak előre és a pupillák (:a lencsék:) nincsenek élességre beállítva. Ez a különbség igen sok játékunkhoz alkalmazandó egyszer így, egyszer úgy aszerint, hogy látunk, nem látunk valamit; észrevesszük, vagy nem vesszük észre. Az egész gyakorlat pedig arra jó, hogy uralmunkat kiterjesztjük egy olyan szervünkre is, amely ösztönszerűen működik a legtöbb esetben. Ezzel azonban kifejezésünk erejét, szuggesztivitását is sikerül a szemünkre koncentrálni. (...)

Végül még a *fantáziára* hívom fel a figyelmet. Egy szerep élő megalkotásában fantáziánk is működik. Az rak össze az agy megszerzett képzetéből új alakot. A képzet a „szemlélet” eredménye. Szemléletnél még jelen van a tárgy, amit nézünk. A képzetnél nincs jelen, hanem az inger belőle indulva visszafelé haladva felidézi lelkünkben a tárgy képét. Ugyanaz a jelenség, mint az *utánzott gesztussal*

felidézett reminiscenciás érzés. Minél részletesebb és pontosabb volt megfigyelésünk a jelenlévő tárgynál, annál tisztább és hűbb az emlékezeti képe: a képzet. Ettől függ az egyes képzet színes, dús volta. A fantáziának azonban sok ilyen dús és színes képzetre van szüksége, mert minél többel rendelkezik, annál több kombinációra, variációra lesz képes. A fantázia a képzetek matematikája.

Sok képzet megszerzése csak folytonos tanulás, megfigyelés-, tapasztalat-gyűjtés árán lehetséges. A színész állandó törekvésének kell tehát lennie, hogy intelligenciáját növelje. Intelligencia művelheti ki benne a legnagyobb hatalmat: a lelket. Ezzel értheti csak meg, hogy „minden művészet forrása a lélek” – ezt a forrást kell tehát megkeresnie és felnyitnia.

A filmrendező

A filmszínész ne hagyja abba az olvasást ennél a fejezetnél! Jó, ha tudja, ami ezután következik, mint ahogy jó a rendezőnek, ha tudja, amit a színész tud, – vagy nem tud.

Az olvasó eddig is észrevehette, hogy a film lélektanát tégláról-téglára építjük fel. Együtt kell látni tehát az egész épületet, amelyet a könyv szerkezete miatt bontottunk csak fel fejezetekre.

A rendező munkáját, tehetségét – hivatásához mérten – képpel fogom illusztrálni.

Az agyvelő: raktár. Nyersanyaga a képzetek, melyekből gondolatokat alkot. A képzetek fogalommal sűrűsödnek, melynek jelölésére „szókép”-et használ. Hogy a szó valóban a fogalom „kép”-e, annak bizonyítására elég az ősnépek „képírására” gondolnunk. A szóképek kiválasztása, egymás mellé rakása, gondolat, beszéddé, elbeszélésé, történetté fejlesztése: montázs. Film, amely pereg. A mondat alanya: a hős; állítmánya: az akció; jelzője: a karakter; módhatározója: a komikum v. tragikum, célhatározója: a tendencia.

Figyeljük meg gondolataink pergését. Olyan, mint a filmmé. Gondolatfilmünk objektívje: a tudat. Csak az a képzet válik világossá, amely tudatunk lámpafényénél az objektív fókuszába kerül. Eleje és

vége sötét kazettákban forog. Gondolatunk a világos fókuszon úgy fut át, mint a túfokán a cérnaszál, melynek csomója a mondat pontja. Ezen a túfokon, világos fókuszon több szálát nem fűzhetünk át egyszerre, mintahogy szimultán nem gondolkozhatunk egyidőben több dolog felett. A filmszalag ilyen gondolat-szál. A rendező fantáziája tehát képekben fűzi, pergeti gondolatait. A kép-mondatokat összerakva meséli el az egész történetet. Azonban ő nem beszélhet rögtönzött mondatokban. Ennek akadálya a nyersanyaga és a technika. Előre kell tehát megálmodnia az egész képet elejétől-végig. A „verba volant, scripta manent” – a szavak elrepülnek, az írás megmarad – igazsága pedig arra kényszeríti, hogy alaposan megrágja mondatait. Ha a film: a képírás kész, – többé nem javíthat rajta.

Álma sem lehet rapszodikus. Bár térben és időben szabadabban ugrálhat. De mintahogy az álom következetes etikai kérdésben, a jó és rossz megítélésében, úgy ő sem hanyagolhatja el a kauzalitást. Okszerűvé, logikussá kell tehát tennie még a térben és időben való ugrálást is.

Ha nyersanyagát nem ismeri és nem uralkodik rajta, mindezekben tehetetlenné válik.

Márpedig az ő munkájában *nyers anyag minden*: az írón kezdve, a színészen át – a celluloid szalagig.

A rendezőnek az író mondatait méterhosszban is látnia kell, hogy egy-egy filmképnek (:szalag:) mennyi ideig „szabad” és mennyi ideig „kell” a közönség szeme előtt maradnia, futnia.

Vajon gondol-e az író erre, aki egy ilyen mondatot megalkot? – „Péter sorba legyőzi minden ellenfelét a vívőversenyen, elnyeri a győzelme babérágát, mellyel megkoszorúzzák.”

Két sor az egész, – de tessék csak elképzelni ennek érzékeltetését képekben... méterhosszban.

Szerencsére itt már nem tartunk, de még ma is hemzsegnek a scénáriumok az olyan folyamatos cselekvést jelentő kifejezésektől*,

* haldoklik, levetkezik, levelet ír, stb.

melyeket ha a színész természetesen akar megjátszani, – eszi a métereket.

Pedig az író, azt lehetne mondani, már szintén képekben gondolkodik. De ő szavakba festi át, nem filmszerűen képméterhosszba. A színész viszont nem tudja még, hogy a filmszerű természetesség éppúgy módosul a film technikájához, mint felerősített hanghordozása és szélesebb gesztusai a színpadhoz. Filmen a játék természetessége két szabályhoz alkalmazkodik, melyek látszólag egymásnak ellentmondó követelményt támasztanak. A két szabály: 1) Az akció tempóját gyorsítani kell. 2) A gesztusok, az egyes taglejtések tempóját lassítani.

Mi az oka a látszólagos ellentmondásnak? A film pergő akciója nemcsak az étellel szemben, hanem még a színpaddal szemben is gyorsítottabb tempójú. A gyorsítás növeli a jelenetek feszültségét, hangulat és nívó magasságát. A nívó hangját a színésznek éppúgy meg kell ütnie, mint a színpadon, ha nem akarja lehúzni a jelenést. Ebből ered az akció gyorsításának szükségessége. A színész játéka az akció előbbrevívése szempontjából sűrítettnek, azáltal kifejezőbb erejűnek kell lennie éppénúgy, mint a rendező kép-mondatainak.

A taglejtések és gesztusokra nézve pedig tudjuk azt, hogy a film egyes képei a mozgás egyes fázisait örökítik meg, de két kép között mindenegyes blende takarás alatt kimaradnak a fázisok. Ez a fázishiány összegyűlik a hosszú szalagon és taglejtés gyorsulást eredményez. Ha most még a színész taglejtései is gyorsabbak a kellenél, akkor a nézőnek nincs elég ideje az életben megszokott tempójú gesztusok apercepciójára. Emlékezzünk csak a némafilmre, milyen bosszúságot okozott, ha a gépész túlgyorsan pergette. A közönség zajos kiáltásokkal elégedetlenkedett, mert minden színészjáték nemcsak finom nüanszaiban, de teljes egészében elveszett. Nem tudták apercipiálni, a történettel együtt érthetlenné vált.

Tartsunk azonban sorrendet! Vegyük az „agyvelő”, a rendező munkáját elejétől kezdve.

Ez a munka a „szűzsé” megválasztásával kezdődik. Alkalmas-e a

téma filmfeldolgozásra? Itt a következő szempontok kerülnek megfontolásra. A téma irodalmi, művészi értéke, a közönség „ízlése” tekintetbe véve a „ma” kívánalmait, a cenzúra irányelvei, az előállítás költségei a tőke teherbírására való tekintettel.*

Nehéz kérdések. Összehangolni a művészi értéket, a közönség ízlésével a mindenkori „ma” kívánsága szerint... Ha viszont a cenzúrának nincsenek előre lefektetett törvényes irányelvei, melyek köztudomás szerint előre megfontolhatók, a mindenkori egyéni döntés azt jelentheti, hogy minden film a sötétségbe ugrik. Egészben vagy részben betiltható. A tőke szegénységhez, erőtlenségéhez szabályozott gyártás kicsi és szerény körre határolja a téma-megválasztás lehetőségét.

Ezek latolgatásával kapcsolatos, hogy a téma filmszerű-e. (Sokszálú, sok szereplőjű, szövevényes akciójú témát nem bír el a film. Erre még visszatérünk.) Vizuális, képszerű feldolgozásra alkalmas-e? Fejezzük ki ezt egyszerűen: mit ad a szemnek?

És végül fekszik-e a rendezőnek? Minden rendező akkor alkot nagyot, ha a téma összhangban van egyéniségével, meggyőződésével, céljával, képességével. Ez esetben uralkodik a témán, mert benne él, minden részletét, miliőjét ismeri. Világos előtte minden, tehát világosan ki tudja fejezni. Jó tehát, ha ilyen témát választ.

De vajon választhat-e? – Nálunk a rendezőről már csak akkor gondoskodnak, mikor a szüzsé választás, szerepkiosztás, scénárium stb., már megvan. Kész helyzet elé kerül tehát, amelyen nem tud változtatni többé, mert ezek már le vannak kötve. Pénzt fektettek bele. Nincs más lehetősége, mint: vagy vállalja, vagy kenyérkereset nélkül marad.

Azonban ez a kész helyzet a film jövőjét, vagy esetleg sikerét is már eldöntötte.

Megérti-e, hogy ez így van, ha a tőkés szappangyáros? Ne értse nek félre! Becsülésemet egy szappangyárossal szemben mi sem fejezi ki jobban, minthogy – bár én lennék az! (:t. i. tőkés.:)

* Nálunk igen fontos szempont tőkészegénységünk miatt.

Mivel azonban a film lélektanát nem ismeri, nem azt tanulta, ennélfogva megértését sem kívánhatjuk tőle. Az ő műveltségét az hangsúlyozza ki, ha megéri, hogy jelen foglalkozása a filmszakma bármely ágában a filmlelkére vonatkozóan csak "fél-műveltséget" jelent.

Ezt a tényt is csak általában fogadjuk el, mert akad köztük olyan, aki fáradtságot vesz, megtanulja és magát teljesen műveltté képezi ki. Ez a rátermett ember azonban ritka eset.

Tanulság: rendező és tőkés egy személyben ideális megoldás volna. Hogy miért nincs a kettő együtt? A természet eme célszerűségét kikutatni nem tárgya tanulmányunknak. – A tőke különálló volta az oka, hogy a filmrendezés a többi művészettel szemben megköött. Etikai szempontból. A rendező a maga művészi meggyőződéséért nem kockáztathatja a más pénzét. Kénytelen tehát az üzletet, a közönség ízlését számbavenni. Óvatos egyeztetés is az ő dolga lesz.

Ha egyes jelenségekre kitértünk is, összevéve mégis világos, milyen fontos, hogy a rendező részt kapjon a téma megválasztásában. Amilyen furcsa volna kedvenc komikusunk Hamlet címszerepében, olyan rosszul festene a rendezőnk egy nem reá szabott ruhában. Bár a rendező készsége univerzálisabb lehet. Tudhat tragédiát, vígjátékot is jól rendezni. De mind a kettőben fontos, hogy fekszik-e neki. Ezt egyénisége, felfogása határozza meg – érti-e, éri-e.

Ebből ered az első tevékenysége a már kezébe adott, kiválasztott szűzsénél.

Megéri és megéri az író, annak mondani-valóját, és azt képekben tökéletesen látja – előre.

A rendezés tehát nem az, ha ezzel ellenkezőleg meghamisítja az író és más történetet lát, mond el, mint amit az akart. Ebben a szerzői jog megsértését kell látnunk.

Lehetnek az író mondanivalójában hibák, lehetnek dolgok, melyek filmszerűség szempontjából átdolgozásra szorulnak, de ezt akkor is az író és a rendező közös megegyezésével kell megejteni. Ha már a témánál mindenki beleszól és a saját egyéni felfogását gyűrja bele, a darab elveszti egységét, eredeti színét – és *sablonná* válik. A darab érdekességét épp az adja meg, hogy valódi egyéni módon

másnál jobban látja a lényeket és ez a lényeg benne keresi meg a kifejezési formáját. Ez lesz a darab egyéni színe. Festékekben is az összes alapszínek összekeveréséből piszkos fehér-szürke szín áll elő.

Természetes, hogy az egyéni szín megóvása akkor kötelező, ha az író a lényegből valóban többet és jobban lát meg és érthetőbben, szebben mondja el, mint a többi átlag ember. Na de ennek már a szüzsé megválasztásnál kell eldőlnie. Ne válasszunk olyat, amelyiknél ez nincs meg! De ha választottunk, ne keverjük egyéni színnel piszkos fehérré-szürkévé, sablonná, mert még az író egyéni hibája is érdekesebb a sablon e piszkos pacsmagánál.

A film nem a sakkjáték tanácskozási játszmája.

A sakk is feltüntet előrelátást, egyéni művészetet, de végeredményben számítás, matematikán alapul. Ez jut inkább kifejezésre a tanácskozási játszmában, mely így sohasem mutatja fel Aljechin sziporkázó egyéni szellemét, sakkjátészó művészetét. Színész kedvenceink sem lehetnének, ha minden színész egyéni játéka bennük egyéneként is egynevezőre gyúrva jutna kifejezésre.

Ezek a kitérések szorosan hozzátartoznak a film lélektanához. Éppígy korunk szelleme is, amely uniformizálásra, az egyéniség, az individualitás elnyomására törekszik minden téren. Így az *egyéni szak tudásnak sincs ma tekintélye*. Mindenki jobban ért a másik szakmájához, mint az maga, aki benne dolgozik. Persze ez csalóka hit. Önhittség!

A rendező munkájára visszatérve ott tartunk, hogy kezébe vette az író mondanivalóját és képekben látja előre. Mindenegy képet úgy lát, ahogy meg fogja rendezni technikai, művészi, rendezői ötletbeli szempontjainál fogva. Megírhatja ezt neki más? – Meg. Rosszul. „Más” rendezői vagy írói elképzelés alapján. Ezt azonban annak az illetőnek kellene megvalósítania. Azt sem vitatom, hogy esetleg jó is lehetne az eredmény. Csak éppen az a lehetetlenség, hogy a rendező a más fejével gondolkodjék és ne kizáróan a sajátjával, mikor saját magának kell a filmet felvennie. Mert az úgynevezett forgatókönyv (Drehbuch) *a rendező előre meglátott képeinek technikai fix pontokba foglalt lerögzítése*.

Ennek gazdasági és technikai okokból *teljesen készen kell állnia*, mielőtt a rendező munkájának következő fázisát, a film felvételének előkészítését megindíthatja.

Nézzük előbb ezt a lerögzítést!

A rendező jól megismerve kiválasztott nyers anyagát: az író munkáját – neki fog megkonstruálni azt a hidat, mely kb. 2500 méter hosszúságban összeköti a film cím-szalagának és vége-feliratának pontjait. A film átlagos hosszát kerekszámokban egy előadás időtartamára körülbelül ennyiben állapíthatjuk meg.

Ez a 2500-as szám a rendező sorsjegyének szerencseszáma is. Megkötöttsége is, amennyiben fantáziájára alapított művészmunkáját egyben mérnöki számításokra kényszeríti. Ha felvétel után kijön ez a szám, a rendező nyert. De ha nem jön ki és a film jóval rövidebb, akkor a kívánt hosszra, szinte vízzel kell felhígítania. Ha jóval hosszabb, az már katasztrófa. Az ez esetben beálló gazdasági költség-túllépést nem tekintve is, a filmet vágással kell a megfelelő hosszra lerövidítenie. Ez az operáció pedig a legtöbb esetben elevenbe vág, halálos lehet, – főképp ha szerves részek kivágását nem kerülheti el.

Ezzel a tudattal ül le a rendező a híd megkonstruálásához, képmondatai koncipiálásához. Egységes konstrukció és koncepció nélkül a film suta és hatástalan.

Első feladata elindítani a filmet. Exponálnia kell tehát alakjainak karakterét, amely magában rejti a későbbi összeütközések magvát. A film pergő tempója és a közönség türelmetlensége azonban már az elején akciót is követel. Ebbe szinte „in medias res” kell beleugrania. Nem alapozhatja meg tehát egyiket sem külön-külön, hanem mindkettőt szimultán kell megoldania.

Olyan kép-mondatokat kell szerkesztenie, amelyeknek, mint a gúllák, sphinxek feliratainak, kettős értelmük van, azzal a különbséggel, hogy mondatainak egyik jelentése sem lehet rejtett. A közönség nem fáradozik a rejtvény megfejtésével. Világosaknak, azonnal érthetőeknek kell tehát lenniök. Bennük a karakternek és akciónak teljesen kifejezettnak kell lennie, még pedig az érdeklődést is felkeltő formában. Meglepetéseknek, váratlan fordulatoknak, új ötleteknek

alkalmazását is várják a rendezőtől. Nem elég az, hacsak világos mondatokban beszél. Sőt a nézőnek azt sem szabad észrevennie, hogy ő beszél, mert a közönség élni akarja a filmet.

Ezek a nehéz, szinte lehetetlenségnek látszó követelmények egyúttal meg is mutatták, hogy mit kell a rendezőnek tennie. A mérnöki alkotás nehéz matematikájához a művészi ötletszárnyalás könnyedségét kell vegyítenie.

Mérnöki pontossággal beosztja a történést 2500 méterét. Ebből annyi meg annyi kell az exposéhoz. Több nem lehet, mert itt már a közönség várja a történet fejlődését az expozícióból. Ennyi meg ennyi támpont kell a kifejtéshez. Ennyi az összeütközés drámai kifejezéséhez, mely csak a film vége felé juthat csúcspontjára. Ezután a megoldásnak kevés méterszámot lehet meghagynia. Rövidnek és frappánsnak kell lennie. Egyébként a közönség türelme elfogy, feláll, kimegy a moziból, főként ha már előre tudja is, hogy mi lesz a befejezés. Hiszen annyi történetet látott már. Ha nem kap újat, megunja.

Ezzel kiszámította a film vázát. Most jön a váz kitöltése. De nem különálló epizódokkal, viccekkel, gegekkel, hogy több legyen a vitézkedés mint a posztó és ne lássék a dolmány. Ezeket az akció vezérfonalában kell elhelyezni, mert másképp a film értelmetlen lesz és elveszíti a feszültséget, a tempót. A váz kitöltése az összekötő alkatrészek beszerelésével jár, (:montage:) a film jelenetekre való beosztásával. Melyek azok a legrövidebb, leghatásosabb kifejezések képekben, amelyek a váz mindenegy részét szilárdan összetartják és legvilágosabban, legérthetőbben juttatják kifejezésre. Hogyan kapcsolja össze ezeket egy logikus egységbe, amely folyamatos?—Egy vonalú, vagy párhuzamos legyen-e az akció vezetése? Az egyes részek kapcsolatát hangulat folytatással, vagy emeléssel, vagy ellentétes hangulatok váltakozásával fejlessze-e ki egymásból? (:Montage:) A változatossághoz jó a színek kaleidoszkóp-szerű keverése, a tempóhoz megfelelő ritmus, lüktetés betartása. A nézőnek lélegzetvételre is van szüksége. Ez a jelenetek hosszának megvágására is vonatkozik. Hogyan érzékeltesse tehát a képmondatokban előforduló, vesszőt és

pontot, majd a fejezetet? Milyen technikai eszközöket használhat ezek érzékeltetésére? Hol és hogyan helyezze el kép és hanghatást fokozó ékítményeit, technikai trükkjeit? Hová tegye epizódjait, a szórakoztatásra szánt humort? (:Okvetlen az akció vezérfonalába:) Hol érzi, hogy jeleneteit zenével fesse alá? Hogyan tegyen eleget az ezerszemű cézár ezer követelményének?

Végül rátér az egyes képek kidolgozására. A cselekmény lefolytatására és kidomborítására melyik, milyen szín alkalmas? Van-e ilyen a természetben és hol; vagy meg kell-e építeni díszletben? Milyen plánban adjon keretet a képnek? Premier, second vagy total planban? (:Gross-, Nah-, Weit-aufnahme:). Ezt az dönti el, hogy mire akarja a közönség figyelmét irányítani, mit akar vele láttatni? Egy momentum kiemelésére szűkíteni kell a plant, hogy a közönség *mást ne is láthasson*. Erre leginkább a premier plan való; tömegjelenet, díszlet-hatás szemléltetésére a total plan; összjáték szempontjából a Second plan mutatja jobban az akciót.

Most fix képre, tehát álló plánra van-e szüksége; most kísérni akarja-e mozgásában az akciót? Az álló plán szempontjából kiválasztja a gép fix pontját. Szembe fotografálja-e az objektumot, esetleg alulról vagy felülről-e? Ezért süllyeszti-e vagy emelvényre teszi-e a gépet? Míg az annak a hatásnak a szempontjából, amit a nézővel érzékeltetni akar. Ha kísérni a mozgást, a gép hajlásával (:Schwenk:) kíséri-e, vagy az egész géppel kocsizik-e utána (:fahrt:). A kocsizást szabad pályán vagy megépítetten hajtja-e végre? Milyen technikai operatőri vagy laboratóriumi trükköt használ rajta. Ezekhez igen sok esetben gondos előkészítésre van szükség. Mindenegyedű képek méterhosszát tudnia kell. Tudnia kell, hogy a színésznek *játéka keresztülviteléhez mennyire van szüksége*; ugyanígy *kell tudnia a technikai keresztülvitel hosszát*. Tudnia kell, hogy az egyes képek beállításával az akció jelentéktelen mozzanatait átugorhatja, viszont az idő múlását érzékeltetheti. Hibás a film tempójához ritmusban nem alkalmazott ugrás, valamint a plánok térbeli hirtelen és indokolatlan ugrása is. Gondol az egyes képek alá kerülő hanghatásra, dialógra, vagy instrukciókra, zajokra, zörejekre, aláfestő hangra vagy zenére. Általában min-

den hangra, amely a kép természetességét, vagy hangulatát jellemzi. Itt gondolhatna még a képpel „ellentétes” hanghatásra, az még nincs eléggé kifejlesztve. És gondol még hang átmenetre is a következő képpel folyamatban.

