

A „geg” Chaplinnél

A „geg” általában olyan stilisztikai eszköz, amelynek célja, hogy automatikusá tegye a cselekvést: objasféléképpen, ahogyan a commedia dell'arte maszkos automatikussá teszi a szerepet.

A „geg” és a „maszk” két pólus (két egymással bomlokegyenest ellenkező hatást idéző) között mozog: egyrészt elérhetik az automatizmus maximumát, azaz a nem-naturális ábrázolás elemeként absztrakciót alakítva át a cselekvést és a szerepet; másrészt az általuk létrehozott szintézisen keresztül szükségessé válik mondhatni technikailag kiemelni az adott cselekvés vagy az adott szerep ha- manitását azzal, hogy ihletett villanásában, valóságosságának csúcspontján mutatják be (tehát akkor is realista összefüggésben, ha nincs semmilyen nar- rális utalás).

A filmekben a „gegek” általában elszórtan, egy másfajta narráció meg- támasztásaként helyezkednek el. Csak a komikus némafilmek állnak kivétel- képpől. Ezeket tehát különálló technikai és stilisztikai jelenségeknek tekin- tethetjük. Chaplin mozija semmilyen más mozira nem hasonlít: egy másik világ. Chaplin mozijából hiányzik mindaz, ami más filmekben megvan.

1974¹

Csantavéri Júlia fordította

¹ Megjelent a *Bianco e Nero*, 1974. március-áprilisi számában.

Res sunt nomina

Volt ott, na jó, valaki, aki mindig-soha, tegnap-bolnap csak van.
Neki semmi nem kell; nem szeret!

A szeretet elhanyagolható emberi szükséglet, nincs köze a valósághoz.
A létezés hát felette áll minden létnek.

De lássuk a választatot, ahol a szabadság születik.

Van a világon (!) egy gép, neve nem viccből felhevő.

Ő a Valóságtevő vagy a Szem-Száj, vagy amit akartok.

Nem csak meglesi, mit csinál Joaquim apjával és anyjával a Telepen...

Meglesi és újratereinti.

Elmeséli saját maga és a szülei által.

Az új teremtményt – a vásznon vagy a vágószobában –

felismerem (meszic? portugál? indián? holland? néger?),

akár a valóságban.

Ugyanaz a szem, száj, a pofacsont, az áll, a bőr,

Rájövök, hogy Észak-Braziliából jöhet, hogy kik voltak az ősök...

Értitek.

A vásznon vagy a vágószoba képernyőjén ő egy jel,

Ha megértem ezt a jelet azon a vásznon vagy a vágószobában,

csak ugyanúgy teszem, ahogy a valóságban azon a valóságos napon,

1970 márciusának a végén Barrába menet ott, a Telepen –

A „Valóságtevő” nyelvére térdet térdet fogva jár

a Valóságéval.

Illúzió, igen, illúzió ez itt is, ott is: hogy van,

aki beszél hozzánk ezen a nyelven, létezik és nem szeret.

Már régóta szeretném megírni a mozi „Filozófiáját”, amelynek lényege a minimalizmus megfordításában állna: nem „nomina sunt res”, hanem „res sunt nomina”. Ha van a valóságnak megfejtése, annál inkább lennie kell rejtejtésének is: ha van megfejtő, akkor rejtelező is van.

Nézzük ezt a Joaquist: egy bizonyos környezetben látom őt (Barra tengerpartján a Corcovado alatt), és először testének pusztán egyszerű fizikai jelenlétével fejezi ki magát; azután a mozgásával (az, ahogy jár, nemcsak magától kifejező, hanem szándékosan ilyen, hogy bizonyos dolgokat bizonyos módon hozzon a megfigyelő tudomására), végül a szavaival. De kifejezés módjának ez a három eszköze valójában egyetlen nyelvbnek: az élő Joaquist nyelvének a három momentuma.

Ki rejtett jelentést Joaquistba? Mert kétségtelen, hogy a „res” Joaquist egy szó, vagy szavak összessége (nomen), amelyet én értelmezek.

Most tegyük át Joaquist testét – sárgásbarna bőrével, katonásan rövidre vágott hajával, infantilizmustól és alultápláltságtól tiszta, plebejus izmokkal kibombáló szexuális erejével, rubáztatának szegénységével stb., stb. – Barra tengerpartjának valóságából a filmvászra.

Képzelmük el, hogy ez a filmvászra a Film vászna, és nem egy adott filmvéteható hogy a megfigyelő végtelen szubjektív plánszekvenenciájáról van szó. Ha ezt elfogadjuk, vajon találnuk-e valamilyen különbséget aközött, ahogy a valóságban és aközött, ahogy a vászraon értelmezem Joaquistot?

Ott éppúgy, mint itt, Joaquist „res”, de ez a „res” egyben „nomen”, mivel mint tihet érzékeliük vagy olvassuk azt értelmezniük. Megmarad, ismétlem, a Rejtjelező misztériuma. A katolikusok azt mondanák, hogy Isten az, aki kifejezi magát a „dolgok mint szavak” (ideszámítva az írott-beszélt emberi nyelvet is) végtelenjében megnyilvánuló végtelen poliszémia által. (A nominális mus csak az írott-beszélt nyelv archaikus és mágiikus, később konvencióban rögzített – de továbbra is evokatív jellegű – megnyilvánulásaira vonatkozik.)

Összegezve: a Film által meglesett valóság olyan „együttes”, amely nyelvi szerkezetű.

¹ „A nevek dolgok”, illetve „A dolgok nevek”.

Az én célom, hogy organikus módon – a szemiotika elszórt utalásainak összegyűjtésével – tanulmányozzam a valóságot mint nyelvet (mint jelölő „res”-ek együttesét).²

A Filmet „a selektés írott nyelvének” neveztem, ontológiailag pragmatikus arculatot tulajdonítva ezzel a valóságnak. Nos, e megvalósíthatatlan terv kevében az lenne a szándékomb, hogy depragmatizáljam az időben akár egészen elemi „selektésként” örökön mozgásban lévő, hebezkedő és fejlődő „res”-ek egyékeként felfogott valóságot. („Jelölő resként” még a folyó partján mozdulatlalul heverő kavics is mozog az időben: anyagi jelenlétének az értelmező szemében „időtartama” van, amely parányi töredéke az ő hosszú-hosszú történetének: maga az értelmezés is folyamatos, követi a történéseket a legelémibektől, mint amilyen egy kavics földhöz simulásának „epizódja” az olyan kihogozhatatlanul bonyolult politikai eseményekig, mint Kennedy meggyilkolása – Joaquist „beszélő teste” a középut).

Az értelmező és az értelmezendő e pragmatikus kapcsolatának elméleti kidolgozása egyelőre terv marad, munkásságomb egyik szorongató hiányossága.

De szeretnék felvetni egy másik kérdést.

Feltéve, hogy mindaz elfogadható, amit elmondtam, hogy érdemes némi figyelemre méltatni ezt a hipotézist (a valóságról mint nyelvről, amelyben a dolgok a szavak), akkor nyibánvaló, hogy mindaz, amivel mindennapjaink során kapcsolatba kerülünk, „saját magának a jele”. Joaquist Barra tengerpartján „önmaga jele” volt, mehet én egy pragmatikus kapcsolatban jól vagy rosszul megfejtetem.

Joaquist önmaga jele, amennyiben minden res nomen, azaz jel.

Hogy illeszkedik az értelmező maga „az értelmezendő nyelvként felfogott világba”? Ez utóbbi meghatározása szerint külsődleges: ám az értelmezőnek teste van, és a világot nem keresztül folyamatosan belsővé éli meg. Az interiorizált világ azonos a nem verbálissal avagy a folyamatos és konkrét értelmezés szintetizált tapasztalataival. A „gondolt tihet nem írott vagy beszélt nyelv” megfelelői az elképzelt vagy megálmódott tárgyak. Aomban: de hoc satis. (Legyen itt elég ennyi.) – Párolini jegyzete.