Minden helyzet esetenként való egyéni megoldást és ötletet kíván, ezért nem lehet kaptafát felállítani, csak fontosabb sablonokat. Néhány ilyenre még kitérünk.

Az így kidolgozott forgatókönyv gépelésre és sokszorosításra kerül annyi példányban, amennyire a filmben dolgozó összes szakembereknek szüksége van.

A rendező most hozzáfog a film felvételeinek technikai előkészítéséhez. A forgatókönyv egyik oldalának jobb felén van a dialóg és a hangokra vonatkozó megjegyzés, bal felén a kép és a felvételére vonatkozó technikai utasítás. A képek számozva vannak szín, azaz jelenetszám és gépállás, azaz beállítás (:Einstellung:) szempontjából. A sorszámok alapján csoportosítja a rendező külső és belső, azaz műtermi jelenetekre a felvételt. Mindkét csoportban színek szerint is együvé kerülnek azok, amelyek egy ugyanazon helyen, vagy díszletben kerülnek felvételre. Minden egyes csoport külön kidolgozást igényel díszlet, bútor, kellék, világítás, időpont, résztvevő színészek, azok ruhái, mozgó kellékei, technikai felszerelés és jelenet kapcsolat szempontjából. Ez egy általános vezérlapon könnyen szemlélhető. Ez után megbeszélés (:Regiesitzung:) következik. Az összes segítő munkatársakat összehívja a rendező. A gazdasági intézőt, felvételvezetőt, segédrendezőt, operatőrt, hangmérnököt, karmestert, díszlet-tervezőt, vágót (:cutter:). Velük megbeszéli elképzeléseit és meghallgatja kívánságait, technikai tanácsait. Teljes megegyezés után a fennálló lehetőségeket, követelményeket összeegyeztetve felállítja napi munkájának sorrendjét. Hogyan tervezi a felvétel munkamenetét. Ennél azonban teljesen tisztában kell lennie úgy a saját, mint munkatársainak teljesítő készségével és magával a munkával. Rosszul beosztott munkaterv, vagy a terv menetének felborulása alapjaiban rázhatja meg az egész gazdasági felépítést. Ezt sem végezheti helyette más, hiszen neki kell keresztülvinnie. Közben a szerephez meg-

felelő színészek kiválasztása és szerződtetése is megtörténik. Megkapják szereptanulás végett forgatókönyveiket. Miután megismerkedtek feladatukkal, a rendező rendelkező és emléképróbákra hívja össze őket, ahol elképzeléseiket (:felfogás, öltözködés, maszk stb. :) ellenőrzi, egyezik-e a mű koncepcióival, az ő elképzeléseivel. A nehezebb jelenetekből jó előzetes próbákat is tartani. Az esetleg előforduló éneket, táncokat pedig be kell tanulni. Ezalatt a szakemberek is elkészítik a rájuk tartozó előmunkálatokat. Ennek eredményét egy újabb ülésen bemutatják a rendezőnek. Ekkor látja meg a díszlet-terveket, melyeket elfogad vagy változtatást eszközölhet rajta. Megtudja, hogy ezeket a díszleteket napi programjának megfelelően hogyan tudják rendelkezésre bocsátani, mikor lehetnek készen és hogy mehet egyik díszletből a másikba két műtermen keresztül, melyek egyikében felvételt tart, másikában építkeznek neki. Az operatőr figyelmezteti az átlámpázás idejének tekintetbe vételére és arra, hogy neki mennyi időre van szüksége a bevilágításra. Nappali, vagy éjszakai (:effekt:) világítással célszerűbb-e a felvétel sorrendjét kezdeni a díszletben. Itt már nagyon erősen kell az idő és pénz gazdaságos kihasználására tekintettel lenni.* A hangmérnök ekkor kéri a „playback” felvételének beosztását. „Playback” az előre felvett zene vagy ének, melyet „visszajátszanak” a hozzá elkészítendő képfelvételhez. Ennek tehát előbb készen kell lennie, hogy a jelenetnél már kidolgozott és lejátszható legyen. A karmesterrel is megbeszéli tehát a zenét és az utószinkronizálást. A napi munkabeosztás kérdése ekkor rendeződik teljesen. Ruhák, kellékek ellenőrzése után a felvételvezető és segédrendező diszpozíciói szerint a meghatározott napon elkezdődik a felvétel.

A felvétel napról napra folyik, miközben eredményét a filmszalagokat állandóan ellenőrzik. Jön a jelentés a negatívról, hogy jó-e. A pozitív a hangszalaggal összeegyeztetve (:szinkron:) pergetésre kerül. A rendező kiválasztja a többször is felvett jelenetek közül a jól

* Természetesen az a nagyon is megszorított munkamenet a magyarországi tőkeshegénységgel függ össze.

sikerülteket, a cutternek utasítást ad a vágásra. Az egyes filmszalagokról lekerülnek a technikai munkával járó, de feleslegessé vált méterhosszok és a cutter állandó jelentéseket küld az úgynevezett „hasznos méter” számáról, mely most már hivatva van a készülő film alkotó részévé lenni. A rendező így a készülő film-embrió pulzusán tarthatja állandóan a kezét, hogy nem számította-e el magát. Ennek első ellenőrzésére nagyon jó a műteremben készülő jelenet idejét (:a hasznos métert:) stopperrel mérni.

A felvételek befejezésével majdnem egyidőben készen lehet a film az első nyers összeállításban. Persze sok minden hiánya van még ekkor, de éppen így alkalmas a további munkára. A rendező, cutter, operatőr, laboratórium, hangmérnök most végzi el rajta a kicsiszolásokat. A karmester kiszámítja a zenei utószinkron számára az időt.

Itt azonban már eldőlt, hogy a rendező elképzelése benne van-e a filmben és hogyan van benne. Kiadja-e magából azt a hatást, amit bele akart helyezni. Mert a csiszolás apró javításokat hozhat még, de lényegében a film meg nem változtatható. Ilyen változtatni akarárás már csak jobban ronthat rajta, ha nem sikerült. Hogy sikerült-e vagy sem? – azt az első együttes már kimutatja. Miden egyéb csiszolás csak szükségképpen tartozik a film végleges befejezéséhez. Még a cutter munkája is. Hiszen csak azt vághatja meg, ami van. Természetes, hogy az ő tehetséges volta is feltétlenül szükséges, de döntő nem lehet. Végül az utószinkron, a zenei aláfestés felvétele jön, melynél a rendező dolga már csak minimális.

Íme nagy vonalakban a rendező munkája. Ami még munkában ezután jön, az nem tartozik rá, – és ami ezután jön, azért ő felel: a sikerért vagy a bukásért.

Pedig a siker szerencse kérdése is, Fortuna szeszélyes istenasszony. Hány valóban jó film bukik meg, és hány rossznak van sikere. A rendező művészi munkáját anyagiakkal mérik. Ez pedig nem igazság. Művészi teljesítmény és siker különösen „ma” nem equivalentis arányúak.

De más is van itt. Minden művész, író, festő, szobrász alkotás közben csak a saját nyersanyagával kerül szembe. Saját tapasztalatból

tudja, hogy nyersanyagában valami, annak természetéből folyó látens, immanens (: rejtett és benne rejlő:) ellenállással kell megküzdenie. Mintha az őt átszellemesíteni akaró eszmét nem akarná befogadni. De neki csak ezt a merevséget kell megtörnie, amely az anyag természeténél fogva mindig egyforma és tudat nélküli. Éppen ezért sokszor éppen erre a tulajdonságára támaszkodhatik is, míg az ellenállást legyőzve kiformalja belőle eszmei célját.

A rendezőnek is van ilyen nyersanyaga: a film. A többi nyersanyag azonban mind tudattal, külön akarattal rendelkező ember. Hogy művészetében ez milyen ellenállást jelent látensen vagy nyíltan, arról csak az beszélhet, aki gyakorlati tapasztalatokat szerzett ezen a téren. Sok esetben a tíz százalékát sem tudja keresztülvinni annak, amit elképzelt.

Pedig a film *elkészülésének körülményei és hangulatai is lesugároznak a képről*. Ezt a pszichikai sugárzást Cecil B. de Mill is meglátta. Krisztus filmjét olyan légkörben készítette, amely megfelelt a bibliai téma hangulatának. A műteremben az a hangulat, az áhítat és az imádság csendje uralkodott. Furcsa hatást keltett volna, ha a Krisztust alakító színész idegességében, mert a fodrász lassan készítette el a maszkját, megpofozta volna azt, és azután krisztusi nyugalommal és szelídséggel odaállt volna prédikálni, hogy „aki arcul üt téged jobb felől, fordítsd felé a másik orcádat is”. – Nem hiszem, hogy ilyen helyzetben a partnerek között egy színész is akadt volna, aki a jelenetet végig állta volna nevetés nélkül. Már pedig az erőltetve elnyomott nevetés észrevehetően sugárzik a filmről még gesztusban is.

A rendezés pszichéje, lélektana tehát már a munka legelején kezdődik, és folyamatosan tart a munka végéig. A rendező hadvezér, aki megfelelő és megbízható tábornokait kiválasztja. Ez lesz a „Stab”-ja. Megválasztja azt a fegyvernemet, amely a csata megnyerésére alkalmas. Gazdasági főnök, aki a csatához szükséges pénzzel bánni tud. Diplomata, aki a közben felmerült incidenseket megoldja. Pszichológus, aki a különböző karakterek rugóit ismeri, és mindenütt azt az eljárást alkalmazza, amellyel ki tudja váltani a munkájához szükséges hatást. Ez különösen áll a színészre, aki művészi hiúságá-

ban nem különösen hajlékony és engedékeny anyag. Csak az esetben adja át a rendező kezébe a gyeplőt, ha megérzi, hogy az ő színész-mesterségében is otthon van, és külső szem lévén, filmtechnikához jobban értvén, a film egységes koncepcióját állandóan látván, biztos vezetője lehet a siker felé. Engedékenységehez hozzájárul az is, ha tudja, hogy szerepeltetése a rendezőtől függ. – Az ugyanis kétségtelen, hogy a gyeplőt egy kéznek kell fognia, hogy a kocsi árokba ne boruljon. Ez a kéz nem lehet más, mint a rendezőé. Aki ezt az eddig elmondottak után sem érti meg, az sohasem pillanthatja meg a film lelkét. Az ő számára: tabu.

A film légkörének megteremtéséhez hozzátartozik, hogy a készülő filmet elejétől-végéig semmiféle idegen hatás ne érhesse. Tehát a tanácsadók a szűzséválasztásnál és a szereposztásnál. A nő és a dívány befolyása kerülendő. A lefektetett scenárium szentkönyv. Felmutogatása azonban ne tartozzék a filmvallás szertartásai közé. Az egyéni vélemény annyi, ahány az ember. Ha mind meghallgatjuk, úgy járunk, mint a parasztfiú és az apja a samárral – csak hogy itt a végén a rendező fogja vállán vinni a szamarat. A közönség nem a befolyásolókat fogja felelőssé tenni, vádolni, vagy kinevetni, hanem a rendezőt ●

(Folytatjuk)

A SAJÁTSÁG TERMÉSZETRAJZA, avagy a film – ahogyan ők látták

A FILM POÉTIKÁJA*

A film jellegéről

Az elit filmről alkotott elveiben két, érdektől nem mentes értékítélet nyilvánul meg. Egyfelől bálványozzák, imádják a filmet. A hetedik művészet e pártolói valóságos messianizmust hirdetnek és azt vallják, a film azért született, hogy megváltsa, megváltoztassa a világot és az emberiség erkölcsét. (...) Más részük mélységesen lenézi a filmet, a tanulatlan emberek szórakozásának tekinti, ami csak arra jó, hogy elringassa az embereket, szellemileg lustává tegye őket. E nézet képviselői megtagadják a művészet nemes, dicsérő jelzőjét a filmtől. (...) Mindkét állásfoglalás csupán elfedni segíti az alapvető problémát. (...) A film minden előítéletől mentesen, önmagában szemlélve nem érdemli meg sem a mértéktelen elismerést, sem a határtalan pocskondiázást. Ha teremtett is állítólag – ahogy erre az elhunyt Louis Delluc felhívta a figyelmet – újfajta kifejezést, miként szerzőnk nevezte, *fotogéniát*¹, a filmek előállítását, a *nézők* reakciói olyan törvényszerűségeknek engedelmessé válnak, amelyek korábban alakultak ki, mint ahogy a mozgófényképezést felfedezték. E törvényszerűségek irányítják az ember észlelését, felfogóképességét, kifejezési készségét. A film a tudós számára egyedi eset ugyan, az alkotó elme sajátos megnyilvánulási módja, amely azonban – nem is egy szállal – kötődik a korábban kialakult művészeti ágakhoz. Sajátos kifejezőmódja van, de az esztétika általános szabályainak veti alá magát.

* *Pour une poésie du film. L'art cinématographique IV.* Librairie Félix Alcan, Paris, 1927: 51–88.

A film – művészet

A szellem tevékenységének e sajátos terméke lényegében, kifejezésében megfelel-e a *művészet*² fogalmi követelményeinek? Nem azt vizsgáljuk, vajon a film jó-e vagy rossz, hanem hogy megfelel-e azoknak a követelményeknek, amelyek a műalkotást a közönséges, vagy kézzel előállított termékektől megkülönböztetik. Ha az előbbi kérdésre igennel válaszolunk, ki kell jelölnünk helyét a művészetek rendszerében, el kell helyeznünk azok hierarchikus rendjében.

Mi a műalkotás? Mindenekelőtt *kitalálás*³, újfajta, képzeletbeli valóság teremtése, a művész tevékenységének eredménye, amelyet alkotásnak tekintünk. Miként születik a mű? A valóság által felkínált elemek *megválogatása*⁴ és önkényes *rend*⁵ szerinti *újracsoportosítása*⁶ révén. A valóság kínálta elemek *kiválasztása*⁷ és *elrendezése*⁸, harmónia-teremtés, zenei vagy vizuális ritmus (minden olyan eljárás ide sorolható, amely az elemek elrendezésének valamilyen módjával szolgál) – megannyi, a műalkotásra jellemző sajátosság. (...) A harmadik, nem kevésbé fontos tényező, amely az elvonatkoztatás műveletét bevégzi, a *formatervezés*⁹, azaz a műalkotás *kiemelése*¹⁰ környezetéből. (...) A művészet a jelenségek végtelen sokaságát a formák véges rendjébe zárja. A művészetek hierarchiáját az elvonatkoztatás foka, a *stilizáció*¹¹ határozza meg. Minél nagyobb arányú a stilizálás, a valóságnak minél több eleme hullik ki a művész rostáján és lép helyébe az alkotó teremtette új elem, annál függetlenebb, öntörvényű a mű. (...)

Festészet és fotográfia

A film bírálatakor gyakran az a leg súlyosabb érv, hogy a fényképezésen alapszik, azaz olyan eljáráson, amely fotokémiai úton, automatikusan és tárgyyszerűen, minden áttétel és átalakítás nélkül képezi le a valóságot. Vajon a film már az indulásnál elvesztette-e a lehetőségét, hogy művészetté váljon? A fény hatása a lemezre vagy a fényérzékeny nyersanyagra összefüggésbe hozható-e a művészet megítélésének kérdésével? Hányszor hangzott már el, hogy a fotográfia megöli a festészetet! Valahányszor egy személytelen, jellegtelen, a valóságot

fantáziátlanul másoló képről úgy nyilatkoznak, hogy az *művészetlen*¹², a *fényképszerű*¹³ jelzővel illetik. E megítélés a filmet is érinti, hiszen a film a fényképezésen alapul.

Válaszra vár még az a kérdés, vajon a fénykép rendelkezik-e a műalkotásra jellemző tulajdonságokkal, amelyeket fentebb röviden ismertettünk? Nincs kétségünk afelől, hogy *igen*¹⁴, noha a festő ecsetet irányító kezét felváltotta az objektív üvegtekintete. Említettük, hogy a művészet kiválasztásból és a valóság elemeinek újrarendezéséből születik, függetlenül ezen elemek jellegétől. Az önkényes elrendezést, amely a nyersanyagot művészi alkotássá alakítja, formának neveztük.

A fényképezés megfelel-e ezen kritériumoknak, azaz újra teremti-e tárgyát, formát ad-e a képnek? Ismételten igen a válaszuk. A fénykép a műalkotásra jellemző több tulajdonsággal is rendelkezik, noha nem a művész teremtette azt a világot, amelyet ábrázol, s noha átalakítás nélkül vesz át elemeket a fizikai valóságból.

Fénykép és festmény közös jellemzője, hogy a tér formáit síkban ábrázolja. Kétségtelen, stilizálásról van szó.

Sem a test, amelyet ábrázol, sem a tér, amelybe helyezi azt, nem valóságos a képen, hanem fiktív, az illúzióra építő. A másik ábrázolásbeli kötöttség korlátozza a képmezőt és a képet szimmetrikus keretbe kényszeríti. A harmadik ábrázolásbeli konvenció a perspektíva túlhangsúlyozása, amely még a Picassóhoz hasonlítható nagyságokat is befolyásolta. A kép tehát stilizált, a környezetéből kiemelt elemeket ábrázol. Megannyi, a művészi látásmódra jellemző tulajdonság. Végeredményben nem a felvevőgép lencséje számít, amely mechanikusan rögzíti a látottakat, hanem a fotográfus tevékenysége, amely ráirányítja a gép figyelő szemét a jelenségekre. A fényképezés kétségtelenül technikai tényező, amely azonban művészi kifejezőeszközzé válhat és olyan művészi *szöveget*¹⁵, *stílust*¹⁶ teremthet, mint bármely más művészet. (...) A film molekulája, a környezetéből kiemelt kép, ez a néhány négyzetcentiméteres kis felület sajátos szépséggel bírhat, magas művészi minőségről tanúskodhat. Megszorozása, mozgásba hozása olyan új tulajdonságokkal ruházhatja fel, amely megérdemli, hogy a továbbiakban részletesen elemezzük.

Ne feledjük, hogy a vetítőgép százszorosára nagyítja a képet. Itt már *léptékváltásról*¹⁷ beszélhetünk, amely a műalkotásokra jellemző (az utóbbi léptékváltás egyedül a filmre). (...)

A film ellen irányuló legtöbb támadás kiindulópontjával a színház teremtette esztétikai doktrína szolgál. Vizsgáljuk meg, mit rejt a mélyén ez a vita, vessük össze gyorsan a két műfajt.

A színház és a film szembeállítása

Az elit mindmáig nem fedezte fel a film valódi újdonság jellegét, mivel a többi művészetten iskolázott elmével közelített hozzá, s mindezideig a színházhoz hasonlította. Az irányítvesztés tehát már az indulásnál megtörtént. A *vetítővászon*¹⁸ és a *színpad*¹⁹ két, egymástól teljesen eltérő dolog. Semmiben sem hasonlítanak, még akkor sem, amikor ugyanazt a cselekményt dolgozzák fel. Nem a téma, hanem a *kifejezésmód*²⁰ a meghatározó, s a kettejük közötti különbség legalább olyan nagy, mint a zenét és a szobrászatot egymástól elválasztó. E két utóbbit mégsem keveri össze senki, pedig ugyanabból a forrásból merítenek: a harmónia mindkettő kulcsszava. Ugyanez a helyzet a film esetében is. Hogy valami olyannal is rendelkezik, amit más művészeti ágban is fellelhetünk, még nem zárja ki sajátos jellegét, specifikus eljárásait, ábrázolásmódját.

A filmkészítés a szellem egyetlen más tevékenységéhez sem hasonlítható. Az operatőr felvevőgépe az időt térré, a teret idővé alakítja át. Kant óta ez a legnagyobb filozófiai felfedezés. Csodás mechanizmus a felvevőgép, amely képes arra, hogy felcserélje az egyik kategóriát a másikkal, amelyekkel a világmindenséget értelmezzük. (...)

Másodpercenként tizenhatszor, a felvevőgép csodában részesít bennünket. Az operatőr kiemeli a képet, nyersanyagra viszi és fotokémiai eljárás segítségével ugyan, de megismétli azt, amit valaha a festő tett. Majd olyat csinál, amire ez utóbbi nem volt képes, mozgásba hozza a képet. (...) A film a képzelőerő nyelvvé formált megnyilvánulása.

A színház, szemben a filmmel, a *beszédre*²¹ épít. Az emberi érzelmek gazdag skáláját, a lelkiélet bonyolultságát a szavak szűk satujába fogja, szembeállítva a szereplők érvelését. A dráma szereplői maguk nyilatkoznak jellemükről. A színház erre az alapvető konvencióra épül. (...)

A film szabad és konvencionális egyszersmind. Konvencionális abban az értelemben, hogy a szereplőről és a cselekmény színhelyéről csak annak tükörképét adja, nem a valóságos jelenléttel szolgál, mint a színház. Szabad abban az értelemben, hogy nem rendeli alá magát az érvek logikájának, a hely és idő egysége önkényének. Nem kell mesterségesen egy-egy helyszínre összezsúfolnia a cselekményt, hiszen bárhová követheti hőseit. (...)

A némafilm tökéletesen tudja visszaadni belső látásunkat, úgy, ahogy a képek elvonulnak elménkben, felbukkannak az emlékezetből, egymást idézik első álmainkban. Mindez cseppet sem hasonlít az *érvelés*²² szigorú és elvont *logikájára*²³, amely a színházi rendezést meghajlásra készíti. A képek emlékezetbe, elménkbe idézése *irracionális*²⁴. (...)

A montázs és az irodalmi művek szerkesztése

A montázzsal – amelynek követendő elveit és folyamatát a forgatókönyvben már előzetesen rögzített tagolás határozza meg – kezdődik a filmalkotó számára a stílussteremtő munka. Mit jelent a vágás? A képcsík egy darabját egy másikhoz illeszteni, két különböző beállítást egymással viszonyba hozni. A tizenhatod másodpercig felvillanó kép nem egyéb, mint a film elvont egysége, amelyet nem önmagában, önállóságában kell megítélnünk, egymaga nem fejt ki hatást. a beszélt vagy irodalmi nyelvet sem önmagunkban álló, a szótárból kiemelt, egymástól független szavak alkotják. Életre a szöveggörnyezet, a szavak között meghatározott vagy szabadon létrehozott összefüggések keltik: a fordulat, a mondat, a strófa és a többi logikai, stílári vagy ritmikai elem.

A film esetében ez az „egység”, ez a kompozíciós elem a *montázs*,

*mint keret*²⁵, azaz ugyanabból a beállításból, azonos szemszögből, azonos helyszínen készült képek sora, amelyeknek folyamatos elvonulását semmi sem szakítja meg, ami méterhosszban, másodpercekben kifejezhető.