² Ez magában foglalja a kontemplációt, amelynek legfőbb irányítója a nyelv: nem annyira az eszközként használt nyelv, amely a pragmatikus kapcsolat velejárója, inkább a fékként írott és „gondolt” filozofikus nyelv – amely mindennek dacára, végső soron maga a pragma (a marxista történeti gondolkodó szemében, aki nem hisz a másik „dimenzió-ban”). – Párolini jegyzete.

A kifejezés szempontjából egyik jel ugyanannyit ér, mint a másik: a jelök közt bármilyen sorrendiséget felállítani helytelen és alaptalan. A kommunikáció szintjén ez annyira evidens, hogy nem is kell beszélni róla.

Tegyük hát meg a nagy ugrást (amelyet csak kevesen képesek megtenni) vagy tudatosítani magukban azok közül, akik tárgyalják vagy vitatják az érvényesítést (vagy inkább szemiotikát) szintről az esztétikáról.

Helyezzük át a „Joaquim jelet” a kommunikációs környezetből *expresso* szűbe; a nyelv szintjéről a metanyelv szintjére, a „*langue*”-ból a „*parole*”-ba. Ekkor „a Joaquim jelölő *res*” már nem a Film vásznán fog megjelenni (lásd fentebb), hanem egy adott film vetítővásznán.

Ő ezen a helyen is saját maga jeleként szerepel, de már nem pusztán esztétikailag, hanem esztétikai funkciója is van.

Pontosan úgy, mintha Joaquim nevét (ezt az egyes számú férfi személynév) valamiféle tisztán eszközjellegű próza helyett egy költeményben olvasnánk.

A jelek mind az első, mind a második esetben szemantikai átánygúlnak esnek át. Abelyett, hogy megfelelnének a várakozásnak, családost okoznak.

Amennyire abszurd dolog hierarchiát állítani fel a jelek között a kommunikáció terén, ugyanannyira abszurd a „jelek” hierarchiája a kifejezés területén is.

A „*res Joaquim*” érteke mint konnotátum nem vitatható, és ugyanez áll a „*res Joaquim*”-ra mint denotátumra is. (Hasonlóan a „*Joaquim szóhoz*”.)

Miben áll a jel szemantikai átánygúlése, amikor a kommunikáció területéről a kifejezés területére kerül át? Főként abban, hogy sokkalta nagyobb hajlandóságot mutat a poliszémiára.

Sok okos ember (legutóbb Chiaromonté⁴) azt állítja, hogy egy „*res*” a jelen (ők – amilyen empirikusak ezen a területen – úgy értik, egy adott filmben) menthetetlenül egyjelentésű: egyszerűen az, ami, nem hogy teret a néző képzeletének.

Aki így vélekedik, nem számol a következőkkel:

a) Azszal, hogy a valóság is nyelv, és a valóságos életben a köztünk és (a ut) járt testünket is magukban foglaló dolgok között zajló pragmatikus párbeszéd során soha semmi nem kizárólag egyjelentésű: ellenkezőleg, szinte minden H

⁴ Gerardo Chiaromonte (1924 – 1993) újságíró, az Olasz Kommunista Párt képviselője

okozatos, mivel több jelentése lehet. Egyébként a valóságnak is vannak összefüggései – érintkezések és hasonlóságok –, amelyek módosítják az őket alkotó tárgyak jelentését. Joaquim a vízpart összefüggésében egészen más széma és szemantéma, mint Joaquim a Favela barakkjában. Különbözik a parte subjecti (az értelmező oldalaról) is különböző lelkiállapotok adódhatnak, amelyek módosítják az értelmezendő tárgyak jelentését. Joaquim a vízparton vagy a Favela-ban egészen mást jelent nekem, mint Chiaromonténak. Ennek alapján a Dolgok „természetes” (pragmatikus) többjelentésűségére és titokzatoságára követhetünk. Ahhoz, hogy költséget hozzunk létre vagy élvezzünk, elég egy-egy esetben csak élni.