A film ritmusa, formája, hatása lényegében a különböző időtartamú, egymás mellé állított beállításoktól, azok relatív értékétől függ. (...)

Az időtartam kategóriája

A jó film vágása nem hasonlítható sem a versbe szedett elbeszélés szigorú feszességéhez, sem a repríz ária szilárd építményéhez. A látvány mint egy végtelen melódia bomlik ki, s a legkifejezőbb, legharmonikusabb film szerkezete is szükségszerűen *aszimmetrikus*²⁶, amely ellenáll minden, az egyensúly kialakulására törekvő kísérletnek. (...)

A montázs titka, hogy egyszerre épít az alkotó intuíciójára és elméjére, megbabonázza a nézőt. Egy beállítás tényleges időtartama, metronómiai értéke nem meghatározó utalás. Minden a színészek által kifejezett érzelmek intenzitásától függ, attól, hogy ezek mennyire hatnak a nézőkre. Meghatározatlan, hogy hány kép szükséges egy érzelem felkeltéséhez. A tartam megítélése a filmben szubjektív és egyenként változó. Ötven centiméter filmmel is megdöbenthetnek bennünket, megfagyhat ereinkben a vér. Sőt, a kiválasztott, jelentőségteljes beállítás (kifejező mozdulat, magatartás, vagy egy a vásznat betöltő jelképes értékű részlet) önmagában elegendő lehet. Az ellenkezője is igaz, hiszen lassan, fokozatosan, tíz és tíz méternyi filmszalaggal sejtetni lehet egy lelkiállapotot. Röviden; a tényleges időtartam érzékelését döntően befolyásolják pszichikai tényezők, a beállítás sikeres vagy sikertelen, érzelmeltető vagy érzelem közlésére képtelen volta, a fekete-fehér ezernyi árnyalata. Az idő átalakul a filmben. Ha egy filmre vitt cselekedet, esemény, sportverseny *idejéről*²⁷ beszélünk, különbséget kell tennünk a kérdéses cselekedet vagy cselekmény s annak filmen rögzített és kifejezett időtartama között. (...)

A gyorsaság érzete ugyanis nem az esemény tényleges, gyors voltából adódik, hanem tudatunktól, érzelmi állapotunktól függ. Hasonló a helyzet a rejtélyes fogalommal is, amit egy film *ritmusának*²⁸ – a filmet alkotó valamennyi beállítás egymáshoz való viszonyának és egy-egy beállításnak a film egészéhez fűződő viszonyának – nevezünk. A ritmus tehát nem mechanikusan kifejezhető, “üthető” mérték, hanem a különböző hosszúságú beállítások egymást követő sorozata, amelynek feladata, hogy ébren tartsa figyelmünket, hasson érzékenységre, képzeletünkre, szüntelenül ébren tartsa elménket. Szerepének megítélése egy-egy részének hasznosságát, pontos értékét illetően a filmalkotó szellemi habitusának, nagyságának függvénye.

A némafilm legnagyobb hatású, kifejezőerőben leggazdagabb morfológiai eleme a biztos kézzel megalkotott montázs eredményeként létrejövő ritmus – ez a film formája. A beállítás megtervezése, kijelölése, a díszlet, a látószög kiválasztása, a világítás, az egészszel egységet alkotó, abba illeszkedő színészi játék kétségtelenül felmérhetően fontos, hiszen a felvétel, a rendezői munka szolgáltatja a montázs anyagát, a meghatározó tényező azonban ez utóbbi. A montázs adja meg a film végső formáját. Épp olyan munka ez, mint ami a mondat leírásától a regény megírásán és megszerkesztésén keresztül vezet. (...)

A montázs elvei és eljárásai

Kíséreljük meg felvázolni a montázs legfontosabb változatait, amelyek segítséget nyújtanak a filmalkotónak célja megvalósításához.

a) Beállítás változtatás. Ezt az eljárást két fő csoportra különíthetjük el.

Az elsőbe az az eljárást soroljuk, amellyel a beállítást változtatják anélkül, hogy ez témaváltozással járna együtt. A második csoportba azt az eljárást soroljuk, amely mind beállítás-, mind témaváltozással jár. (...)

Az első eljárást a cselekmény megszakítása, a helyszín változtatá-

sa nélkül, kizárólag a felvétel változtatásával valósítják meg. Fejtsük ezt ki kissé részletesebben.

Mindannyian láttunk már a filmben olyan jelenetet, amikor az egyik szereplő kiválik a többi közül, s közeledik felénk mindaddig, amíg alakjával a képteret be nem tölti. Kezdetben egész testét, majd csak a felsőtestét, azután mértéktelenre növelt fejét, végül csupán szemeit látjuk, az óriási szembogarat, amely ránk tekint és amely hipnotizál bennünket. Mi történt? Hogyan érte el ezt a rendező? Beállítás váltással. Az ún. amerikai beállításból indult (amelyben a szereplőt térdig látjuk), eljutott a közeli beállításhoz (amelyben a fejét látjuk), végül a *részletfeltáró*²⁹ beállításhoz (amelyben a szemét látjuk). A szereplő vagy a tárgy kiemelése, elkülönítése nemcsak felnagyításukat, léptékváltást jelent, de mindenekelőtt és főként *figyelemfelkeltő*³⁰, amit az alkotó azzal ér el, hogy a lényegesre koncentrál, eltávolítva a képből mindazt, ami felesleges. A közeli vagy a részletfeltáró beállítás jelképes erejű, figyelemfelkeltő hatása rendkívüli – gondoljunk csak az anya fájdalmas arcára vagy az öngyilkos revolverére –, hiszen nemcsak betölti az egész látómezőt, de teljes odaadásunkat igényli. E gyors léptékváltást igen egyszerű eszközzel érik el: közelebbítik vagy távolítják a felvevőgépet a szereplőhöz, illetve a szereplőtől.

Valamennyi jelenleg alkalmazott montázsforma felhasználja a közeli beállítást, amely viszonylag új keletű felfedezés, s amit a zenília is, de akkortájt még kezdő Griffith alkalmazott elsőként 1915 táján. A vizuális költemény egyik igen sajátos eszközéről van szó, egyetlen máséhoz sem hasonlítható elemről, amellyel gyakorta visszaéltek, hogy kielégítsék a sztárok önimádatra való hajlamát. (...)

A közeli beállítás magasztalása

A film világán kívülálló, tőle idegen esztéták és erkölcsbírák éppen a közeli beállítást vitatják a leghevesebben. Ezek a színházon nevelkedett cenzorok erőltetettnek vélik, túlságosan gyakran alkalmazott, elcsépelet eljárásnak tartják, amikor egy meghatározott távolságból felvett jelenetet hirtelen megszakítanak és közbevágnak a főszereplő nagyközelijét. A cselekmény folyamán bekövetkező beál-

lításváltást a drámai művészet alapszabályát képező egység-törvények megsértéseként értékelik. (...)

Léon Moussinac, a film történetének értő ismerője oly pontos megállapításokat tartalmazó áttekintésében csak "emlékeztetőül" utal az érzelmeltetés ezen új és hatásos formájára. A közeli beállítás magasztalására készültem, helyette most védőbeszédet kell megtartanom. (...) Amit a színház védelmezői a film egyik hibájának tartanak, épp az presztízsteremtő újdonsága. A filmtechnika felmérhetetlen előnyeinek egyike a *léptékváltás*³¹ lehetősége. (...) A közeli beállítás a legnagyobb, legjogosultabb eszközök egyike, melyekkel a hetedik művészet él, hogy meghassa, elbűvölje nézőit.

Ne hagyjuk figyelmen kívül a korábban leírt jelenet ellenkező bemutatását sem. Ebben a szereplő a gép közvetlen közeléből hátrál, elvész a tömegben, apró foltta zsugorodik, miközben a keret kitágul, a két dimenziós felület újra átalakul térré. Az első esetben a látómező szűkítésével, a második esetben kitágításával van dolgunk.

Folytassuk azonban a felsorolást (miután csak elkezdtük és azt is csak vázlatosan), lássuk, melyek a beállításváltás módosításának különböző fajtái. Ezek a következők:

1. *A beállítás szögének megváltoztatása.* Ide tartoznak mindazok az esetek, amelyekben egy jelenetet több oldalról vesznek fel, más és más szögben, felülről vagy alulról.
A felvevőgép körüljárhatja a témát, többféle szemszögből ábrázolhatja. Hol fentről lefelé (miként L'Herbier Pirandello feldolgozásában, a *Mathias Pascal két életében*³², hol lentől felfelé (mint René Clair a *Felvonások* közt)³³) mutathatja a rendező szereplőket.
2. *A világitás és a látás körülményeinek megváltoztatása.* A hangsúly a látvány más és más elemeire esik, olyanokra, amelyeket eddig nem emelt ki a kép, vagy amelyekre különböző eljárásokkal most igyekszik rejtélyes fátylat borítani.
3. *Tempóváltás*³⁴ lassítás segítségével. A lassítás el nem képzelhető érzelmfajtákat válthat ki a nézőből. A lassú mozgás esztétikáját, különös presztízst, nemességét e találmány születése előtt nem is sejtették, illetve tanulmányozták. A lassú mozgást egyébként a

- gyorsaság útján érik el, miután az egy másodpercre eső képek számát négyzeresére kell növelni ahhoz, hogy vetítéskor a lassúság e különös érzetet sugallják.
4. *Áttűnés.* Áttűnésnek nevezzük, amikor egyidőben két különböző képet látunk a vásznon, illetve a filmszalagon. A fantasztikumot kifejező jelenetek kimeríthetetlen forrása ez az eljárás, a látvány megkettőzéséhez, megsokszorozásához vezet. Igen egyszerű eszközök segítségével (mint pl. fekete bársony háttér, amely nem látszik a filmszalagon) érik el egy jelenség, egy tünemény, például az egyiptomi mitológiából ismert Ka megjelenését, testet öltését. Az álom és a csoda megvalósításának óhajtott eszköze. Segítségével felidézhető az emlék vagy a gyöttrő szorongás, a test legyőzi a gravitációt, elszabadul a földtől. René Clair a *Moulin Rouge szellemében*³⁵ (...) megvalósítja azt, amit Raphaelo megkísérelt az *Ezechiél látomásában*³⁶: „felroppenti” hőseit. Amit a színház az antik tragédiákban és a középkori misztériumjátékokban nehézkes berendezésekkel, csigákkal próbált megvalósítani, a film az áttűnéssel könnyed eleganciával megoldja. (...) Megkülönböztetett figyelmet érdemel, behatóan tanulmányozandó a *torzítások*³⁷ sajtószerű esete, a részeg *szubjektív* látásmódja³⁸. (...)

b) Helyszín és beállításváltás

Vizsgáljuk most meg az átkötések másik típusát, amelyben az egymást követő beállításokat különböző helyszíneken vették fel. A továbbiakban az ilyen átkötés-típus néhány östípusát, legismertebb változatát írjuk le, illetve csoportosítjuk.

Az első helyre kívánkozik az, amelyben helyszínváltás történik: két olyan beállítás kerül egymás mellé, melyeknek mindegyikét más és más helyszínen rögzítették. E változat mellett találkozunk olyan is, amelyben két, azonos helyszínen felvett beállítás közé ékelnek egy harmadikat, amelyet az előző kettőtől eltérő helyszínen vettek fel. Ezt látván úgy érezzük, mintha egyidőben két különböző helyen lennénk magunk is.

A változás érzékeltetésére gyakorta használják az ún. *elsötétülést*,

azaz a diafragma leszűkítését, illetve *kivilágosodást*, azaz a diafragma nyitását. Ilyenkor a képek sorozata fokozatosan halványul, gyengül, míg el nem tűnik, majd ezt követően lassan felerősödik a másik képsor mindaddig, míg teljesen élessé nem válik.

A múlt felidézésére³⁹ szolgál a már látott beállítás megismétlése. Gyakori ismétlődése révén metrikai elemmé is válhat, mint egy refrén, amely strófákra tagolja a film-költeményt.

Az előbbi ellentéte az ún. *előre mutató*⁴⁰ montázs, amely valami olyanra utal, ami bekövetkezhet vagy bekövetkezik. A legjelentősebb montázs-eljárás azonban a *párhuzamos montázs*⁴¹, amelyre nagyszerű példát láttunk Griffith *A két árva lány*⁴² és az *Út kelet felé*⁴³, illetve Allan Dwan *Robin Hood* című filmjeiben.

A párhuzamos montázsban felváltva láthatjuk az áldozatot, akinek élete pillanatokon múlik és a segítségére siető megmentőket, akik a dráma színhelye felé tartanak. Két, kevésbé lényeges eljárás segíti e *montázstípus* hatását.

Az egyik a beállításváltás, a távoli kép felől a közeli felé tartó vágás, majd ezt követi a már részletre koncentráló beállítás. (...)

A másik eljárás az akadályok halmozása, melyek például Danton útjában állnak akkor, amikor a kegyelmet viszi az árva lányoknak.

A feszültség lényege, amelyet e jelenetek láttán átérzünk, nem az események gyors változásából, alakulásából fakad, hanem a bizonytalanságból, ami akadályozza a cselekmény kibontakozását illetve célba érését. Minél jobban közeledik a végzetes kibontakozás, annál gyorsabb ritmusban váltják egymást és sokasodnak a rövid beállítások, késik a mentőakció. Végül épp időben érkezik, bár a *túl késő*⁴⁴ effektusa is kifejező szerepet kaphat a filmben. (...)

A két, egymással párhuzamos, *egy irányba tartó*⁴⁵ és végül egymással találkozó cselekménysorral ellentétben – igaz, hogy ritkábban, mivel szellemében ellentmond a kereskedelmi sikerre számító, normáknak engedelmessé, optimista kicsengésű filmnek – találkozunk *párhuzamos*, de *egymástól eltérő irányba tartó*⁴⁶ cselekménysorokkal. *A letört lilium*⁴⁷ című filmben, miközben kínzó elhurcolják Lilian Gish-t, a kínai az *ellenkező*⁴⁸ irányba fut, az egészről mit sem sejtve,

hogy imádottjának virágot vásároljon. A film mind távolabb és távolabb mutatja őt, mind messzebbre kerülén attól, akit megmentett volna. Rémes érzést kiváltó jelenetsor, méltó Griffith zsenialitásához.

Hosszan sorolhatnánk a montázs különféle formáit, stílárís eszközeit, mint például az ellentétes tartalmú beállítások egymás mellé vágása (a gazdag palotája és a szegény viskója), a két cselekménysor közötti jelképes kapcsolat kiaknázása (a szerelmesek és a galambok csókolózása), de folytathatnám a sort még hosszan.

Figyelmet kéne fordítani továbbá arra, milyen hosszú egy-egy beállítás, miként viszonylik ez a film egészéhez; milyen viszonyban van a statikus és a dinamikus beállítás. A plánváltás lehet fokozatos vagy ugráló, egyik végletből a másikba. Mindegyik esetben más és más a hatás.

Az eljárás hatékonysága a néző pszichikai állapotától függ. Valamennyi eljárás tartalmától függetlenül, formájával hat. A kiváló filmrendező, Eisenstein, a *Patyomkin páncélos* című film alkotója az általa *attrakciónak* nevezett *filmet*⁴⁹ kizárólag a néző spontán reakcióira építve készítette el, függetlenül magától minden irodalmi formától. (...)

A montázs elemzésével célunk mindössze az volt, hogy a film poétikájának alapját megvessük; alapot szolgáltatassunk a kritikának, amely ma még általában megreked a cselekmény leírásánál, dicsérve a színészek játékát, a fényképezés kiváló voltát. Vázlatot adtunk csupán, felhasználva mások kutatásait is⁵⁰, akik megelőztek bennünket e téren, s közreadva egy néző kétségtelenül tág tapasztalatai anyagát, melybe megkísérelt némi rendet vinni, alárendelve érzelmeit elméjének ● *André Levinson*

Jegyzetek

1–14 A szerző kiemelése.

15–16 Az eredetiben *écriture*, amely megfelel mindkét fogalomnak egyszerre.

17–28 A szerző kiemelése.

29 Az eredetiben *plan de détail*.

30–31 A szerző kiemelése.

- 32 *Feu Mathias Pascal.*
33 *L'entracte.*
34 Az eredeti szövegben is a *tempo* szerepel.
35 *Le fantôme du Moulin Rouge.*
36 *Vision d'Ezéchiel.*
37–41 A szerző kiemelése.
42 *Two orphans.*
43 *Way down east.*
44–46 A szerző kiemelése.
47 *The broken Lys.*
48–49 A szerző kiemelése.
50 Kiváltképp indokolt utalnunk e helyen az orosz filmrendező, Tyimosenko a montázsnak szentelt kis értekezésére, amely az *Iszkusztvo Kino* kiadásában, Leningrádban jelent meg 1926-ban. (A szerző megjegyzése)

A FORGATÓKÖNYV JELENTŐSÉGE AVAGY A MOZGÓKÉP ÁTGONDOLT TAGOLÁSA*

(...) A film anyagának két, egymástól elkülönülő oszlopba rendezését forgatókönyvírásának¹ nevezzük. E fogalomban kifejeződik a művelet lényege, amellyel a látványelemeket elválasztjuk a szövegelemektől. A kettő együtt alkotja a filmforgatókönyvet². (...)

A forgatókönyv-forma fogalmában benne lüktet már a film fotogénikus embriója, intuíciója. Tagolás. Alkotás. Egyik dolog átalakítása másikká. Ami még korábban nem létezett, most már létezik. A legegyszerűbb, a legbonyolultabb módja az alkotásnak, a reprodukálásnak. (...) A tagolás a film kétségbevonhatatlanul alkotót igénylő művelete. Egy tájat például ahhoz, hogy filmi kifejezőjét meglessük, ötven, száz részre kell tördelnünk, tagolnunk. Az elemek oszlopokba rendeződnek majd, egymást követve, a film egészévé állnak össze. A filmé, amely egyszerre az anyag tagolása (a vágás) és a gondolatok tagolása (a forgatókönyvírás). A tagolás tagolásával van dolgunk, hiszen a film egyenlő a beállítások összességével, a beállítás viszont a képek összességével.

* „Écoupage” ou segmentation. *cinégraphique. Gaceta literaria*, Madrid, 1927–1928. Újra közli a *Cahiers du Cinéma* (n°223) 1970. augusztus–szeptember: 18–20.

Az elkülönített kép önmagában kevés dolgot ábrázol. Egyszerű monád, szervesen, benne megáll és folytatódik is a fejlődés. A világ közvetlen tükrözése: filmárva. A kép aktív elem, a láthatatlan cselekvés sejtje a beállításához viszonyítva, amely az alkotó elem.

Sokat írtak a beállítás szerepéről a film építményében, abszolút-terteremtő és relatív idő-kifejező értékéről, megjelenési formájáról, a többi beállításához fűződő viszonyáról. Gyakran a film valamennyi erényét alárendelték annak, amit mindennapi kifejezéssel a *film ritmusának*³ nevezünk. Lehet, hogy e megállapítás igaz, ha *zenés filmről* van szó⁴, de általában, amikor például a filmdrámáról beszélünk, nem pontos a megnevezés. Mindebből az is kiviláglik, hogy ha *szinekdochékban* beszélünk, a tulajdonságjelzőből lényegét kifejező, a dolgot magát jelentő főnevet képezünk, egyenlőség jelet a ritmus és a felépített forgatókönyv közé, elmosva ezzel tartalmi különbségeket, jelentőségbeli fokozatokat. Nem volt túlságosan nehéz ezt megvalósítani, hisz folyton arra törekedtek egyesek, hogy felfedezzék a filmben a különböző művészeti ágak szerkezeti sajátosságait, normáit, de legalábbis azokhoz hasonló voltát. Főként a zenével és a költészettel hasonlították össze előszeretettel. A végtelenségig nyújtható érvelésre kínál ez lehetőséget, miként a befolyás, a hatás kérdése a művészetekben. Ahhoz, hogy csak megközelítően is képet kapjunk a fotogénia fogalmáról, két különböző jellegű, de egy időben jelentkező elemmel kell számot vetnünk. Fotogénia = objektív + forgatókönyv = fényképezés + beállítás. Az objektív – „ez a hagyomány, erkölcs és előítélet nélküli szem, amely képes mégis önmaga értelmezni a dolgokat” – látja a valóságot. Egyszerre gép és ember. Korunk legtisztább kifejeződése. A mi művészetünk, hiteles művészet, mindennapi kenyerünk.

A filmet a tagolás emeli a mozgófénykép fölé. Azt is meg lehet kockáztatni, hogy egy szépen fényképezett film, amelyben a beállítások szöge és a színészi játék kiváló, forgatókönyv formába szedett tagolás nélkül is hasonló hatást fejtene ki, mint egy csinos mozgóképalbum. Ez a mozgófénykép-album azonban nagyon távol áll a

film fogalmától, mint ahogy egy szimfóniát alkotó hangok összessége sem maga a szimfónia. Az ellenkező jelenséggel is találkozhatunk azonban. A szereplők nélkül, tárgyakkal, nem túl jó fényképezéssel készített műből is válhat jó film. Példa rá azok alkotása, akiket "avantgarde filmesek" névvel illettek Franciaországban.

A filmalkotó tevékenysége nem annyira a rendezés, mint a forgatókönyv elkészítése során bontakozik ki. Többé-kevésbé mindenki elsajátíthatja a filmkészítés technikáját, de csak a kiválasztottak képesek jó film elkészítésére. A tagolással a forgatókönyv, avagy a látványvá formált gondolatok összessége megszűnik, mint irodalom, átalakul filmmé. A forgatókönyvírás során körvonalazódnak, válnak körülhatárolhatóvá, egymástól elkülöníthetővé a filmalkotó gondolatai; egységekbe rendeződnek, egészet alkotnak. E gondolatokat a rendezés folyamán ültetik át az érzékelhető nyelvére. A partitúra is már a kész zeneművet tartalmazza, noha még senki sem játszotta el. Az intuíciók súlya a filmalkotásban celluloidszalag-méterekben mérhető. Az érzelmeket is, mint a szövetet, centiméterekkel mérik. Az oda nem illő jelző megfoszthatja kívánt hatásától az egész verset. Épp így, két méterrel hosszabb jelenet megfoszthatja hatásától a képet. A film gondolati tagolása a gyakorlatban is megelőz a rendezésével kapcsolatos minden más műveletet. A tagoláshoz csak egy tollra van szükség. A film felépíthető a fehér papírlapon is. (...)

Előfordul, hogy a rendezés folyamán, a körülmények kényszerítő hatására, a rendező kénytelen improvizálni, változtatni a forgatókönyvben leírtakon, elhagyni abból, amit korábban jónak vélt. Függetlenül attól, hogy a film anyagának a forgatást megelőző tagolását az alkotó írásban végzi-e el vagy sem, e tagolás fogalma és szükségessége megelőzi magának a filmkészítésnek az aktusát, elidegeníthetetlenül hozzátartozik a filmhez, emez feltételezi amazt. A vágás ezzel szemben az anyag végső tagolása, elrendezése, a különböző beállítások összehangolása. Kényes, de főként kezet igénylő művelet. A film vezérfonalának kialakítása, a képek hangtalan folyamatának elrendezése, a teret és időt érzékeltető beállítások, azaz a film

tervezése, formába öntése már korábban, a rendező agyában megtörtént.

Mindazok után, amiről itt szó esett, nyilvánvalóvá válik, hogy csak a film technikáját és eljárásait alaposan ismerő vállalkozhat kifejező tagolásra, noha sok, a filmet alig-alig ismerő kívülálló azt hiszi magáról, hogy képes erre, mivel ők is tudnak sorszámot adni forgatókönyveik paragrafusainak. Nagyobb baj az, hogy a szakmabeliek közül is sokan úgy gondolkodnak, mint a kívülállók • **Luis Buñuel**

Jegyzetek

- 1 A szerző kiemelése. Az eredeti, francia nyelvű fogalom a *découpage*, amelynek magyar megfelelője: forgatókönyv vagy technikai forgatókönyv.
- 2–3 A szerző kiemelése.
- 4 *Film-musical* az eredeti szövegben.

A FÉNY*

Mindazok, akik valamit értenek a fényképezéshez, jól tudják, hogy a fény erejének és a megvilágítás szögének bármily csekély változása is jelentékeny mértékben módosíthatja egy adott téma megjelenését. A táj képe is annak megfelelően változik, hogy a nap, illetve a hold emelkedik-e vagy lebukik a látóhatáron. Az emberi arc kifejezése is attól függ, honnan éri a fénysugár. (...) A fény, a megvilágítás körülményeinek csekély változtatásával tehát különböző kifejezést adhatunk az emberi arcnak, s valamennyi kifejezés más és más gondolatot közvetít számunkra. Másként kifejezve: a fény játékaival mozgásérzetet kelthetünk a filmen. A felvétel és a megvilágítás szögének, valamint a fényforrás intenzitásának változtatásával együttesen az ügyes rendező meglepő, új eredményre juthat. Sajnálatos, hogy az ez irányban tett kísérletek és próbálkozások általában kevés eredményt hoztak.

* *Lumière et cinéma* (1928). Részlet a szerző 1941-ben megjelent gyűjteményes kötetéből: 132–136.

Az amerikaiak számára a megvilágítás csak annyiban érdekes, amennyiben éles, jól körvonalazható kontúrokat ad. Mindenáron igyekeznek elkerülni, hogy filmjeikben életlen vagy homályos, tisztán ki nem vehető képek szerepeljenek. Épp ezért ők alig éltek a fényerősség változtatásából adódó lehetőségekkel. D. W. Griffith *Az álmok utcája*¹ című filmjében szakítani próbált ezzel a hagyománnyal, de méltánytalanul, kegyetlenül belebukott. Fred Niblo a fényeffektusok hasonló kiaknázásával kísérletezett *Ben Hur* című filmjében. "Két leprás asszony keresztezi Krisztus útját. Arcukon a betegség pusztító nyomai. A Megváltó kezével megérinti arcukat. És ahogy a fény fokozatosan előnti arcukat, a fájdalom örömmé változik, az árnyak ragyogássá." Akik látták a filmet, nem felejtik el egyhamar azt a megragadó pillanatot.

A németek és a svédek gyorsabban megértették, milyen lehetőségek adódnak a megvilágítás intenzitásának változtatásából. Súlyos hibát vétettek azonban – sőt, szentségtörést, ahogy Jean Epstein jellemezte ezt –, amikor a díszletekre festették a fény-árnyék megoszlását. Jó példa erre a híres *Doktor Caligari*, Robert Wiene filmje. A *Faustban* vagy *A bánatos utcában* a német rendezők az életlen és egymásba átúsztatott képekkel különös érzéseket, hallucinációkat kívántak kelteni a nézőben, nem minden morbiditás nélkül. Inkább árnyjáték volt ez, mintsem a megvilágítás változtatásából adódó lehetőségek kiaknázása.

Franciaországban elsősorban a színváltoztatással próbálták hatást kelteni. A tűzesetek dramatizálását a filmszalag pirosra festésével vélték elérni, és kékre festették a holdvilágot, hogy költőivé tegyék a jelenetet. Kicsit erős és nem túl jó ízlésre valló megoldások voltak ezek.

Néhány rendezőnk azonban gyorsan megértette, hogy a fény milyen fontos szerepet játszik a filmben. (...)

Közülük páran, akiket akkoriban "avantgarde" rendezőnek neveztek, olyan műveket készítettek, amelyekben a fénynek főszerep jutott. Műveik viszonylag kevesekhez jutottak el, jelentőségükben azonban ma sem kételkedhet senki.

Ezekben a filmekben szerepeltek prizmák, gyémántok, különféle tárgyak, amelyeket más és más látószögből fényképeztek, eltérő megvilágítási viszonyok közepette. (...)

E kétségtelenül érdekes, mégis újgyakorlat számba menő műveken kívül tudomásom szerint mindeddig nem készítették olyan filmet, melynek főszereplője a fény lett volna. Talán a legjobban Henri Fescourt aknázza ki lehetőségeit *Az ényv*² című filmjében. Hibái ellenére ez a mű fordulópontot jelent a film történetében. Egyebek mellett olyan éjszakai jelenetek is szerepelnek benne, amelyekben a megvilágításnak valóban komoly szerepe van és lényegét érintően befolyásolja a történet tragikus, már-már a hallucinációra emlékeztető légkörét és alakulását. (...) • *Louis Le Sidaner*

Jegyzetek

- 1 *La rue des rêves.*
- 2 *La glu.*

A FILM SZERZŐJE*

(...) A Harvard Egyetemen tartott érdekes előadásában Cecil de Mille különösen hangsúlyozta a következőt: a film szerzője számára első dolog meglelni az alapötletet. Milyen alapötletből indul majd ki, milyen témát választ: ez a nagy kérdés.

Egy dolog meglepő ebben. A rendezők körében távolról sincs egyetértés a tekintetben, hogy szerzőnek nevezék-e azt, aki ír, aki a film alapötletét szolgáltatja, cselekményét kidolgozza. Egyesek az előbbit, mások a rendezőt tartják a film szerzőjének. Vannak olyanok is, akik egyenesen azt állítják, hogy a szó hagyományos értelmében a filmnek nincs szerzője. A kérdés annyira bonyolult, hogy

* *L'idée conductrice d'un film: auteur et scénariste.* Részlet a *Les coulisses du cinéma* című kötetből (P. Duval, Paris, 1929).

sem a törvény, sem a törvényszék nem akart róla mindeddig tudomást venni.

Véleményünk szerint azonban különbséget kell tenni a film alapjául szolgáló regény vagy színdarab szerzője és a forgatókönyvíró között, aki az előbbi gondolatait formába önti, a legfontosabbakat felhasználja, képekre fordítja. (...) A filmírásnak légiónyi szakértője van már Amerikában, de nagyon kevés nálunk és Európában.

Országunk nem szűkölködik tehetséges írókban, drámaszerzőkben, de sajnos nagyrészüket elzárkózik a feladat elől, ha felkérjük arra, hogy a film számára írjon, míg mindent megtesz, hogy a színházaknak dolgozhasson, mert ez utóbbiak számára írni nagyobb dicsőséget és nagyobb anyagi megbecsülést jelent.

Ellenpélda is akad azért bőven, s több tucatnyi író tudunk felsorolni könnyedén, akik dolgoztak a film számára: így (Jean) Giraudoux, (Paul) Morand, Pierre Benoit, Claude Farrère, Dupuy Mazuel, Kistemaekers, (Henri) Bernstein, Alfred Machard, José Germain, (Maurice) Dekobra, Jean Vignaud stb. Mivel a kivétel erősíti a szabályt, gyakorta hallani, hogy Franciaországban a forgatókönyvíró-szakmát még meg kell teremteni.

Ha hihetünk a beszámolóknak, a Metro-Goldwyn-Mayer cég 80 íróból álló vezérkart tart fenn, amelynek egyetlen feladata olyan forgatókönyvek felkutatása, amelyekből érdekes film születhet. (...)

A filmírónak, sokkal inkább mint bárkinek, íráskor különös tekintettel kell lennie a közönségre, oly módon megjelenítenie az eseményeket, hogy megértsék azok, akikhez szól. Nem egyszer fel kell adnia saját elképzeléseit, a dolgokról kialakított véleményét, ha nemcsak kevesek elismerését akarja kivívni.

A képzelet, a szavakkal kifejezhető művészet tudománya nem elegendő. A retorika fordulatai nem azonosak a képekben kifejezhető fordulatokkal, márpedig a filmíró számára egyedül a képekben kifejezhető jelenthet garanciát arra, hogy jó film születik tolla nyomán. (...)

Michel Carré mesélte, hogy egy napon felkereste Zecca-t, Charles Pathé jobb kezét. Munkába merülve találta dolgozószobájában, egy

kézirat fölé hajolva. Jöttére az felemelte a fejét és komoly arccal, látszólag teljes meggyőződéssel a következőket mondta: „Kedves barátom, éppen Shakespeare átdolgozásán fáradozom.” Majd a nagyhírű rendező magabiztosságával hozzátette: „Mi mindent nem vett észre ez a süket!”

A filmkészítés kezdetekor – maga Zecca mutatott erre példát – mindenekelőtt színdarabokat alkalmaztak filmre. Nem kellett hozzá nagy erőfeszítés. Nem változott sem a díszlet, sem a szereplők, játékok, jelmezük sem; nem a dialógus, amit a szájukba adtak. (...)

Az irodalmi művek filmre alkalmazásának vannak heves pártfogói és ügyes gyakorlói. Közülük az egyik, a tehetséges és jó ízlésű Léonce Perret emlékeztető módon alkalmazta filmre Henri Bataille *A meztelen nő* című művét. A *Koenigsmark* és a *Szókimondó asszonyság* jeles rendezője kiváló munkát végzett: képekben látja a művet és meg is tudja jeleníteni a vásznon úgy, ahogy elképzei. (...)

„Mindenekelőtt – írja Léonce Perret – ne feledjünk néhány alapigazságot. A film képekben kifejezett műalkotás. A gondolat, a szavak, a különféle helyzetek értéküket csak képekben kifejezve őrzik meg. A film univerzális művészet, amely nagyon egyszerű, mindenki által érthető érzelmekre épül. (...) Kétféle módszer alkalmazható az irodalmi művek adaptálásakor. Vannak, akik követik a művet és többé-kevésbé ügyesen jelenetekre osztják, többé-kevésbé elfogadható képekkel illusztrálják a színdarabban vagy a regényben szereplő jeleneteket, anélkül, hogy azokon bármit is változtatnának a filmben. Ez a szolgai eljárás, a legkényelmesebb, ennek is vannak azonban veszélyei. Különösen akkor, ha sikerét a filmre alkalmazott mű irodalmi értékének köszönheti, vagy amikor az író által kifejezett gondolatok a tömegek érzékenységébe és előítéleteibe ütköznek. Mások, akik kényesebbek művészetükre, belemerülnek a regény vagy színdarab világába. Próbálják azt képekben elképzei. Egyes részeit kihagyják, másokat hangsúlyoznak, szóval újra alkotják a művet, alkalmassá teszik arra, hogy filmre vigyék. Ez az ún. összegző eljárás, amely több találékonyságot igényel és kevésbé könnyű mint az

előbbi, de amely az értelmezést az alkotás szintjére emeli és megadja az adaptáció értékét.”

Az adaptáció ellenzőinek tábora nagy. A film nevében ítélik el ezt a gyakorlatot, minősítik filmellenesnek. Azt állítják, hogy az adaptációk egy hüvelyknyíval sem viszik előbbre a filmművészetet, sőt hátráltatják annak fejlődését, tévútra terelik a nézőket. (...)

A tiszta film fanatikus hívei fennhangon hirdetik, hogy annak sajátos eszközeire kell támaszkodnia, de zavarban lennének, ha arra kérnék őket, magyarázzák meg, melyek ezek. Mindannyian csak a magukét ismételtetik, amik leggyakrabban csak elméletek. Holott a film valós, bizonyosságokból táplálkozik és nem rövid életű kísérletekből. (...)

A film számára írók leggyakrabban nincsenek tisztában azzal, mit vár tőlük a film. Ne tételezzük fel, hogy akár a legcsekélyebb technikai ismerettel is rendelkeznek. Sohasem tanulmányozták a filmet, abban a tévhitben ringatva magukat, hogy nincsen gyermekibb, mint képekben elbeszélni egy történetet, s hogy e képek önmagukat kínálják a szöveg alapján. (...)

Fejezzük be az elmondottakat néhány következtetéssel. Akár eredeti forgatókönyvet ír, akár filmre alkalmaz, a forgatókönyv írója csupán a film alkotóinak egyike. Ha nem is tehetségben – mint ahogy remélni szeretnénk –, de az első a sorban. Tehetségéhez ugyanis a rendező tehetsége kell párosuljon, s az ővék a színészekével, a díszlettervezőkével. A forgatókönyvíró a kiindulópont, az által kifejezett gondolatokhoz mindenki a saját tehetségét adja • **Georges-Michel Coissac**

(Folytatjuk)

Válogatta, fordította, jegyzetekkel ellátta:
Szilágyi Gábor

elemi KEPTAN elemei

Az ikonikus jel

Peirce szemiotikai elméletében a jelet három szempontból vizsgálta. Megkülönböztette a jel önmagához, a tárgyhoz és a jel-tárgy kapcsolatát értékelő személyhez fűződő viszonyát. Megállapította, hogy az index a figyelmet a tárgyra rögzíti. Kétségtelen, hogy amikor egy vízfoltot látunk, ebből az indexből azonnal következtetést vonhatunk le a víz eredetére vonatkozólag. Épp így, amikor egy irányjelző nyilat megpillantunk, ösztönösen a nyíl jelezte irányba fordulunk: a közlés kiváltotta érdeklődésünket.

Minden vizuális index közöl valamit. Sok esetben csupán ösztönzést ad, ingert kelt, amelyből komolyabb érdeklődés válhat. A jelzéseket érzékelem, mert azokat egy általam ismert jelzőrendszerben továbbították felém. A szüntelen ismétlődések, a tapasztalat során a befogadó megtanulja értékelni, jelentéssel ellátni ezeket a jelzéseket. A földön látható nyomokból a vadász az állat jelenlétére következtet. Ehhez azonban előbb meg kellett tanulnia, hogy az állatok és a nyomok között összefüggés, pontosabban milyen természetű összefüggés van. Minden olyan, a látványon alapuló jelenség, mely indexként fogható fel – az elsajátított ismeretek alapján – jelként értelmezhető.

A váratlanul szembetűnő fény bizonyos magatartást vált ki az emberekből, de nem jelként, csupán ingerként tekinthető. Viszont, ha vörös az ég alja, ebből a rövidesen beköszöntő napkeltére következtethetünk. Nem teszünk mást, mint a tapasztalat alapján két jelenség között kapcsolatot teremtünk. Felismertük, hogy a vörös ég alja a napfelkelte jele. Az ikonikus jel felismerése azonban sokkal bonyolultabb.

Peirce meghatározása szerint „az ikon főleg tényleges hasonlóság alapján működik – például egy állat képe és az ábrázolt állat között

– az előbbi pusztán azért áll az utóbbi helyett, mert hasonlít rá”.¹ Peirce a hasonlóságot, Morris viszont azt tartotta az ikonikus jel alapjának, ha az magán viselte az ábrázolt tárgy néhány tulajdonságát, más szóval rendelkezett a denotátum tulajdonságával.²

Vajon mit ér azt állítani, hogy Mátyóki Ádám Rákóczi-portréja ugyanazokkal a tulajdonságokkal rendelkezik, mint Rákóczi? Sze­mei természetesen a képen és a valóságban ugyanazok. Ugyanolyan az orra formája, a szája ívelése, a haja színe. Mit jelent azonban ez a meghatározás. „Ugyanolyan az orra formája?” Az orrnak a valóságban három kiterjedése van, a fényképen pedig csak kettő. Közelebb­ről szemlélve, az orr pórúszos, míg a portrén felülete sima. A képen az orrlyukak helyén két pont feketélik. Mindebből azt a következtetést vonhatjuk le, hogy az ikonikus jel a tárgyhoz néhány vonatkozásban hasonlított, másokban viszont eltérő. A sörgyárak kedvelt reklámja a teli sörsö­pohár. A pohár pereme felett kibuggyan a pelyhelykönyű, hófehér sörháb. Finom pára lepi a poharat, mely azonnal a frissesség érzetét kelti. Az említett vizuális szintagma ikonikus jel. Látszik, hogy a képen ábrázolt tárgynak milyen tulajdonságai vannak. Az ábrázolt tárgy tényleges tulajdonságai nem érzékelhetők a képen. Látom a pohár sört, a poharat, a frissesség jelét a poháron. Mindezt látom, de nem érzem. A befogadó vizuális ingereket érzékel: színeket, térbeli összefüggéseket, a fény változását. Az ingereket az emberi agy rendszerezi. Kialakul a látómezőben az érzékelt jelen­ség struktúrája, amit az ember egységként fog fel. Az egységek észlelését csak a tapasztalat teszi lehetővé.

A különböző észlelt elemek elrendezését, beépítését a tudatba, felfogását – túl a fiziológiai jellegű folyamaton – annak köszönhetjük, hogy a tapasztalatszerzés alkalmából az emberben kialakult a jelenségek kapcsolatainak felismerési képessége, megismerte a kapcsolások lehetséges rendszerét. A felismerés képessége nemcsak fiziológiai adottság, nemcsak az észlelésben szerzett tapasztalatnak köszönhető. Jelentős szerepet játszik benne az ember társadalmi helyzete, osztály- és csoport-hovatartozása. Egy jelenség vagy jelenségcsoport azért mond valamit számunkra, mert társadalmi helyzetünk-

ből, műveltségünkéből, tapasztalatunkból adódóan a jelenségcsoportot mint jelet észleljük. *Jelet* azonban csak úgy vagyunk képesek észlelni, ha az azok felismeréséhez szükséges kódot tapasztalatszerzés, tanulás útján elsajátítottuk. A kód és a közlés viszonya a felismerés, az értékelés és a beépítés folyamatában nemcsak az ikonikus jelek esetében meghatározó erejű, de az észlelés egész mechanizmusa tulajdonképpen egy olyan kommunikációs folyamat, mely csupán akkor megy végbe, ha a tapasztalatszerzés során rendszeresen azonos jelentéssel ruháztuk fel az ingerek és a rájuk adott válaszok láncát.

Az ikonikus jelek csupán reprodukálják azokat a kereteket, amelyek között – a tapasztalat alapján – az észlelésben használt kódok segítségével, az ingerek kiválasztása útján lehetővé válik az észlelő személy számára, hogy a kiválasztott elemekből olyan struktúrát teremtsen (felismerjen), mely rendelkezik azokkal az adottságokkal (következésképpen ugyanolyan jelenségre vezethető vissza), mint az ikonikus jel alapját képező, az észlelés során leképezett valóságos tárgy. A jelet kibocsátó és a jelet befogadó közös tapasztalata alapján megvalósulhat a jelekkel érvényesíthető kommunikáció. A megállapítás egyaránt érvényes a nyelvi (önkényes) és a figurativitáson alapuló jelekre, melyek maguktól értetődőknek látszanak és egyenesen levezethetők az anyagi világ jelenségeiből. A vizuális közlésfolyamat szemiológiai vizsgálatának problémája: választ találni arra, miként lehetséges, hogy egy fényképezett jel, melynek semmiféle anyagi azonossága nincs a leképezett tárggyal, a tárgy helyett állhat.

Az észlelt jelenségeket, azok jellemző tulajdonságait a tapasztalat során kialakított és elsajátított kódok felhasználásával rendszerezjük. Az állatkertben fényképező gondosan ügyel arra, hogy a képen a zebra csíkozása jól felismerhető legyen. A zebra azonosításának legkézenfekvőbb módja ugyanis csíkozása. Tegyük fel, hogy él Afrikában egy olyan törzs, melynek tagjai a négylábúak közül csak a zebra-t és a hiénát ismerik, lóról, számról sohasem hallottak. Számukra a zebra sajátossága nem csíkozásában rejlik, hiszen az nem lenne elegendő a megkülönböztetéshez. Az azonosítás az állat formája – amit mi elhanyagolhatónak tekintünk, kódunkban nem ját-

szik központi szerepet – és nem pedig csíkozása alapján történne. A felismerés épp úgy, mint az észlelést irányító kód – sőt minden kód – az ismert tulajdonságok azonosítására épül. Azonosítjuk a tudatunkban kialakult képet – alapul véve ismert tulajdonságait – a valóságos tárggyal, olyan ikonikus kód igénybevételével, mely kapcsolatot teremt a leképezett jel és valóságos megfelelőjének egy vagy több eleme között.

Amikor a gyerek repülősdit játszik, karjaival a gép légcsavarjának kavargó mozgását utánozza. A repülőgép bonyolult formájából megmaradt benne: *a)* a gép alapvető eleme a légcsvavar, mely minden más tárgytól megkülönbözteti; *b)* a háromágú lapátból a két ellentétes lapát képe, mint olyan alapvető struktúra, melynek szüntelen átalakulásából születik a forgó mozgás látványa. A két lapátot képes térben elhelyezni, tudja, hogy egy központi tengely (a saját teste) körül háromszázhatvan fokos fordulatot írnak le. Megfigyelve ezeket az összefüggéseket, sikerült reprodukálnia egy bonyolult struktúrát. Most megkérjük ezt a gyereket – gondolván, hogy a gép elemi felépítésével tisztában van –, rajzoljon egy repülőgépet. Sündisznóhoz hasonlatos, formátlan, tüskés testet készít. Majd sietve hozzáfűzi: „és itt meg itt sok szárnya van”. Érdekes, hogy saját előadásában a bonyolult struktúrát sikerült leegyszerűsítene és kifejeznie, amint viszont az ábrázolásra került sor, képtelen volt a tárgyat a maga összetettségében visszaadni.

Míndez arra mutat, hogy grafikusán még nem sikerült kódolnia („kifejeznie”) azt a struktúrát, amelyet mozgásában már tökéletesen utánozott. Nem tudta összefüggésbe hozni (mert nem ismerte fel a hasonlóságot) a hagyományos ikonikus jelet – melyet még nem sajátított el – és az ábrázolás alapját képező valóságos tárgy megfelelő tulajdonságait, amelyekkel viszont már elég korán ismeretséget kötött.