b) Egy filmben (amely művészeti nyelv: egy „*langue*” metanyelv, amely mint minden „*langue*”, pusztán dedukció) az esztétikai funkcióknak megfelelően tudatosan létrehozott összefüggések jelennek meg. Ezek az összefüggések általában a jel természetét: Joaquim a vízparton és a Favela barakkjában egy filmben ugyanúgy, ahogy a valóságban, két különböző széma és szemantéma, és nemcsak a „*kód*” meghatározó ereje miatt, mint a Filmben, hanem az „*üzenet*” kifejezési szabadsága révén. Esztétikai összefüggésben Joaquim „*jelent*” ugyanolyan tulajdonságokkal rendelkezik, mint bármely más „*jel*” (főként a verbális jelekre gondolok, de a figuratív és a zenei jelekre is: senkinek nem jut eszébe olyasmi, hogy a Mona Lisa vagy a Varázsfuvola egy futama röszkolt, egyjelentésű jelek, hogy materiális kényszer jeleneténél, amelyek körüljárják a befogadó képzeletének szabadságát). Kis rosszindulattal arra követhetünk, hogy akit egy filmben nyomaszt egy „*res*” (főként ha ember), az az a jelölő „*res*”-t saját értelmezési szabadsága korlátozásaként fogja fel, az a valóságban is szenved ettől a felelemtől, amikor az életben kerül kapcsolatba ugyanazzal a „*res*”-szel: gátlásai erősebbek az esztétikai téletalkotás képességénél. Nekem például nem tetszik a Mona Lisa fizikai megjelenése: ha a valóságban találkoznék egy ilyen nővel, akkor közömbös vagy ellenszenves lennék számomra, de ez a külsődleges idegenkedés – vagy bármilyen más – általában nem akadályoz meg esztétikai ítéloképességem szabad használatában: annak ellenére, hogy a festészetben a jelek (mivel ikonikusak, tehát sem nem szimbolikusak, sem nem konvencionálisak) mennyiségi szempontból nem annyira sokra elegendiek, mint az irodalomban. A Filmben pedig talán még kevésbé azok, mint a festészetben: azonban mindenkinek számot kell vetnie idegenkedésé-

vel, amelyet bizonyos fajta emberekkel vagy dolgokkal szemben érez. A valóság olyan összefüggéseket hoz létre, amelyekben az érintkezési és hasonlósági kapcsolatok megfelelnek a többi művészeti ág hasonló kapcsolatainak: ezekben az összefüggésekben a saját magát jelölő anyagi tárgy többjelentésűvé válik: és bár tisztán nyelvéseti szempontból értelmezése megfelel annak, ahogy a valóságban értelmezhető (a kód azonos), esztétikai értelmezhetősége ezzel szemben monstuozus, és ugyanolyan megfoghatatlanság és termékeny „feszültség” jellemzi, mint a szimbolikus nyelveket (amelyek, el ne felejtjük, mindig megidéző erejűek, és mindenki számára az általa ismert valóságot idézik meg).

Ezzel szemben nem hagyhatom figyelmen kívül a következő ellenvetést: „Az állítod, hogy a Filmen a res—nomen ugyanannak a kódnak a segítségével dekódifikáljuk, amelyikkel a valóságban is: de valóban igaz ez? A valóságban ez a res—nomen tényleg ott van, míg a Filmen csak reprodukált képe van jelen; ezenkívül a valóságban te magad is része vagy annak a környezetnek, amelynek a res—nomen, amit értelmezel, de a Film esetében egy másik környezethez tartozol: a vetítőterembe, ahol nem érzed a vetített valóság szagát, a hőmérsékletét, nincs vele fizikai kapcsolatod.”