Az ábrázolási készség fejlődésével, a tárgy és a valóság közti kapcsolat felismerésével a jeleket már használni tudja. A különbséget – mely a tárgyat alkotó viszonyok és a hagyományon alapuló ábrázolási viszonyok között van – még sokáig nem képes felfogni. Az autót

rajzoló gyerek helyesen adja vissza az autó formáját, de egy vonalban igyekszik láttatni rajzán mind a négy kereket. Ezzel nem csupán az azonosítást végezte el – kapcsolatot teremtve a valóságos tárgy, a tudatban létrejött képe és a tapasztalat között –, de egyszersmind reprodukálta a tárgy szerinte jellemző tulajdonságainak egynemelyikét, azokat, amelyeket ismer. A tapasztalatszerzés során a megismerés tökéletesedik, az ábrázolási készség növekszik, az ember megtanulja ismereteit jelek formájában – kódok igénybevételével – másokhoz eljuttatni. Később, amikor a gyerek már csak két kereket rajzol az autó alá („a másik kettő nem látszik” – fűzi hozzá), azt reprodukálja, amit lát és nem amit tud. Eljutott a kód alkalmazásához. Az ábrázolásban alkalmazott kódok a megszokáson alapulnak, és így módon tanulás útján elsajátíthatók.

Az ikonikus jelben felismerhetők a tárgy látható (optikai) tulajdonságai; azok, amelyekről tudom, hogy léteznek, de nem látom őket (ontológiai tulajdonságai); az ábrázolás során kialakított modellizált formák. A rajzolt (fényképezett) ábrázolás a tudatban kialakított kép struktúráját és kapcsolatait tükrözi.

Művészet és illúzió című munkájában Ernest Gombrich különös hangsúlyt fektetett a figuratív művészetekben, az ábrázolásban kialakult hagyományok szerepének tisztázására.³ Constable – írja – új eljárást dolgozott ki, hogy megfelelő hűséggel adja vissza tájképein a fény játékát. *Wivenhoe Park* című képén a valóságot szinte tudományos aprólékosággal és hitelességgel igyekezett visszaadni. A fák és az állatok, a víz és a napsütötte rét szinte fotografikus ábrázolása méltán vált ki csodálkozást belőlünk. A korabeli kiállítás-látogatókat és kritikusokat azonban képei nem ragadták meg kontraszt-technikájukkal. Ők nem úgy tekintették ezeket az alkotásokat, mint egy új kísérletet, mely a valóságos fényviszonyok hű tolmácsolására törekedett. Kortársai önkényesnek, különködőnek találták a festő kezdeményezését. Észrevétlenül mentek el Constable újítása mellett, akinek jelentőséget az adott, hogy fény-észlelésünk kódolásának újfajta módját találta meg. Nem csupán megtalálta, de sikerült is átírnia a vászonra.

Gombrich a jelölési rendszerek egyezményes jellegének kellő megvilágítására példát hozva két fényképre hivatkozik, melyeket azonos szemszögből készítettek az angol festő modelljéül szolgált parkban. Ugyanarról a negatívról készített két felvétel eltérő hatású képet adott, mindkettő más és más tónusárnyalattal fejezte ki a valóságot. Egyikük sem váltott ki azonban olyan megdöbbentő hatást, mint Constable képe, mert az általunk megszokott jelölési rendszerben, az általunk ismert eszközök igénybevételével rögzítette a látványt.

Egy átfirt ábrázolásban azért vagyunk képesek felismerni a valóságot, mert a műalkotással szemben kialakult bennünk az elvárások korszakok során kodifikálódott rendszere – a mindennapos találkozás a művészettel –, mely lehetővé teszi számunkra, hogy behatoljunk a művész kialakította sajátos jelrendszerbe. A mellszobor látván – éppen ezért, mert megfelel elvárásunknak – senki sem gondolt arra, hogy az egy törzsből elmetszett ember ábrázolása. Ugyanezért nem lep meg bennünket, hogy a fekete-fehér fényképről hiányoznak a színek.

Az ikonikus kódok sajátosságainak feltárásakor nemcsak azt kell hangsúlyoznunk, hogy azok – egy egyezményes jel segítségével – alkalmasak az észlelés kereteinek felidézésére, a figuratív jelek képé rendeződésének elősegítésére. Legalább ennyire fontos az a tény, hogy az ikonikus jel – a maga összetettségében – egy észlelt jelenséget leegyszerűsített formával képes jelölni. Az ikonikus jelek majdnem mindegyikének esetében találkozhatunk a redukció műveletével. Redukciónak nevezzük azt a műveletet, melynek során egy jelenséget visszavezetünk egy leegyszerűsített formára és így jelöljük. Különösen szembeszökő a redukció nyoma az emblémák, címerek ismert és általánosan elfogadott jelölésében.

Az észlelésben érvényesülő, a látvány átírására szolgáló kódok ikonikus sztereotípiák kialakulásához vezetnek, melyek befolyásolják magának a látott tárgynak, illetve jelenségnek reális felfogását. Gombrich könyvében erre szép számmal akad példa.

Villard de Honnecourt, a XIII. században élt építész és díszítőmester azzal dicsekedett, hogy látvány alapján rajzolta le az orosz-

lán képét, holott ábrázolását a legteljesebb mértékben befolyásolta kora címerművészete. Oroszlán-észlelését a kor elterjedt ikonikus kódjai irányították, nem pedig a valóság szemlélete. A kor használta kódok nem tették lehetővé észleléseinek más ikonikus jelekkel történő átírását. Ő maga valószínűleg annyira hozzászólt az érvényben levő kódok használatához, hogy mindvégig azt hitte, valóban a látványt rögzítette. Egy percig sem gondolt – de nem is gondolhatt – arra, hogy beidegződései, tapasztalata alapján dolgozott.

Dürer az orrszarvút finom páncéllemezekkel borítva ábrázolta. Állat-ábrázolása 200 éven át szüntelen visszatért. Még a zoológusok könyveiben is akad belőlük szép számmal. A tudósok pedig láttak élő orrszarvút és jól tudták, hogy testét egyáltalán nem fedi páncél. Elfogadták a dürieri ábrázolást, mert másképpen nem sikerült visszadniok az állat bőrének érdekességét, egyenetlen mivoltát. Tudták, hogy a képek nézői számára az orrszarvú fogalmát csak ez az ikonikus jel tolmácsolta híven.

Az ikonikus jel olyan struktúrát jelöl, mely nem a valóságos struktúra összefogása, leegyszerűsítése, az ikonikus ábrázolásban fellelhetők mindazok a kapcsolatok, melyek a modellre jellemzőek. Az ábrázolás alkalmából a leképezendő tárgy állandó jegyei között szerves kapcsolatot teremt az alkotó, és az egyezményes ikonikus jel segítségével rögzíti az így kialakuló struktúrát.

Az ikonikus jel – mikor az ábrázolt modellben reprodukálja az észlelés folyamán kialakított modell összes kapcsolatait – nem a tárgyhöz, hanem a tárgy képéhez hasonló kapcsolatrendszerrel jelöl. A jelekkel reprodukált modellt – függetlenül attól, hogy milyen formában öltenek testet a kapcsolatok – hasonló úton közelítjük meg és ismerjük fel, mint az észlelés folyamán kialakuló képet.

A kép összefüggő egészéből egyetlen művelettel nem tudjuk részleteiben kiemelni az állandó, jellemző elemeket, mert azokat sok esetben csak az összefüggések alapján ismerhetjük fel. Az ikonikus jelölőrendszerben az elemek jelentésüket környezetükkel kialakított kapcsolatuk révén nyerik el. Egy pont és egy kör együttese sok min-

dent jelenthet, de ha a pontot a kör belsejébe rajzoljuk, erősen korlátozzuk értelmezhetőségét.

Az ikonikus jelek tehát sosem alkotnak megjegyeceedett rendszert, amelyben az egyes elemek jelentése állandó és megváltoztathatatlan. A jel az alkotó ábrázolásában szüntelenül módosul. A művészek munkáiban észrevehető stílusváltozás nem más, mint az ábrázolásban alkalmazott kódok felcserélése újabbakkal. Az alkotó a tárgynak tulajdonított állandó jellemzőket változókként, a változókat pedig állandóként – azaz ábrázolásra méltónak – ítéli meg. Az észlelés forradalma általában az ábrázolás forradalmával jár.

Fentebb azt állítottuk, hogy az ikonikus jel az észlelésben kialakuló modell kapcsolat-rendszerét reprodukálja, azzal megegyezik. Ebből az ikonikus jel analogikus és motivált jellegére következtethetünk.

E probléma kapcsán Roland Barthes megjegyezte: „Az ikonikus jelekben az analogikus és nem-analogikus elemek vegyülése vitathatatlan tény. A szemiológiai kutatás azonban nem elégedhet meg tények rögzítésével, hanem megfigyeléseit rendszereznie kell. Valószínűnek látszik, hogy az analogikus és a motiválatlan között állandósult kapcsolat van.⁴ A fejlődésben kettős, egymást kiegészítő tendencia figyelhető meg: magától értetődővé tenni a motiválatlan és kulturális tartalommal tölteni meg a motivált jeleket.”⁵

A valóság és le(fény)képezett mása

A fénykép nézői többé-kevésbé tisztában vannak az analogikus tükrözés jelenségével, annak mechanizmusával. Általában nem tudják viszont, milyen szerepet játszik az észlelő ember a képi jelentés létrehozásában. René Lindekens szemiotikai kutatásai⁶ a le(fény)képezett tárgyak⁷ jelentéshordozó, megkülönböztethető képi jegyeit, azok kombinatorikus rendszerét igyekeznek feltárni. A fénykép megkülönböztethetően sajátos jellemzői hozzájárulnak a fotó mint társadalmi rendeltetéssel bíró kifejezési forma teljes értékű információjának meghatározásához, gazdagításához. A le(fény)képezett valóság és tényleges, tárgyi eredetije közötti különbség elsősorban abból adó-

dik, hogy a képet az alkotás pillanatában már jelentéssel ruházzák fel.

A nézők legtöbb esetben figyelmen kívül hagyják ezt a tényt. Nem tudják, hogy az észlelt le(fény)képezett tárgyak olyan alkotóelemekből állanak, melyeknek jelentése szavakban nem összegezhető. Ez a jelentés gazdagítja, vagy éppen szűk határok közé szorítja a fénykép informatív tartalmát. A fénykép jelentése az analogikus kép (analogon). Lindekens alapfeltételezése szerint a fénykép jelentése a képet alkotó, az analogikus ábrázolás révén figurálisan jelenlevő tárgyak le(fény)képezés módjától függ.

Le(fény)képezésen azt a folyamatot értjük, melynek során a valóságot a negatívrá viszik át. Ezt a folyamatot kiegészíti és sajátossá teszi – mivel a fénykép sokféleképpen reprodukálható – a pozitív másolás.

Egy eseményt, a tárgyak egy meghatározott együttesét, mikor képet készítünk róla, a fényképek alapján ismerjük és közelítjük meg. A néző számára a teljes esemény, a valóságos tárgyak a vizualitást kivéve minden más tulajdonságtól megfosztva jelennek meg a képen. A néző nem a valóságot, hanem annak le(fény)képezett mását észleli. Az észlelés folyamatában a le(fény)képezett tárgyak képi alkotóelemekké válnak. Jelentésük – az analogikus másolásból következően – adott, a szemlélő nem hagyhatja figyelmen kívül a képen látottakat.

A le(fény)képezett tárgy és a kép alkotóelemévé (ikonikussá) vált tárgy között különbséget kell tennünk.⁸ Le(fény)képezett tárgyon Lindekens az optikai és kémiai műveletek során átalakított tárgyképet érti, mely a fénykép tartalma. A folyamatban a le(fény)képezett tárgy átalakul: a közvetlen észlelés eredményét közvetve kapja a képet néző.

A le(fény)képezett tárgy képi alkotóelemmé válik, amikor a valóságban rendezett elemek együttesét a fényképező a képen újra rendezi, a valóságot képpé strukturálja. A strukturálás eredményeképpen a képi elem döntő jelentőségűvé válik. Minden, ami körülveszi (a lefényképezhető) formát ölt. A forma befolyásolja a kép tartal-

mát. A tartalmat a lefényképezhető valóság-anyag sajátos, ikonikus megformálásának tekintjük.

Ikonikus morfé mák és szintagmák

Ikonikus morfé máknak Lindekens azokat a minimális, jelentéshor-
dozó képi egységeket tekinti, melyek a tartalom strukturálásának
folyamán kristályosodnak ki, melyekben a megkülönböztető, ikoni-
kus vonások kiegészíthetik egymást, vagy ellentétet alkothatnak. Az
ikonikus morfé mák olyan képi egységek (elemek), melyek nem azo-
nosíthatók a tárgyi valóság egyetlen darabjával sem. Hasonlítanak a
tárgyképhez, de megformálási anyagukat tekintve eltérnek és a meg-
különböztethető, jellemző, látható jegyek egymáshoz illesztéséből
születnek. A minimális ikonikus egységek csak fogalmak segítségé-
vel írhatók le. A tárgyi valóság egységeivel analogikus viszonyban
állnak, jelentésük ismert, ami befolyásolja a szemléltőt. Ez az oka
annak, hogy a szemléltő tévedésből azonosítja a valóságos tárgyakat
a le(fény)képezett ikonikus morfé mákkal.

A kutatás jelenlegi szakaszában az ikonikus morfé mák kialakulá-
sára vonatkozóan még kevés információval rendelkezünk. A továb-
blépéshez elengedhetetlenül szükséges választ találni arra, vajon egyet-
len jegy önmagában alkot-e jelentéshor-
dozó egységet, morfé má-t.
Milyen mértékben és milyen körülmények között függ az ikonikus
morfé ma a jellegzetes vonások elrendeződésének módjától? Az iko-
nikus jegy fogalmát például még nem sikerült tisztázni. Tudjuk róla,
hogy a jellemző ikonikus jegynek az ikonikus morfé má-tól – melynek
részét képezi – függetlenül is állandósultnak, intézményesen elfo-
gadottnak kell lennie.

A képi jelentés és „a jelentés” között tehát különbség van. A kü-
lönbség feltárása jelenti a fotó szemiotikájának kiindulópontját.

A fénykép észlelése

A fotót vizsgáló szemiotikus miközben a le(fény)képezett tárgyakat
elemzi, szemben találja magát a kép észlelésének problémájával. A

képek észlelésének folyamatában megfigyelt jelenségek, a megfogalmazott törvényszerűségek közül először a *legrövidebb távolság törvényével* célszerű megismerkedni.

Ez a törvény rávilágít arra, hogy egy adott forma kialakítását az észlelési folyamatban a formát alkotó elemek közelsége kedvezően segíti.

A *hasonlóság törvénye* kimondja, hogy a képileg hasonló elemek olyan konstellációt alkothatnak, melynek nincs szükségszerűen valóságos megfelelője. A fényképen például az egymást követő, távolba vesző fák sora szinte kényszeríti a nézőt, hogy a „fasor” mentális képét kialakítsa és azonosítsa a képen látottakat vele, még akkor is, ha a valóságban ezek a fák egyáltalán nem alkotnak fasort.

Körülhatároló képességünknek köszönhetjük, hogy sem a valóságban, sem a képen nem keverjük össze az egymást érintő, egymással szomszédos tárgyakat. Kétségtelen, hogy a tapasztalat sokat segít ebben. A tapasztalat azonban önmagában nem ad elegendő magyarázatot erre, hiszen ha ismeretlen tárgyról van szó, akkor sem ritka, hogy még mielőtt tisztáznánk magunkban, milyen tárggyal állunk szemben, már mint önálló egységet észleltük.

A tárgyat mint körülhatárolt egységet észleljük, ha körvonalai szigorúan összefüggnek, ha az esetleg hiányzó vonalrészek könnyen rekonstruálhatók. A fénykép szemiotikai vizsgálata szempontjából ez fontos tényező, hiszen nem ritka, hogy a perspektívában a vonalak egybeolvadnak, a természetes kontúrok eltűnnek, a tárgyak körvonalai – a valóságtól eltérően – egymásba mosódnak. Gyakori, hogy a fénykép szinte felismerhetetlenül ad vissza valamit, zavarba hoz a meg nem különböztethető képi egységek összemosódása láttán. A fényképen a tárgyak új körvonalakra tesznek szert, megnehezül az azonosításuk. Az *azonosítás* nehézsége hat a denotátum (a tárgy) jelöltjére (a tárgyat jelentő fogalomra). Az eredeti szándék szerint a megjelenítés céljából keletkezett fénykép ezáltal elkerülhetetlenül a valóság konnotatív ábrázolásává válik, melyen a tárgyak bár felismerhetők, a valósághoz kevésbé hasonlítanak. Előfordul, hogy a le(fény)képezett tárgyak körvonalai egymásba olvadnak, elütnek a

valóságtól, tapasztalatunk, logikánk fényénél mégis felismerhetővé válnak. A fénykép szemiotikájának számos problémája akkor oldódik meg majd, ha sikerül pontosan megállapítani, mit köszönhetünk a kép jelentésének azonosításakor magának az észlelésnek és mit az észlelést kísérő, de az adott észlelést megelőző fogalomrendszerünknek, mely szinte minden esetben az ábrázolt valóságra és nem a fényképre vonatkozik.

A fénykép szemcsézettsége

A tárgykép és le(fény)képezett mása közti különbséget akkor értjük meg igazán, ha bebizonyosodik, hogy létezik a (fény)képre jellemző sajátos jelölő. Ennek a még hipotetikus, sajátos jelölőnek köszönhető, hogy a második tagolódás szintjén létrejön (jöhet) a fényképre jellemző sajátos jelentés, bár az ikonikus kód (az analogikus másolásnak megfelelően) ezt a sajátos jelentést mint a tárgy és képe közötti hasonlóság eredményét tünteti fel.

A sajátosan (fény)képi jelölő megítélésében két tényező elemzése játszik döntő szerepet. Az egyik a fénykép szemcsézettségének mértéke, a másik a fény(kép)-átvitel módjai.

Csupán 3–10-szeresére kell nagyítanunk a képet ahhoz, hogy meggyőződjünk arról, közege nem egynemű és összefüggő: ez szemcsézettségének köszönhető. „A szemcsézettség mértékét pontosan, objektíven nem lehet mérni. Megítélése egyénenként változó. Csupán két szemcse összehasonlítására van mód. A szubjektív ítéletekre azonban skála építhető. A skála segítségével már a megfigyelőtől függetlenül határozhatjuk meg a szemcse nagyságát” – írja R. Debot.⁹

A fénykép összefüggéstelen, de egységes szövetéről (textúrájáról) különböző nagyságrendű, a szemcsézettségre vonatkozó értékek adhatnak számot. A szemcsézettség mértékének megítélése – mint láttuk – nehéz feladat, mivel a rend, az egyneműség hiányát kell felmérni. Két módszer kínálkozik: vagy a rendszertelenség intenzitását mérik, vagy különféle eljárásokkal a rendszertelenség visszatérő jellemzőit rendszerezik. A szemcsézettség mértékének önmagában gya-

korlati értéke nincs. Erre csak akkor tesz szert, ha a szemcsézettséghez kapcsolódó objektív jelenségek a szubjektív ítéleteket megvilágíthatják. Elsősorban fontos tisztázni, miképp észleljük a szemcsézettséget, az egyneműség hiányát; milyen kapcsolat van a lemez fedettségében, illetve áttetszőségében jelentkező variációk és a szemcsézettség között.

A szemcsézettség minden pozitív kép esetében jelentős szerepet játszik. A tárgykép és le(fény)képezett mása között létrejövő minőségi különbséget a szemcsézettség okozza. A le(fény)képezett tárgyak a szemcsézettségnek köszönhetik sajátos, molekuláris szövetüket.

A fény(kép)-átvitel

Az optika tanúsítja, hogy a fénykép egy sor átvitel eredménye. Átvitelnek nevezzük azt az eljárást, melynek során a fény megoszlását megváltoztatják.¹⁰ A normál objektív a lefényképezett tárgyról¹¹ a negatívon általában négy képet (azaz négy különböző fényeloszlás típusú) ad.

1. *A tárgy képe* megjelenik a fényérzékeny lemezen vagy negatívon.
2. *A tényleges kép* létrejötték az emulzió belsejében eloszlik a fény (látens kép).
3. *Az ezüstös kép* létrejötték a zselatinrétegben eloszló fény apró ezüstszemcsékből alakítja ki a tárgy képét (látens kép).
4. *A negatív kép* (kémiai szankció eredményeként) az egyszínű fényvel megvilágított ezüstös képből születik.

A fény(kép)-átvitelen az említett négy folyamat végeredményét értjük.

A negatív állapotban lévő fénykép fényelosztása is már jelentősen különbözik a tárgy képétől. Még nagyobb mértékű torzulást szenved a tárgykép a pozitívról másolás során, mikor le(fény)képezett tárggyá válik. A le(fény)képezés folyamatát teljes mélységében mutatja az ötféle fényelosztás nyomán születő kép.

A mindennapi gyakorlatban a tárgy és képe közötti hasonlóságot a kettő összevetésével igyekeznek megállapítani. Biztosabb eljárás

azonban a formák pontos egyezésének vizsgálata. A formák egyeztetésének folyamán megvizsgálják a körvonalak pontos egybeesését, a részletek többé-kevésbé hűséges visszaadását, a kontrasztok megőrzését.

A körvonalak és részletek a fénykép rajzolatát biztosítják. A reprodukálásuk pontosságát meghatározó körülményeket figyelve megállapíthatjuk, hogy a le(fény)képezéshez a körvonalak és részletek megfelelő tükrözése egyaránt szükséges. A tárgy kontraszthatását általában a legpontosabb tükrözés esetén sem sikerül reprodukálni. A kontraszt-viszonyok reprodukálásának esélyeit javítva a pontos rajzolatától távolodunk el.

A tárgy le(fény)képezése a tárgyképhez viszonyítva jelentős eltéréseket eredményez a fényképen. Az eltéréseket csökkenteni igen, de teljesen eltüntetni nem lehet. „Nyelvet” alkot-e a fénykép?

A kérdésre igenlő választ csak abban az esetben adhatunk, ha sikerül bizonyítani, hogy léteznek azok – a bevezetőben már említett – a legkisebb képi egységek (elemek), melyek a fénykép (a denotátum) észlelésében és megértésében, a denotatív kód kialakításában döntő szerephez jutnak.

Lindekens alapvető feltételezése az, hogy a képi rendszer e legkisebb, önálló, jelentéshordozó egységei csak a le(fény)képezett valóságban, a fényképen rendelkeznek jelentéssel. Mind a sajtó-, mind pedig a reklámfotó ezt a le(fény)képezett valóságot tényleges valóságnak (a denotátumnak) igyekszik feltüntetni, holott az a valóságnak egy rekonstruált, „elbeszél, rejtetten (beállítás, tartás, esztétizmus) vagy nyíltan (képszöveg) konnotált megjelenési formája.”

Minden le(fény)képezett tárgy (ikonikus morféma) elveszíti denotatív jellegét, ha bárminemű szöveg kíséri a fényképet, mivel az megnehezíti a kép értékelését. A fénykép ugyanis – még a legtökéletesebb analogikus tükrözés esetén is – a tényleges valósághoz viszonyítva kódként funkcionál a valóság és a valóságot le(fény)képezett formában fogyasztó befogadók, a képet nézők viszonyában. A denotatív kód legkisebb, megkülönböztető értékkel rendelkező egységei nem az ábrázolt tárgy struktúrájában, még kevésbé az ábrázolt tárgyra

utaló fogalom szemantikai struktúrájában, hanem magában a képi struktúrában keresendők.

A denotatív képi kód

Az elmondottakból kiindulva állíthatjuk, hogy egy fénykép jelentése szempontjából nem közömbös, hogy a fényképet alkotó fekete és fehér kontrasztot képez, árnyalatbeli eltérést mutat, vagy élesen elválnak egymástól. A fényképet szemlélő nem kerülheti el, hogy az ikonikus struktúrán (éles/elmosódó) áthatolva, a fénykép denotatív szintjének közbeiktatásával közelítse meg a jelentésstruktúrát.

A kép denotatív szintjének nevezzük azoknak a jegyeknek összességét, melyek sajátosságukat a képi struktúrának köszönhetik. A fénykép bármennyire objektív is, mentes a konnotációtól, tartalmazza ezt a denotatív szintet, melyet azonban a néző nem észlel, úgy hatol át rajta, hogy tudomást sem szerez arról, hogy észlelését kód befolyásolta. A fénykép felhasználása alkalmával ugyanis a társadalom igyekszik csökkenteni a denotatív képi struktúra hatását azzal, hogy a társadalom által igényelt jelentéssel ruházza fel, konnotálja a fényképet. Ez történhet a képen belül végzett átalakító eljárásokkal, vagy a képen kívül, a szöveg segítségével. A szöveg „eltereli a figyelmet” a képi struktúráról és összetett, elbeszélő formává (struktúrává) alakítja a fényképet.

A kép denotatív szintje mibenlétének meggyőzőbb szemléltetéséhez szükségesnek látszik megemlíteni azt, hogy a megkülönböztető ikonikus jegyek¹² kombinációjából származó legkisebb jelentéshordozó egységek a kép denotatív szintjén csak szavakban meg nem fogalmazható jelölteknek felelnek meg.¹³

A kép jelentésének megfogalmazásakor (verbalizálásakor) összekeverik az információt hordozó, lefényképezett tárgyat és a fényképet mint sajátos közlést, mely a lefényképezett tárgyat le(fény)képezett tárggyá, majd képi elemmé alakítja át. A képi elemek jelentése már ténylegesen a fénykép jelentésével azonos.

A fényképen ábrázolt és a valóságos tárgy közötti különbséget a

képi struktúrában fellelhető legkisebb denotatív egységek jelenléte magyarázza. Denotáción tehát nem egyszerűen a le(fény)képezést értjük, a fényképnek azt a tulajdonságát, hogy szavakban megfogalmazható, azonosításra alkalmas jelöltek formájában (fogalmak útján) tükrözi a valóságot, informál. A denotáció arra utal, hogy a fénykép sajátos, szavakban meg nem fogalmazható képi jelentést tolmácsol számunkra. Kétségtelen, hogy a fénykép felhasználásakor igyekeznek megfosztani a képet ettől a preverbális, poliszémikus jelentéstől.

A fénykép szemiotikai elmélete

A fénykép már leírt denotatív szintjének két jellemző tagolódástípusa van.

Az egyik tagolódástípusra az önálló jelentéssel nem rendelkező legkisebb egységek jellemzőek. Ezek az elemek alkotják az első tagolódási szint legkisebb (a morfémáknak megfelelő), már jelentéssel bíró egységeit. Az első tagolódási szint morfémáiból épülnek fel a második tagolódási szint képi-fogalmi összetételű szupermorfémái.

A szupermorfémák kialakulása teszi lehetővé, hogy a fénykép elbeszélő funkcióra vállalkozzon, betöltve ezzel napjainkban látszólag legfontosabb társadalmi rendeltetését.

Lindekens elmélete az első kísérlet a fotográfia szemiotikájának megalkotására. Amikor felvázolja az általa „képi fonológiának” nevezett elméletét, akkor tulajdonképpen azt bizonyítja, hogy minden, a képre vonatkoztatott szemantikai eszmeifuttatásnak a szintaktikai, morfológiai vizsgálatokon kell alapulnia.

A kettős tagolás

Az írott nyelvben a jelentés az úgynevezett kettős tagolódás elemtípusainak kombinációja folytán jön létre. A kettős tagolódás elméletének megalkotása André Martinet francia nyelvész nevéhez fűző-

dik.¹⁴ Az elmélet – mely az írott nyelvre vonatkozik – kimondja, hogy minden beszédlánc (például minden mondat) kétszeresen tagolódik. Az első tagolódás elemei a szó legkisebb, önálló jelentéssel bíró egységei. A nyelvészek ezeket különbözőképpen: lexémának, monémának, morfémanak nevezik. A második tagolódás egységeinek – melyeket egyöntetűen fonémáknak hívnak – az a feladatuk, hogy az önálló jelentéssel bíró egységeket – a továbbiakban morfémakat – egymástól megkülönböztessék.

Egyes kutatók nem tekintik nyelvnek azokat a kommunikációs rendszereket, amelyekre nem jellemző az írott nyelv sajátosságának tekintett kettős tagolódás. Például Claude Lévi-Strauss is azt állítja, hogy nem beszélhetünk nyelvről, ha a kettős tagolódás feltétele nincs biztosítva. Több, a vizuális művészetek problémáját is érintő művében kitért a fentebb említett kérdésre.¹⁵

Szerinte a kettős tagolódás szintjei – melyek kulturális hagyományokon alapulnak, de régebbi és mélyebben keresendő motívumokra épülnek – nem cserélhetők fel.

Lévi-Strauss gondolatait elemezve, Umberto Eco rámutatott, hogy nem helyes a közlési folyamatokban szerepet játszó kódtípusokat visszavezetni a nyelvre, és bennük az írott nyelvre jellemző sajátosságot, a kettős tagolódást keresni.¹⁶ A tagolódás igen sokféle, változatos lehet, sőt elképzelhető olyan kód, melynek egyáltalán nincs tagolódása. Eco abból a feltevésből indult ki, hogy létezik olyan kód, melyben a tagolódás szintjei felcserélhetők.

Alakzat, jel, szeméma

Minden közlési folyamatban kódokkal találkozunk, melyeknek sokféle, változatos tagolódását figyelhetjük meg. Luis J. Prieto, argentin nyelvész a kódok sajátosságát vizsgálva, a második tagolódás elemeit nem tekintette az első tagolódás elemei által denotált jelöltnek, mivel szerepük csupán a megkülönböztetés.¹⁷

Prieto nyomán – a félreértések elkerülése végett – a fonémák helyett a szemiológiában alakzatokról, a morfémak helyett pedig je-

lekről beszélünk. Szemémának, azaz jelentéstani egységnek nevezük azt a jelet, melynek jelöltje a beszélt nyelv egy mondatának felel meg.¹⁸

Megjelenési formáját tekintve a „Behajtani tilos” jelzés például egyértelmű jelöltre visszautaló vizuális jelnek látszik, holott nem eleve egyenértékű nyelvi jelre, hanem kijelentő mondatra, szemémára vezethető vissza („Tilos ebből az irányból behajtani ebbe az utcába”). Hasonlóképpen, a ló körvonalai nem a „ló” nyelvi jelre vezethetők vissza, hanem egy sor kijelentő mondatot alkothatunk megállapításakor. („Ez egy ló”, „Egy négy lábú ló”, „Ez itt egy ló”, „Egy ló szemből” stb.) Az alakzatokat, jeleket alaposabban szemügyre véve látjuk, hogy ezek a vizuális kifejezési formák jórészt valójában szemémák. A szemémák között találhatunk olyanokat, melyek alakzatokra bonthatók, míg bizonyos esetekben jeleket nem lehet levezetni belőlük. (Lásd a második tagolódásra épülő kódokat.) Az alakzattá lebontott szeméma elemei differenciáló értékűek, a megkülönböztetésre alkalmasak, de jelöltre nem utalnak.

Az alakzatok és jelek az írott nyelvtől eltérő tagolódású kód elemei. Bizonyos kódtípusokat kivéve, a közlésfolyamatokban az alakzatok jelekbe, a jelek pedig szószerkezetekbe tagolhatók. A tagolódás sajátosságai, a bonyolult szószerkezetlancok összefüggéseinek vizsgálata csak az általános nyelvészet fogalmainak felhasználásával már nem lehetséges. Az általános nyelvészet a mondat vizsgálatánál tovább nem megy, nem foglalkozik azok kombinációinak (például a körmondatnak) problémáival, nem tekinti feladatának a közléslánc egészének elemzését. A továbblépés nehézségét abban kell keresnünk, hogy bár a vizuális közlési folyamatokban sikerül kimutatnunk egymással összefüggő láncot alkotó szemémákat, „folyamatos tagolódásról” mégsem beszélhetünk, és a szószerkezetekből összeálló, kialakuló lánc a végtelenségig, leírhatatlan változatossággal formálódhat. Elképzelhető, hogy több szeméma (például az útjelzések) egymással összefüggésbe hozva egész jelentésláncot képes tolmácsolni. („Egyirányú utca” – „A kürt használata tilos” – „Áthaladás autóknak tilos” – stb.) Ilyen és hasonló esetben a szemémák folyama-

tos, összefüggő tagolódása nem vezet kodifikálható egységek kialakulásához, hanem – mint fentebb – egy szószerkezetláncot eredményez.

A következőkben – Prieto nyomán – megkíséreljük számba venni az eltérő tagolódást mutató kódtípusokat.

I. *Tagolódás nélküli kódok:* kisebb egységekre nem bontható szemémákból állnak.

1. *Egyetlen szemémás kód:* a vak ember fehér botja. Jelentése: „Vak vagyok”. A fehér bot hiánya nem feltétlenül a közlés ellenkezőjét jelenti.
2. *Zéró jelöltű kód:* az admirális jelenlétét jelző zászló a hajón. Jelentése: „Admirális a fedélzeten”. Hiánya az ellenkezőjét jelenti. Az alternatív jelöltet a zéró jelöltű kód igen, az egyetlen szemémás kód viszont nem képes kifejezni. A zéró jelöltű kódra példa a gépkocsi indexe. Ha nincs kitéve az index, az arra utal, hogy „egyenesen halad tovább”. A *szemafor* speciális esetet képvisel. Minden szeméma egy-egy feladatot jelöl. A szemémákat, annak érdekében, hogy összetettebb jelzést alkossanak, sem egymással összekapcsolni, sem kisebb elemekre bontani nem tudjuk.

II. *A második tagolódásra épülő kódok:* a szemémák csak alakzatokra, de jelekre nem bonthatók le. Az alakzatok viszont nem jelentéstörödékek. Például: a két számjegyből álló autóbuszvonal. A „86-os vonal” jelzi, hogy az autóbusz a Miklós tértől a Kosztolányi térig közlekedik és vissza. A „86-os” szemémája felbontható egy 8-as és egy 6-os alakzatra, melyek azonban az adott kódrendszeren belül nem utalnak jelöltre.

III. *Az első tagolódásra épülő kódok:* a szemémák jelekre még lebonthatók, de a jelek alakzatokra már nem.

1. *A hotelszobák számozása.* A 20-as szobaszám jelentése rendszert: „A második emelet első szobája”. A szeméma lebontható a „2-es” jelle, mely a második emeletet és a „0-ra”, mely az első szobát jelenti.
2. *Útjelző táblák.* (Más jelzésekkel közös jelekre szétbontható sze-

mémával): piros szegélyű fehér tábla, kerékpárral a közepében. Jelentése: „Kerékpárral tilos a behajtás”. Szétbontható a piros szegélyű „tilos” jelre és a „kerékpárral”-t jelentő kerékpárra.

IV. *A kettős tagolódású kód*ban a szemémák jelekre és alakzatokra tagolhatók.

1. *A különféle nyelvek.* (Fonéma-morféma-szószerkezet.)
2. Az olyan *hatjegyű telefonszámok*, melyek két számjegyenként bonthatók le. A kettős számjegyek a város meghatározott kerületét jelölik. A kettős számjegyek tovább bonthatók, de jelentésük egyenként nincs.

V. *Változó tagolódású kódok.* Egymástól eltérő típusú jelekre és alakzatokra tagolhatók. A jelek alakzatokra, az alakzatok pedig jelekké alakíthatók. Az alakzatokból szemémák képezhetők.¹⁹

Részeire bontható és összeilleszthető kódok

A kódoknak különféle tagolódás-típusai lehetnek.²⁰ Egy adott kód gyakran egyszerűbb kódok szerkezeti elemeit építi be rendszerébe. Bizonyos esetekben a bonyolultabb kód alakzatait az egyszerűbb kód szerkezeteinek, kombinációs lehetőségei határának tekinthetjük. A tengerészek zászlójelzései jó példát szolgáltatnak erre. Míg az írott nyelv végső, még elemezhető egységei a fonémák, addig a tengerészek zászlójelzéseinek kódja még a fonémáknál is egyszerűbb alakzatokra bontható. A jobb és bal kar mozgásából kialakuló jelzésnél, mint szószerkezetnél bonyolultabb formát a kód már nem képes tolmácsolni. Ezek a jelzések megfelelnek a kód-nyelv ősi alakzatainak, melyekből valaha az emberi közlés kialakult.²¹

Az elbeszélésben használt kód másik kódtípust képvisel. Hosszú szószerkezetláncra épül. („A hős elhagyja a házat és találkozik ellenfelével”). Még elemezhető, önálló értelemmel bíró legkisebb egysége a mondat. A nyelvtudomány vizsgálati tárgyát képező kódban, az írott nyelvben, ez a még elemezhető, legösszetettebb egység. Egy adott kódtípusban előfordulhatnak még elemezhető, összetett szemémák

anélkül, hogy azok jelre és alakzatra történő lebontására utalnának a kód szabályai. Ilyen esetben az esetlegesen előforduló jelek és alakzatok már nem ugyanahhoz, hanem egy sokkal egyszerűbb kódhoz tartoznak. A kód utal elemeinek összetettségei fokára. Bizonyos közléstípusokban ezeknek az elemeknek a kódolása azonban már másik kód szabályai alapján történik. Az előbb idézett példára vonatkoztatva: „A hős elhagyja a házat és találkozik ellenfelével” szó szerkezetet az elbeszélésben érvényesülő kód mint jelentéssel bíró, összetett formát leválasztja az elbeszélés többi elemétől és elvonatkoztat mind a nyelvtől – melyen ezt a közlést kibocsátották – mind pedig a közlés stilisztikai-retorikai „csomagolástól”.

Az ikonikus szeméma

Az idézett példák megkönnyítik az egymásra épülő rétegek kódolási folyamatainak megismerését, rámutatnak arra a szoros kapcsolatra, mely az egyes rétegek között fellelhető. Az egymásra épülő kódok a vizuális közlés bizonyos típusaiban nem ritkák.

Az ikonikus kódok meghatározásánál előjáróban hangsúlyoznunk kell, hogy az ikonikus jel szeméma, olyan jelöltre utaló egység, mely pontos jelentéssel bíró jelként gyakran csak az elemzés későbbi szakaszában azonosítható, alakzatokra vissza nem vezethető. Olyan alakzatokra épít, melyek még részletesebb kód, az észlelésben működő kiválasztó kód alapelemei. Az észlelésben szerepet játszó kód elemei csak akkor jelölnek, ha a szeméma összefüggéseibe helyezik el őket. Megtörténhet, hogy ilyen összeálló szeméma már önmagában felismerhető, mert ikonográfikus szeméma vagy hagyományosan elfogadott embléma jegyeit viseli magán, amire nem mint ikonra, hanem mint vizuális jelképre tekintenek.²²

Az ikonikus kód a felismerés feltételeit határozza meg. A ráépülő ikonográfikus kód segítségével azonosíthatjuk például a tálcán férfifejet vivő, félmeztelen nőalakot Saloméval, a bal kezében levágott férfifejet, jobb kezében kardot tartó asszonyt Judittal.²³ Ezekben az ikonográfikus szemémákban az ikonográfikus kód nem szabályozza

a jelölő tagolódását. Ezt az alája rendelt kód, az ikonikus határozza meg, kodifikálja. Az ikonográfikus kód sajátossága, hogy az ikonikus jelöltjeit jelölőként építi be kódrendszerébe. A szemémát körülvevő elemek általában már utalnak a rendszer kapcsolatainak, összefüggéseinek jellegére, megkönnyítik a kérdéses jelek beillesztését. A „fej” jelét csak akkor tudjuk megkülönböztetni az „álló lóalak oldalról” szeméma összefüggésrendszerében, ha szembeállítjuk a „pata”, a „sörény” jelével. A szembeállítás során észleljük a jelek sajátosságait, mivel legtöbbjük – egyedi jelölő hiányában – nem egyszer többértelműnek látszik.

Az ikonikus szeméma önmaga is bizonyosfajta kódot alkot, melyben a tovább osztható elemeknek önálló jelöltjük van. Mindez azt mutatja, hogy az összefüggést alkotó ikonikus szemémák kisebb egységekre történő lebontásának kísérletekor az ikonikus jeleket a szeméma-szeméma-összefüggés-kód viszonylatában kell az elemzés tárgyává tenni, mint ahogyan a műalkotást is mint az alkotóra jellemző sajátos rendszert vizsgáljuk. A szemémákat, mint jelentéssel bíró egységeket csoportosítani, katalogizálni tudjuk. A vizuális közlések (a figuratív kép, a fénykép, a mozgókép) szemiológiája ezt a szintet vizsgálja.

A kódtípusok kategorizálása

A sort az *észlelésben szerepet játszó kódok* nyitják meg. Tanulmányozásuk a pszichológia feladatkörébe tartozik. Az észlelés kielégítő felteteleiről hivatottak gondoskodni.

A *felismerésben szerepet játszó kódok* az észlelési viszonyokat rendezik szemémákba, melyek jelölt-halmazok. (Például: fekete csfok egy fehér ruhán.) Az észlelési viszonyok segítenek hozzá, hogy felismerjük az észlelt tárgyat vagy emlékezetünkbe idézzük képét. A tárgyak osztályozásának alapjául gyakran ezek a szemémák szolgálnak.

A *közlés továbbításában szerepet játszó kódok* a képek meghatározott módon történő észleléséhez szükséges, nélkülözhetetlen érzeteket biztosító körülményeket rendszerezik. Ilyen például a kinyomatott

fényképen egy szemcse. A fénykép szemcséje befolyásolja a közlés esztétikai megítélését, alapot szolgáltat az ízlést, a stilisztikai érzéket és a tudatalatti működését szabályozó kódoknak.

Az árnyalatokat rendszerező kódok a már megszokott, egyezményes, esetleg váltakozó vonások, árnyalatok rendszerét határozzák meg. Az egyes részleteken túlmenő vonatkozásokat konnotálják, a jelek sajátos árnyaltságára, hangsúlyára utalnak („erő”, „feszültség”). Ide tartoznak a már stilizált konnotációs összefüggések („expresszionista”), egész, jelzőkkel illetett észlelet-komplexumok. Az ilyen, egyezményesen elfogadott rendszerek egységet alkotnak az ikonikus kódok alkotó elemeivel, kiegészítik azokat.

Az ikonikus kódok az észlelést továbbító kódok érzékelhető elemeire épülnek. Megnyilvánulási formáik a szemémák, jelek és alakzatok.

Az alakzatok az észlelés elemeit rendszerezik (például: az alak és a háttér tónuskülönbségét kifejező kapcsolat, a fény kontraszthatásai, a térbeli összefüggések) a kód előírásának megfelelően grafikus, szemmel látható jelekre átírva. Számuk korlátlan, egymástól nem minden esetben választhatók el élesen. Éppen ezért, az ikonikus kód második tagolódása végtelen lehetőségekkel kecsegtet. Az ikonikus kód elemeinek felhasználásával, a kibocsátótól és a befogadótól függően, a közlések végtelen változatosságban hozhatók létre. A közléseket a környezet összefüggése avatja egyedivé. Rendszerezésükben pontosan meghatározható kód szabályainak érvényesülését nem ismerjük fel. Az alakzatok szintjén a kódot még nem tudjuk azonosítani, ami viszont korántsem arra vall, hogy hiányzik. Ha az alakzatok közti rendet és kapcsolatokat – bizonyos határon túlmenően – megbontjuk, megváltoznak az alakzatok észlelését lehetővé tevő körülmények.

A jelek az értelmezéshez nélkülözhetetlen szemémákat hagyományos grafikus eszközökkel vagy elvonatkoztatott modellel, a tárgyra jellemző fogalmi ábrákkal alakítják ki. (Például: a napkorong a belőle kiinduló, sugarait jelképező vonalakkal.) A jeleket nehéz egy szemémán belül szétválasztani, önmagukban elemezni, mert nem megkülönböztethető egységekben, hanem összefüggő ábra formá-

jában jelentkeznek. Valódi jelentésüket a szeméma összefüggésein belül kapják.

A szemémákat jól ismerjük. Köznapi nyelven képeknek, a szemiólógiában ikonikus jeleknek nevezzük őket. Jelentésük (például: „Ez itt egy ember”) nem szavakban, hanem kijelentő mondatokban fejezhető ki. A jeleknél és alakzatoknál könnyebben osztályozhatók. Az ikonikus kód vizsgálatánál gyakran megelégszenek jelenlétük felismerésével. A szemémák összefüggéseiben némely esetben az ikonikus jelek felismerése is lehetővé válik. A közlési folyamat a szemémák összefüggése nélkül elképzelhetetlen, mert jelentésükben kötődnek az összefüggésekből kialakuló rendszerhez. Szembeállítással nyerek el a jelentéstani egységek jelentésüket. A jelek – melyek az azonosítást lehetővé teszik – nem, de a szemémák rendszere idiolektust alkothat.²⁴

Az ikonikus kódok adott kulturális modellen belül, sőt gyakran egyetlen alkotáson belül is változnak. Így például azon a festményen, amelyen az előtérben elhelyezett alakokat határozottan, alakzatokba tagolva adja vissza a festő, a háttérben láthatókat csak körvonalazottan ábrázolja.

Az ikonográfikus kódok az ikonikus kódok jelöltjeit használják fel jelölőikül. Kulturális tartalommal megtöltött, összetettebb szemémákat konnotálnak, ruháznak fel másodlagos jelentéssel. Már nem az „ember” vagy a „ló” típusú szemémákról van szó, hanem az „uralkodó”, „Bukefalosz”²⁵ képi analógiájának visszaadására törekcszenek velük. A képi kifejezés változásai ellenére a szemémák felismerhetőek, mert könnyen azonosíthatjuk őket. Segítségükkel bonyolult vizuális szöszkerzetek alakíthatók ki.

Az ikonográfikus kód szemémái nagy variációs lehetőséget kínálnak. Változatos megjelenési formájuk lehetővé teszi, hogy olyan konnotációkban használják fel őket, melyek az *ízlésirányt, a modort, a fogékonyságot* közvetítő kódok szabályoznak. Egy görög templom konnotálhatja például a „harmonikus szépséget”, „a görögség ideáljának kifejezését”, „az antikvitást”. Ide sorolható minden olyan konnotáció, mely a közlés kibocsátásának körülményeire épít. A nő

ideál korszaktól függően konnotálhat „bájt”, „szépséget”, míg más-
sik időszakban „nevetségesnek” hat.

A *retorikai kódok* a kezdetben eredeti, ismeretlen képi megfogal-
mazások alkalmazása révén alakultak ki. Ezeket a képi megfogalma-
zásokat a társadalom intézményesen elfogadta és a közlésben mo-
dellé, normává tette. Három csoportra: *retorikai alakzatokra, előtétélekre*
(premisszákra) és *érvekre* (argumentumokra) oszthatók. A vizuális
retorikai alakzatok a szóbeli retorikai alakzatok képi nyelvre történt
fordításából jöttek létre. A képeken gyakran találkozunk a metafora,
a metonímia, a sejtetés, a hosszadalmas kifejtés legkülönbözőbb for-
máival.²⁶

A vizuális előtétel olyan ikonográfikus szemémák, melyek egy
előtételnek megfelelő gondolat képpel illusztrálnak (konnotálnak).
Két különböző nemű felnőtt ember szeretettel néz egy csecsemőre:
ez a kép az ikonográfikus kód szabályainak megfelelően „család”-ot
jelent. A „család” meggyőzésre szánt vizuális előtétele a „boldog csa-
lád megbecsülendő dolog” érvelésnek.

A vizuális érvek kellő meggyőző erővel felruházott, láncot alkotó
vizuális szószerkezetek. Legjobb példát erre a filmi montázsban ta-
lálunk. Itt az egymást követő, egymásnak ellentmondó beállítások
egészen bonyolult közléseket képesek kifejezni.

A vizuális közlésben fontos szerepet játszó ikonográfikus jelkészlet
létrejöttének előfeltétele, hogy az ellentétpárba állításhoz nélkülöz-
hetetlen megkülönböztető jegyeket a közlést kutató feltárja, hiányá-
ról megbizonyosodjék. Az ellentétpárokba tagolódó jelrendszerben
az egyes szemémákat világosan megkülönböztethető jegyek jellem-
zik. Juditot nem téveszthetjük össze Saloméval, ha mint egymást ki-
záró szemémák más és más jelöltre vezethetők vissza.

A mozgókép kódtagolódása

A kód a közlésfolyamat makro- vagy mikroszkopikus szintjén a ha-
gyományok által meghatározott és kiválasztott állandó jelek rend-
szerré kiépítésével alakul, formálódik. Az állandó jelek részekre le-

bontva, kisebb tagolódási egységekbe foglalva csak másik kód igénybevételével elemezhetők és értelmezhetők.

A mozgóképre jellemző közlésfolyamatot elemezve először is különbséget kell tennünk filmbeli²⁷ és filmi²⁸ kód között. A filmi kód határozza meg (kodifikálja) a valóság tükrözési formáját, melyet a filmfelvevő gép segítségével végez el a közlést kibocsátó. A filmbeli kód az elbeszélés tükrözésének formáját szabályozza. A filmbeli kód a filmre épül, miként a stilisztikai a nyelvi kódra.

Az audio-vizuális közlésfolyamatok mindegyikében a leképezés (a denotáció) azonos formában történik. Az összetett folyamatban a nyelvi, a képi és a hangközlések egyformán jelentős szerepet töltenek be. A nyelvi és hangközlések erősen befolyásolják a képi közlések denotatív és konnotatív értékét.

A mozgókép, mint sajátos közlésforma megismertetése szükségessé teszi a film kód-tagolódásának elemzését. Christian Metz jutott el ahhoz a felismeréshez, hogy a képet nem lehet egymástól elkülönülő (diszkrét) egységekre felosztani. A kép a valóság analogikus tükrözése útján jön létre. Sajátos tagolódástípusai nem magyarázhatók az írott nyelvre jellemző, egyezményes rendszer alapján. A képen megkülönböztetett úgynevezett antropológiai-kulturális kódot (jelrendszert) a kifejezetten nyelvi jellegű filmkódtól, mely csak egyike a mozgóképen realizálódó kódoknak. A társadalom tagjai tanulás útján sajátítják el az antropológiai-kulturális kódot. A kódok közül említésre méltó néhány, korábban már elemzett kód (az észlelésben, a képek felismerésében közrejátszó, a gyakorlatban elsajátított ismeretek átírásából születő ikonikus kódok és a még bonyolultabb ikonográfikus kód) néhányról pedig az elkövetkezendőkben lesz szó (a beállítás, a montázs szabályai, az elbeszélésben működő kódok), melyek az előbbiekre szervesen épülnek. A filmbeli elbeszélés szemiológiája ez utóbbiak megismerésére törekszik.

Metz elmélete szerint a film alapegységei a beállítások. Számuk végtelen, szemben az írott nyelv alapegységének tekintett szóval vagy morfémával, melyeknek száma meghatározott. Míg a beszédlánc adott pontján behelyettesíthető elemek könnyen számba vehetőek,

ugyanaz a beállítás esetében elképzelhetetlen, mivel annyi tényező befolyásolja a filmképet. A szó jelentése körülhatárolt, a beállításé kimeríthetetlen. A beállítás a filmi közlésfolyamat egysége, míg a szó a kód egysége.

Pier Paolo Pasolini állítása szerint az írott nyelvhez hasonlóan a filmnyelvre a kettős tagolódás a jellemző. Pasolini a beállításokat alkotó, tükrözött, de valóságos tárgyakat tartja a filmnyelv legapróbb egységének, melyet – a fonéma analógiájából kiindulva – színémáknak nevezett. A színémák kombinálódásából alakul ki a beállítás, melynek megfelelője a szó az írott nyelvben.

Umberto Eco Pasolini tételeit több szempontból kritizálja. Eco úgy véli, hogy a leképezett tárgyak nem fonémák, vagy azok vizuális megfelelői (alakzatok), hanem ikonikus szemémák. Az apró egységek nem hasonlíthatók a fonémákhoz, mivel ez utóbbiaknak nincs töredékjelentésük, Pasolini színémáinak viszont igen. A beállítás – mint nagyobb egység – nem a szónak, sokkal inkább a mondatnak felel meg: nem jel, hanem szeméma.

A mozgókép tagolódása

A film sajátos, hármas tagolódású kód.²⁹ Mindeddig csupán kettős tagolódású kódokról esett szó. A kettős tagolódást az írott nyelvben a gazdaságosság igénye alakította ki. Kialakulásában szerepet játszott az a törekvés, hogy a nagyszámú, egymással kapcsolatba hozható, egymással kombinálható jelekkel olyan rendszert hozzanak létre, melyben viszonylag csekély a száma az alakzatoknak megfelelő, megkülönböztetéssel felruházott fonémáknak. Az alakzatok egymás közötti kombinációjából különböző, jelentéssel bíró egységek születnek.

A hármas tagolódású filmkódban a következő elem-típusok fedezhetők fel. A *jelekké* összeálló *alakzatok* (melyek nem azonosak a jelek jelölt-töredékeivel); az esetenként *szó szerkezetekké* (szintagmáká) összeálló jelek.³⁰

A szemiológiai elmélet szerint a beállítás képezi a kutatás középpontját. A beállítás a film összetett, de minimális egysége. Ma még

nélkülözhetetlen hivatkozási alap, olyan, mint amilyenek egy időben a szót tekintették a nyelvészeti kutatásban. A beállítás a filmnek az úgynevezett minimális szegmentuma, amely nélkül nem létezik film vagy filmrészlet. Legalább egy beállításra mindenképpen szükség van a filmben, mint ahogy bármely nyelvi kifejezésnek legalább egy fonémát tartalmaznia kell. A beállítás nem a filmi jelentés, hanem a filmlánc minimális eleme, mivel – mint már említettük – egyetlen beállítás több információt tartalmaz.

A beállítás nem a film egyetlen minimális szegmentumtípusa. Annak számít ugyanis néhány optikai eljárás (mint pl. a különböző átűnések), melyek vizuális, de nem fotografikus elemek. A képeknek a valóság tárgyai felelnek meg, az optikai eljárások viszont csupán a vizuális szintagmában velük szomszédos képekre vonatkoznak.

A filmkód sajátosságát jelentő hármas tagolódást illusztráljuk a következő beállításból vett képpel; „Osztályterem. Tanár diákjaival.” A hasonló többtől elkülönített fotógramm mint szintagma, a következő összetevőkből áll: 1. Egymás között kombinálódó szemémák („magas szőke férfi, világos ruhában”). A szemémák kisebb elemek-re 2. ikonikus jelekre bonthatók fel („orr”, „szem”). A jeleket a környezet összefüggései révén ismerjük fel, a környezetet alkotó szeméma információ-tartalmából kapják az adott környezetre vonatkozó jelentésüket, annak köszönhetik ábrázoló (denotatív) és átvitt (konnotatív) értéküket.

Az észlelést irányító kód alapján a jelek 3. vizuális alakzatokra redukálhatók (például: „felvételi szög”, „a fény-árnyék viszonya”, „az alak és a környezet kapcsolata”).

A fotógramm kellő tájékoztatást nyújt ahhoz, hogy a hagyomány alapján felismerjük benne a szeméma jegyeit. A szeméma adott vonatkozásai segítik megkülönböztetni a „tanár diákjaival” ikonográfikus jelet a tudatba tolakodó „apa gyermekeivel” szemémától.

A fotógramm a beállítás kimerevített változata. Beállítás akkor válik belőle, ha a mozdulatlanságból átlendül a mozgásba. Az átlendülésben a képen megszületik a mozgás, mely ugyancsak egységekbe rendezhető. A mozgás legkisebb, elkülöníthető, differenciáló értékkel

rendelkező részét kinének nevezzük. Két vagy több kiné kombinációjából alakul ki a jelöltre visszavezethető, jelentéssel bíró kinémorf. A kiné megegyezik az alakzattal, a kinémorf pedig a jellel vagy szemémával.³¹ Kérdés, vajon a kinémorfok (a továbbiakban mozgásjelek) a mozgás jelentéssel bíró egységei, melyek a szavakhoz hasonlíthatók, felbonthatók-e egymástól élesen elkülönülő, diszkrét mozgás-alakzatokra? A valóságos mozgás folyamatban nehéz az egyes mozdulatokat izolálni. A felvevőgép azonban képes erre. A mozgásjeleket önálló jelölttel nem rendelkező elemekre bontja. Az így kapott részecskék a megkülönböztetésre igen, de a jelölésre nem alkalmasak. A fotógrammon azonosíthatók aztán a jelöltjüktől megfosztott mozgás-alakzatok. A mozgás-alakzatokból alakulnak a mozgás-jelek, melyeknek együttese nagyobb mozgásszerkezeteket is képes produkálni.

A kódon belül a tagolódások arra szolgálnak, hogy az elképzelhető legnagyobb információmennyiséget a lehető legkevesebb elemkombinációval tolmácsolják. Ezért mondják, hogy a nyelv gazdaságosságra törekszik. A kombinációs lehetőségek kihasználásával igyekszik a közlést kibocsátó a jelenségek gazdagabb tükrözését elérni.

Az ember történelmi-társadalmi tapasztalata során a tagolódás nélküli vagy legfeljebb kettős tagolódású kódokhoz szokott. A mozgókép megszületésekor hirtelen szemben találta magát a hármas tagolódású kóddal, mely a többi kódnál gazdagabb tapasztalati anyag tolmácsolására is alkalmassá vált később.

A fotógrammon több mozgás-alakzat, a beállításban több, vizuális szószerkezetté összeálló jel-csoport kombinálódik. A filmen a jelöltek elrendeződése, a jelentés kialakulása nem az egymást követő szószerkezetláncból álló tengely mentén történik (nem szintagmatikus), hanem egyidőben, a jelöltek egymásra gyakorolt kölcsönhatásában, a konnotációk egész sorát produkálva bomlik ki (paradigmatikus). A filmen is – mint a vizuális közlésben általában – felfedezhetjük a kódok hierarchikus rendjét. Az egyszerű kód szószervezetei megfelelnek a bonyolultabb jeleinek vagy alakzatainak.

Ilyen értelemben a mozgáson alapuló, filmbeli kód jelentéssel bíró egységei egy, annak összetettség tekintetében alárendelt kód, a fotografikus kód szó szerkezeti, míg a fotografikus kód az észlelésben szerepet játszó kód szó szerkezeti egységeire épül. Maga a fotógramm a fotografikus kód szó szerkezet értékű eleme.

A film és az elbeszélő műfaj találkozása

A film, amint az elbeszélés sajátos formájává érlelődött, bonyolultabb gondolattartalmak tolmácsolására vállalkozhatott. Tehette, mert a filmbeli közlés a már említett filmi és fotografikus kódon kívül a zajt, a zörejt, a beszédet, az ikonikus és ikonográfikus, az észlelésben szerepet játszó és a tonális kódokat is magába építette. A történeti fejlődés későbbi szakaszában felhasználta az elbeszélésben kialakult kódokat, élt a montázs adta gazdag lehetőségekkel.³²

Pedig a film felfedezését követő néhány évben a kritikusok és újságírók, sőt az új eljárást kidolgozók sem tekintették ezt a film társadalmi rendeltetésének. Sokan elsősorban a archiválás elősegítését, a kutatás, az oktatás hasznos segédeszközét látták benne. Eszükbe se jutott, hogy a film ábrázoló műfajjává válhat.

A film és az elbeszélő műfaj találkozása jelentős fejlődési mozzanat. Nem tekinthető a véletlen művének, hanem történetileg és társadalmilag indokolt eredménynek. A film születése pillanatában még nem rendelkezett a nyelvre jellemző struktúrával. Mielőtt önálló kifejezési formává nőtte volna ki magát, csupán az egyszerű, mechanikus rögzítésre volt képes. Jelentéssel bíró folyamatok kifejezésére éppen azért vált alkalmassá, mivel a történeti-társadalmi fejlődés folyamán követelményként alkotóinak szembe kellett néznie az elbeszélésből adódó problémák megoldásával.

A filmnyelv kialakításának úttörő kezdeményezői, Méliès (1861–1938), Porter (1870–1941), Griffith (1875–1948) nem tudatosan törekedtek formai megoldások kidolgozására. Nem annyira a konnotáció, mint inkább a denotáció érdekelte őket. Mesélni akartak mindenekelőtt. Szemben találták magukat azonban azzal a kö-

vetkezménnyel, amit a szemiológus úgy fogalmazna meg, hogy az elbeszélésben a mese-elemeket az alkotónak megfelelően kell tagolnia ahhoz, hogy a közlést érthető formában juttassa el a befogadóhoz. A fényképészeti másoláson alapuló eljárás ennek a tudatos törekvésnek eredményeként vált később az elbeszélés sajátos tagolódásokkal rendelkező, önálló formájává.

Sadoul írt arról, miként kényszerült Méliès, ez a naiv elbeszélő arra, hogy a filmnyelv tagolását saját tevékenységi körében megoldja; hogyan dolgozta ki az elbeszélés megértésének megkönnyítése érdekében az áttűnés, az elsötétítés, a panorámázás eljárásait. Az eljárások kodifikálása, egyfajta összefüggő mondatlan kialakítása Griffith nevéhez fűződik.

A filmi konnotáció tanulmányozásával eljutunk a film mint művészet megismeréséhez. A filmművészet ugyanazon a szemiológiai szinten található, mint az irodalom. Az elemek elrendeződése és a ki-mondottan esztétikai követelmények kényszerítő ereje – egyik esetben a verselés, másik esetben a képkivágás, a kamera mozgásának, a megvilágításnak a problémája – a filmi konnotáció megjelenési formájára mutat.

A filmnyelv azokat a jelentéselemeket tartalmazza, melyek közősek minden filmben. A filmen belül a nyelv mégis csak egy jelentésréteget képvisel a többi között, amely más, kulturális, társadalmi, stilisztikai vagy éppen az észlelésre jellemző jelentéshordozó rendszerekkel összefonódva jelenik meg. A kutatás legnehezebb problémája éppen az egyes rétegek összefonódásának, átfedésének megközelítési nehézségéből adódik.

Az általános nyelvészetben kidolgozott fogalmakat a mozgókép és a vizuális közlés bármely formájának vizsgálatában óvatosan kell kezelnünk. Nem így a nyelvészet módszereit, melyek állandó és értékes segítséget nyújtanak a szemiológusnak fogalmai kidolgozásában. Ezek a fogalmak idővel bizonyosan finomulnak és alkalmassá válnak a bonyolult közlésformához illő bonyolult gondolatmennyiségek kifejezésére.

A filmi interpunkció kialakulása

Napjaink játékfilmjeiben az interpunkciós eljárások háttérbe szorultak, kevésbé érzékelhetőek, mint a filmtörténet megelőző korszakaiban. Ma csak a legszükségesebb átkötések jelölésére alkalmazzák őket, talán ez okozza, hogy észrevétlenül maradnak. Mégis, szükség van rájuk, mert minimális, érzékelhető tagolás nélkül hosszabb elbeszélés elképzelhetetlen.³³

A film születésének idején, kezdetben inkább hittek egy, az írott nyelv mintájára építkező, de attól eltérő filmi nyelv megteremtésének lehetőségében. Az interpunkciós jelrendszer kidolgozása sürgetőnek látszott. A beállítás-sorozatokat erőteljesen, jól láthatóan szét kellett választani, nehogy a nézőt megzavarja a még ismeretlen nyelv. A tagolás feladatát gyakran írott szöveg, bevágott feliratok látták el. A jelentéssorok közé bevágott feliratok (inzertek) érzékeltették a nézővel, hol végződik az egyik és hol kezdődik a másik jelenet. Hozzászoktatták a gondolathoz, hogy a film több, önálló jelenet egysége. A diszkontinuitás érzékeltetése tette szükségessé a különféle interpunkciós jelölő elemek kidolgozását és használatát. Az interpunkciós jelölő elemek elkülönültek a képtől, felhívták a figyelmet a jelenetváltásra. Gyakoriságuk, változatos megjelenési formájuk azt a benyomást keltette, hogy a tagolás jelölésére sok elemmel rendelkeznek. Természetesen hamarosan akadtak olyanok, akik párhuzamot igyekeztek keresni az írott szöveg és a film tagolásjelölése között. Az interpunkció fogalma hamar elterjedt a filmelméletben. Párhuzamokat kerestek az írott és a filmi közlés jelölése között. A tipográfiai interpunkció filmi megfelelőit keresték, ahelyett, hogy a filmi tagolás-jelölés sajátosságát kutatták volna. Mi felel meg a filmen a pontnak, vesszőnek, kettőspontnak? – ez izgatta a teoretikusokat. Talán naivságnak tűnik ez. Mégsem az, miután még napjainkban is sok szakember hasonló párhuzamosságot lát az írott szöveg és a film jelölésében.

A folyamatos film

A tipográfiai és a filmi interpunkció közötti párhuzamkeresése abban a történeti szakaszban alakult ki, amikor a film interpunkciós jelei túlságosan magukra vonták a nézők figyelmét. A tipográfiai interpunkció nem töri meg a közlésláncot. Olvasás közben érzékeljük a pontot, a vesszőt, melyek azonban nem készítetnek megállásra. A szöveg interpunkció nélkül is érthető. A moziban azonban a néző kezdetben a jól érzékelhető interpunkciót a filmtől idegen elemként észlelte.

A filmi kódok ikonikus kódok, nem önkényesek mint az írott nyelv kódjai. A jelöltek azonosítása nem történhet meg a jelölők figyelmen kívül hagyásával, nem vonatkoztathatunk el teljesen attól, amit a vásznon látunk.

A filmi interpunkciós jelek nem lefényképezett, az analógián alapuló jelek (a valóságban nincs megfelelőjük), hanem optikai effektusok. Nem tükrözik a tárgyak képét. A filmen mégsem csupán mint jelentés-megkülönböztető, szétválasztó elemek szerepelnek, mivel a néző – egyiket inkább, mint a másikat – az elbeszéléssel, a cselekménnyel kapcsolatba állítja őket. Így, közvetve, részt vesznek az analogikus ábrázolásban. A filmi interpunkciós jelölő-elemek érzékelése érzelmi hatást vált ki a nézőben. Kapcsolatot keres és teremt a látott jelenség (például az elsötétülő vászon) és annak lehetséges jelöltje (értelme) között. Az elsötétülő vásznat mint „vágást” érzékeli és helyezi bele az elbeszélés folyamatába. Az ilyen azonosítási törekvések rokonítják a filmtörténet elmúlt 100 éves törekvéseit az irodalomban kialakult jelölés-rendszerrel (új bekezdés, fejezetváltás stb.). A filmtörténet kezdeti korszakában az elbeszélés láncát gyakran megtörték. A színház hatása a filmre erősebb volt, mint a regényé. A jelenetváltások – ezek utánzására irányuló filmi kísérletek – sokkal brutálisabban érzékeltették az átmenetet, mint a regény.

A filmi interpunkció jelentősége korlátozott, mivel a film a kontinuitásra épül. Minden filmet megszakítás nélkül néznek végig. Az

interpunkció nem mond ellent a film lényegének, a kontinuitásnak, hanem része annak.

Kötelező vagy fakultatív interpunkció

Az írott szöveg interpunkcióját, az interpunkciós jelek elhagyását nem az egyén ízlése határozza meg. A filmen az interpunkció sokkal kötetlenebb. A formálódó nyelv, a születő új, tagolást jelző elemek gazdag választéka teszi – vagy tenné lehetővé a gyakori interpunkciót. Vannak azonban interpunkciót nagyon ritkán alkalmazó filmek. A jelenetsorok (szekvenciák) élesen érzékelhető változtatásánál a legkülönbözőbb lehetőségek kínálkoznak a rendezőnek, ha nem akar interpunkciós jeleket beiktatni a közlésláncba. A némafilmek szövegbevigásai (az inzertek) az interpunkció finomabb formáját kizárták, pedig két szekvencia még akkor is minden átmenet nélkül egymáshoz illeszthető „éles vágással”, ha két, egymástól térben és időben távol eső jelenetet kötnek össze. A történet logikája feleslegessé teszi az interpunkciót. Más esetben, két egymás mellé kerülő képen a tárgyak kontúrjainak analógiája vagy a mindkét képen azonos tárgy jelenléte szintén lehetőséget nyújt a rendezőnek az interpunkciós elhagyására, az éles „rávágás”-ra. Az alkotónak ezáltal módjában áll hosszú időn át eltekinteni az interpunkció alkalmazásától. Sőt – határesetben – teljesen mellőzheti az interpunkciós jeleket. Ezért tekintjük a filmi interpunkciót fakultatívnak, nem kötelezőnek. A filmkép, a beállítás nem egyetlen szóznak, hanem bonyolult mondatnak felel meg. Kevés kivételtől eltekintve a filmen ezért nem két egymást követő beállítás között kell interpunkciós jelet alkalmazni vagy elhagyni, hanem a nagyobb egységek, jelenetsorok (szekvenciák) között. Nézzünk példaként egy jelenetsort, melyben egy férfi és egy nő beszáll a liftbe a harmadikon, később a földszinten, majd az utcán sétálva látjuk őket. Kérdés, szükséges-e két jelenetet, a két szegmentumot (mindkettő több beállításból áll) interpunkcióval szétválasztani, megtörni. A példa illusztrálja, hogy a filmen a tagolás jelölése nem állítható párhuzamba a szöveg interpunkciójá-

val. Ponttal, vesszővel rokonítása elhibázott törekvésre utal. A filmi interpunkció ugyanis nem szó vagy mondat nagyságrendű részeket (szegmentumokat) választ el.

Megtörténhet, hogy két egymást követő beállítást optikai effektu-
sokkal választanak el egymástól. Például a hosszú, sivatagi menete-
lés képeit egymásba úsztatva jelölik a megtett út szakaszaival. Ha-
sonló esetekben az átúsztatást (áttűnést) megelőző, ill. követő
szegmentumokat (jeleneteket) összefüggésbe hozzák a mondattal,
mert kiterjedésüket veszik figyelembe. Az összehasonlítás megal-
pozatlan, mert ebben az esetben különleges montázs-típus jelenik
meg a szemünk előtt. Az áttűnést nem interpunkciós funkcióval ru-
házták fel, hanem speciális szerepet szántak neki. Az egyik jelenet-
ten belül fejt ki hatást, nem az elbeszélés két szegmentumát választ-
ja el egymástól. Segít a szegmentumoknak, mint önálló értelemmel
bíró egységeknek megteremtésében.

Az elbeszélő (játék) filmben a szekvencia (vagy jelenetsor) a leg-
nagyobb egység. Interpunkciónak csak azokat a jelöléseket tekint-
jük, melyek ezeket a nagy szintaktikai egységeket (szekvenciákat)
elválasztják. Különleges esetet képez az ún. beállítás-szekvencia. A
beállítás-szekvencia két egymást követő szekvenciának megfelelő be-
állítást választ el. A felületes megfigyelés azonban csaló, mivel az
interpunkció nem két beállítást kapcsol össze, hanem két szekvenci-
át, melyeknek mindegyikét egy-egy beállításba sűrítette a rendező.
Éppen az interpunkció jelenléte utal arra, hogy szekvenciákkal és
nem beállítással van dolgunk.

Az eddig említett interpunkciós jelek mindegyike testet öltött,
materializálódott, látható, érzékelhető optikai effektus volt. Az opti-
kai effektust nélkülöző átmenet két beállítás között (az ún. éles vá-
gás) interpunkciós jelnek tekinthető-e ilyen feltétel mellett? A lát-
ható, materializálódott jelölő elem hiánya még nem egyenlő az
interpunkció hiányával. A filmekben gyakran találkozunk olyan ese-
tekkel, melyekben az éles vágás és a materializálódott interpunkciós
jelölő elemek ellentétet alkotnak. Példaként azt a jelenetet idézzük,
melyben egy helyiségben többen beszélgetnek. A beállítások sora

mutatja hol az egyik, hol a másik embert, majd az egész szobát. Ezt követi a szoba egyik részlete, két beszélgetővel. Az átmenetként alkalmazott optikai effektus azt a benyomást keltené, mintha ugyanott másik, esetleg más időpontban megtartott összejövetelről vagy ennek az összejövetelnek jelentőségteljes pillanatáról lenne szó. Ha az egyes beállítások éles vágással követik egymást, az elbeszélés menete töretlen, az összejövetelt folyamatában érzékeljük, csupán a beállítás szöge változik. Az éles vágás tehát paradigmát alkot az áttűnéssel. Az így létrejött paradigma két eltérő jelöltre utal.³⁴ A jelöltek közül csupán az optikai effektussal kapcsolatos (az interpunkció) szabályozza az elbeszélés tagolódását.

Az éles vágás az interpunkció ellentéte. Amire utal, amit jelöl, az a tagolás-jelzés hiánya az elbeszélésben. Éles vágást ott használnak, ahol szánt szándékkal eltekintenek a tagolástól. A néző nem érzékeli az éles vágást. Észlelése során szintetizálja a tér- és idő-töredékeket. A szintetizálás mindig az adott szekvenciára vonatkozik, nem terjed túl a szekvencia-határon. Addig szintetizál, amíg egyik beállítás éles vágással követi a másikat. Amint az első interpunkciós jelet észleli, tudja, hogy szekvencia-határhoz érkezett. Most már másik szekvencián belül érvényesíti a szintetizálást észlelésében.

Az interpunkciós jeleket funkciójuk figyelembevételével kell tanulmányozni. Ha egy áttűnést két jelenetsor (szekvencia) közé helyeznek, akkor interpunkciós jelnek kell tekintenünk. A montázs során alkalmazott áttűnést, mely adott szekvencia két beállítása között az éles vágást helyettesíti, viszont nem tekintjük interpunkciós jelnek. Azt, hogy egy elem interpunkciós jelként funkcionál-e vagy sem, megítélhetjük abból, hogy önálló jeleneteket (autonóm szegmentumokat) választ-e el, vagy sem.

Az elbeszélés logikája, a hely, az idő, a cselekmény jól érzékelhető változása elegendő a szekvenciahatár jelzésére, fölöslegessé teszi az interpunkciót. A westernekben gyakori jelenetsort (amelyben a csataképet felváltja a szerelmi légyott) mindenki megérti. Tudják, hogy két különböző szintagmáról van szó. Hasonló esetekben felesleges volna az interpunkciót alkalmazni.

A történetben bekövetkezett változás, a cselekmény kezelése lehetővé teszi, hogy egy jelenetsoron belül több önálló egységet (autonóm szegmentumot) különböztessünk meg. Az önálló egységeket a néző az elbeszélés logikája által megkövetelt tagolásformaként észleli. A cselekmény a film elkészülte előtt még nem létező anyag, nem azonos a forgatókönyvben leírtakkal, hanem a film alkotása során születik. A cselekménykezelés változásából adódó tagolás, az interpunkciós elemekkel megteremtett tagolás és a cselekmény logikájából következő tagolás három eltérő tagolás-típust képvisel. A film cselekményének alakításában a beavatkozás három különböző formáját mutatja.³⁵

Szegmentumok a cselekményben

A tagolás-típusok ismeretében térjünk vissza a film cselekményében megkülönböztethető önálló egységek vizsgálatához. Autonóm szegmentumnak (önálló jelenetnek) azt tekintjük a filmen, melyet nem tör meg 1. a cselekményben bekövetkezett lényeges változás; 2. interpunkciós jel; 3. a szintagma-típus változása.³⁶ Az önálló egység értékű jelenetek e hármas kritérium alapján történő meghatározása azért lényeges, mert ily módon több, rövidebb egységet (szegmentumot) különböztethetünk meg a filmen, mintha a szekvencia-beosztást tartanánk mérvadónak. A jelenetsorok ugyanis inkább hivatkozási alapul szolgálnak, csak a forgatókönyvben léteznek. Számbavételüknél nincsenek tekintettel sem az interpunkcióra, sem a cselekménykezelés változására, sőt a jól érzékelhető kisebb tagolási egységekre sem.³⁷

Áttűnés és elsötétülés

Hajdan, a leforgatott filmek zömében két effektus – az áttűnés és az elsötétítés – rögződött, mint interpunkciós jel.³⁸ Régióta alkalmazták őket, ellenálltak a film, az idő változásának. A többi, korábban

kialakult interpunkciós jelet (pl. az elhúzott panorámázást) egyre ritkábban használták.

Mindkét jel az átvezetést biztosítja. A rendszeressé váló igénybevétel hatására a két jel paradigmát alkotott. Gyakori cserélgetésük, behelyettesítésük végül meghatározott értékkel ruházta fel őket. Az *áttűnés* egyszerre szétválaszt és összeköt, jelzi az átmenetet. Az *elsötétülés* – bár hordoz még magában a filmtörténet korai korszakából hozzátapadt mellékjelentést, mivel az átkötés érzetét kelti – sokat veszítve eredeti jelentéséből, átkötő funkciójából, ma már jórészt az elválasztást teszi hangsúlyossá. Valószínűleg az egyetlen, a filmre igazán jellemző interpunkciós jel, melyet történeti fejlődése folyamán a rendezők kialakítottak ●

Jegyzetek

- 1 Idézi Roman Jakobson: *Hang-Jel-Vers* című kötetében, Budapest, Gondolat, 1969, 95–96 old.
- 2 Charles Morris: *Segni, linguaggio e comportamento*, Milano, Longanesi, 1949.
- 3 Ernest Gombrich: *Művészet és illúzió*. Gondolat Kiadó.
- 4 „A nyelvi jel alapvető, jellemző tulajdonsága, hogy önkényes. Minden nyelvben megkülönböztethetünk teljes és önkényes (motiválatlan) és viszonylag önkényes (motivált) jeleket. A jelek csupán kis része teljesen önkényes.” Saussure, Ferdinand de: *Bevezetés az általános nyelvészetbe*. Gondolat Könyvkiadó, 1968: 180–181. o. Például: juh (motiválatlan) – juhász (motivált). Ezzel szemben tehén (motiválatlan) – csordás (motiválatlan).
- 5 Roland Barthes: *Éléments de sémiologie, Communications* 4. 1966: 4. 3.
- 6 *Éléments pour une sémiotique de la photographie*, Paris, Bruxelles, Didier-Érudition, 1971.
- 7 L_c(fény)képezett tárgyak = *objets iconisés*.
- 8 Le(fény)képezett tárgy (*objet iconisé*) nem egyenlő az ikonikus jellel (*objet iconique*).
- 9 R. Debot: *La mesure de la granularité des images photographiques*. Louvain, Impr. Centerick, 1950.
- 10 Gaultier du Marache: *Applications de l'intégrale de Fourier aux images photographiques*. Paris, ROTI, 1952.
- 11 L_c(fény)képezett tárgy = *objet photographié*.
- 12 A fénykép esetében az éles/elmosódó ellentétpár – mely nem az egyetlen, lehetséges oppozíció – megkülönböztető ikonikus jegyként értékelhető.
- 13 A szavakban meg nem fogalmazható jelöltek a legtöbb esetben nem vezethetők vissza informatív tartalmú, a valóságos tárgyak azonosításában segítségünkre levő – a valóságot ezáltal már konnotáló – fogalmakra.

- 14 Martinet, André: *La linguistique synchronique*. Paris, PUF, 1965.
- 15 *Entretiens avec Claude Lévi-Strauss*. Paris, Plon, 1961. Claude Lévi-Strauss: *Le cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964.
- 16 Eco, Umberto: *La struttura assente*. Milano, Bompiani, 1968: 131–148.
- 17 Prieto, Luis J.: *Messages et signaux*, Paris, PUF, 1966.
- 18 A napjainkban használt terminológiában a szeméma kétféle meghatározása elfogadott. Az első meghatározás Eric BuysSENS-től származik, melyet „A nyelvezet és az elbeszélés” című, 1943-ban kiadott művében használt először. A fogalmat átvette Prieto, fentebb idézett munkájában. Másik meghatározása Bernard Pottier-től ered. „Szemantikai elemzés a nyelvészetben és a gépi fordításban” című könyvében 1963-ban a szeméma megnevezés ugyan nem szerepel, de jelentését Pottier pontosan megadja. Pottier szerint – és nyomában A. J. Greimas „Strukturális szemantika” című könyvében – a szeméma egy, csak a jelölt síkján található egység, és mint fogalom kizárólag a szemantika tárgykörébe tartozik. A jelnél kisebb egység, önálló léte nincs. Nem az elbeszélésben fellelhető elem, nem a közlésfolyamatban felbukkanó egység, hanem a mély-struktúra rejtett alkotórésze. BuysSENS-Prieto viszont önálló értelemmel bíró egységnek tekintette a szemémát, mely egymagában képes a társadalmi közlésfolyamatban önálló szerepet betölteni.
- Végül Louis Hjelmslev 1943-ban megjelent „Prolegomenák a nyelv elméletéhez” című munkájában BuysSENS és Prieto szemémával jelölt fogalmának a lexéma, Pottier és Greimas szeméma-fogalmának pedig a tartalom síkjának alakzata elnevezés felel meg.
- 19 Prieto három idézett kódja – a tonális zene, a kártya és a katonai rendfokozatok – közül példaként a kártyát említjük.
- A kártyában a „színék” (például a szív vagy a treff) a második tagolódás elemeit fejezik ki. Ezek az elemek kombinálódnak és olyan jeleket hoznak létre, melyek önmagukban már jelölre utalnak. (Például a szív 3-as vagy a pikk ász) A jelek kombinációiból szemémák alakulnak ki (például a terc, a kanasztza, a full). A kártya kifejezési lehetőségeit véve alapul, tulajdonképpen kettős tagolódású kódoknak tekinthető. A második tagolódást nélkülöző jelrendszerében olyan ikonikus jelekre bukkanhatunk (király, dáma, joker), melyek más jelekkel kombinálva sem vezetnek szeméma képződéshez. Az alakzatok is formájukat és színüket tekintve egyaránt különbözőnek egymástól. A szín vagy a forma, egyik játékról a másikra érdemlegesé válhat. Egy olyan játékban, melyben a szív nagyobb értéket képvisel mint például a pikk, már az alakzatokból („szín”) sem hiányzik a jelölt, és az alakzat már jelöl vagy szemémát képez. A kártya példája rávilágít arra, hogy bizonyos kódok tagolódási szintjét, a szintek egymás közti alá-fölérendeltségi viszonyát nehéz elvontan és mechanikusan meghatározni.
- 20 A könnyebbég kedvéért beszélünk kódról. Nagyon sok esetben az általunk tárgyalt kódok csak sajátos, egyedi értelemmel felruházott (konnotált) vizuális kifejezésnek megfelelő szókészletet fednek, nem egyebek mint egyszerű repertóriumok. A repertórium nem ellentéppárokba rendszerezett szókészlet. A jelek olyan halmaza, melyek egy, a repertóriumra jellemző, esetleg még feltáratlan kód törvényei alapján tagolódnak össze-

- függésekbe. Már az egyszerű repertórium lehetővé teszi közlések kibocsátását, de előfordul, hogy szükség van a repertóriumot ellentétpár-rendszerre alakítani, hogy a könnyebb megértést elősegítsük. A konnotatív erővel rendelkező, vizuális „szókészlet” ellentétpárok jelenléte nélkül elképzelhetetlen.
- 21 Mozgásunkkal bonyolult összefüggéseket tudunk kifejezni. A test különböző helyzetváltoztatásával nyelvezetet tolmácsol. A mozdulatok közléseket továbbítanak. Az ember magatartása jelentéstartó, jelképes mozgás. A szociológia és az etnológia igyekszik meghatározni a mozdulat szimbolikus értékét a különböző társadalmi formákban. A szemiológiai kutatás megállapította, hogy a mozdulat a legtöbb esetben nem egy szóval, még kevésbé egy morfémmal, hanem egy egész mondattal ér fel, mely mindig a jelenre vonatkozik. A mozdulattal a kifejező törekvésében az a szándék fedezhető fel, hogy az adott nyelvben első tagolódásnak nevezett szintet túllépje. A „gyere ide!” felszólításnak megfelelő mozdulatban például a „gyere” nem választható el a felszólító módot kifejező „!” jeltől.
- 22 Ikonográfia: a görög eikon = kép és a graphein = leírni szavakból. A műalkotásokban képek segítségével megelevenített események, azok forrásának és jelentésének tudománya.
- 23 Judit, hogy Béthulia városát megmentse, elcsábította az ellenséges hadak vezérét, Holofernést, majd álmában megölte és levágta a fejét.
- 24 Idiolektusnak nevezzük az egyén beszédgyakorlatára jellemző kifejezések összességét.
- 25 Nagy Sándor lova; átvitt értelemben: „szép ló”. A metafora (átvitel) két fogalom közt fennálló tartalmi (külső vagy belső, néha funkcióbeli) hasonlóságon vagy hangulati egyezésen alapul.
- 26 A metonímia (névsere) olyan szókép, amely a két fogalom közti térbeli, időbeli, anyagbeli érintkezésen vagy ok-okozati kapcsolaton alapul. Ilyen viszony esetén a két fogalom közt asszociáció lép fel, s ennek eredményeképpen az egyik fogalomnak: a kifejezőnek, a képnek a nevét átvisszük a másiknak: a kifejezendőnek a jelölésére.
- 27 Filmbeli (fr. filmique) az 1889-ből származó angol eredetű film szóból, mely a fényképezéshez használt nyersanyagot jelöli.
- 28 Filmi (fr. cinématographique: 1896-ból származó kifejezés a görög kinéma – mozgás – és graphein – leírni – szavak összevonásából).
- 29 *La struttura assente* Ed. Bompiani, Milano, 1968. 149–160.
- 30 A szintagma a jelek egymást követő, megfordíthatatlan kombinációja révén jön létre, míg a paradigmába azok a jelek tartoznak bele, melyekkel a szintagma alkotta lánc adott pontján elhelyezkedő másik jelet felcserélhetjük.
- 31 A mozgás szemiológiájának tanulmányozására született meg és fejlődik a kinézis tudománya (gr. kinézis = mozgás). Célkitűzése, hogy az emberi mozgást rendszerbe szedhető, jelentéssel bíró egységekké bontsa fel. Pitenger és Lee Smith, az új tudomány teoretikusai felismerték, hogy „az ember mozdulatai, testmozgása nem ösztönös. A mozgás és a viselkedés társadalmanként, kultúránként változó, egységes rendszert alkot.” Ray L. Birdwhistell nevéhez fűződik a mozgások egységesítésére alkalmas meg-

különböztető jelek megalkotása (kiné, kinémorf). (A. G. Smith: *Communication and culture* – New York, Holt, Reinhart and Winston, 1966. – című kötetében több tanulmány foglalkozik a kinézissel.)

A mozgás szemémákat már a proxémia vizsgálati körébe kell utalnunk. A proxémia a hagyományon alapuló, jelentéssel bíró kapcsolatokat tanulmányozza. A társadalmilag intézményesített szokások megszabják a távolságot két beszélgető partner között, szabályozzák a csók formáit, a távozó köszönését. A filmen a mozgás világa már jelentéssel bíró, organikus jelrendszer.

- 32 Christian Metz: *Quelques points de sémiologie du cinéma*, 95–109 o. (Essais sur la signification au cinéma.)
- 33 Christian Metz: *Punctuations et démarcations dans le film de diégèse. Cahiers du Cinéma*; 1971–72. n° 234–235, pp. 63–78.
- 34 Az egyik jelölt (éles vágás esetén): egy és ugyanaz az összejövetel, végig azonos helyen. A másik jelölt (áttűnés esetén): két különböző összejövetel vagy ugyanaz az összejövetel, de két különböző időpontban.
- 35 A cselekménykezelés és az elbeszélés logikája, mint tagolástípus megértéséhez megismételjük a példákat. a) A cselekménykezelés mint tagolástípus az elbeszélésben két, logikailag egymással összefüggésben nem levő jelenet egymás mellé illesztését jelenti. Az első jelenet: harctér, küzdelem. Második, ezt követő jelenet: szerelmi légyott a harctéren látott egyik szereplő és a főszereplő között. A két jelenet közötti logikai kapcsolat nem az elbeszélésből önmagából következik, hanem azt a film (a rendező) teremtette meg. – b) Az elbeszélés logikájára épülő tagolástípusban az első jelenet során valaki belép a kapun. A második jelenetben ugyanez az ember beszáll a liftbe, míg a harmadik jelenetben csönget az egyik lakás ajtaján. A beállítások közötti logikai kapcsolatot nem a film teremtette meg.
- 36 Christian Metz nyolc nagy szintagma-típust különböztetett meg és írt le: a) önálló beállítás; b) párhuzamos szintagma; c) összefogó szintagma; d) leíró szintagma; e) váltakozó vagy elbeszélő szintagma; f) jelenet; g) epizódokból álló szekvencia; h) szabályos szekvencia.
- 37 Példaként említjük az *Aranypolgár* (USA, 1941., rendező: Orson Welles) híressé vált jelenetsorát (Suzanne-ból énekesnőt faragnak). Ezt a jelenetsort egyetlen szekvenciának tekintik, holott két önálló szegmentumból (az énektanulási epizódjaiból és az azt követő sikertelen öngyilkossági kísérlet beállítás-szekvenciájából) áll.
- 38 Elsőtétülés: „A kép fokozatos sötétebbé tétele a felvevőgép szektorának zárása által. A kép homályba merülése mindig befejezést, pontot jelent”. (Új *Filmlexikon*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1971: 290. o.)

- Metafora/metonímia (Christian Metz) 2
- Hanyatlóban a filmművészet? (Roman Jakobson) 56
- A film intézményesedése ... (Joachim Paech) 66
- Magyar film hangot keres (Kőháti Zsolt) 88
- A film lelektana (Balogh Béla) 118
- A sajtóság természetrajza ... (Szilágyi Gábor) 136
- elemi KEPTAN elemei (Szilágyi Gábor) 157