Mindig hangsúlyoztam, hogy a valóság kódja analóg a Filmével, és hogy a Film: absztrakció, amely gyakorlatilag az egyes filmekben konkretizálódik. Csak ezekről van tapasztalatom, csak ezekről tudom, hogy reprodukált, illat és hőmérséklet nélküli, megérinthetetlen res—nomenekből állnak. De ezek a tulajdonságok szerintem a filmet inkább mint „művészi nyelvet”, nem mint nyelvet általában jellemzik (pontosan úgy, ahogy a beszéd hiánya a némafilmet: ez a gyakorlatban, az adott filmek esetében se több, se kevesebb, mint egyszerű metrikus-prozódiai megkötés). Mindenesetre a Filmenek az egyes filmekben konkretizálódó jellegzetessége, hogy a valóságtól eltérő „ideje” és „tere” van: ez főként a film mint „metanyelv” „művészségét” biztosítja: a rendező maga dönt az időváltásokról (megtartja a teljes cselekvés tényleges idejét vagy szintetikus ugrást alkalmaz: egy ember megszületésének a képétől addig a képteret és a két beállítást összekötő térbeli kapcsolatokat. Az irodalom (e konvencionális és szimbolikus jelrendszer) megszállottai épp ebben találhatnák meg az általuk kizárólag a szónak tulajdonított szabadság megfelelőjét: az idő és

a tér (nyilvánvalóan mindig kiszámítható és potenciálisan egy meghatározható és analízálható rendszerhez „tartozó”) beemelésében és kiiktatásában áll helyre az a végzettség, amely a „a kódnak megfelelően” a beállításban szereplő tárgyak sajátja: „metonimikus” szabadságról van szó, amely a két beállítást elválasztó végtelenül kicsiny tér- és időmegszakításokból indítja el az „üzenetet”.

1971

Csantavéri Júlia fordítása

Megjelent a *Bianco e Nero*, 1971. március-áprilisi számában.

A nem-verbális mint másfajta verbalitás

Sokszor mondjuk, hogy a gondolkodás nem kizárólag verbális. De talán azért mert hiányosak az információim, vagy mert túlságosan felületesen fogytam a könyveket, még SOHA nem bukkantam a „nem-verbális” valamilyen meg határozására.

Szabad-e azzal megoldanom a kérdést, hogy kersek valamit, ami határozza erre a hiányzó definícióra?

Már jó ideje beszéltek egy kinematografikus értelmezési kódról, amely a világ a valóság értelmezési kódjával. Ez feltételezi, hogy a valóságot Nyelvben határozzuk meg.

A világ könyve, a természet könyve; a gyakorlat prózája; az élet kultúrája ezek mind olyan közhelyek, amelyek a távoli múltban megelőlegezik „a Nyelv ként értelmezett Valóság általános szemiotikáját”.

Itt előttem, az EUR¹-beli kertemben áll egy kis tölgyfa: a beszélő valóban rejtjelező része. A kapcsolat közvetlen. Én megtehetem, hogy beszéljek erről a tölgyről valaki másnak; és ehhez felhasználhatom az írott-kimondott médiumot. Ez az írott-kimondott médium a valóság része; ez utóbbi Általános szemiotikájában a nyelvek csak egy-egy alkotóelemet jelentenek a sok közül, és se többet, se kevesebbet stb.

Mégis furcsa: az ember mindig elválasztotta az írott-beszélt nyelvet a Valóságtól. A kultuszok hosszú története során a valóság minden tárgya szabad lissá vált: a nyelv azonban soha. A nyelv soha nem tűnt misztériummá.

Csak a polgári civilizáció mélyén jött létre állandó és jelentős formában (szövegi és sajtósági metanyelvi gondolkodás: és, bár csak az irodalom keretén belül, egy általános misztikus rokonságon kívül – nem érintve a vallás területét) – a nyelv valóban szakrálissá lett. Gondolok itt a szimbolizmusra, a herm

¹ Az EUR Róma egyik ma már előkelőbb (lakó)negyede, amelynek építését még Mussolini rendelte el.

Humusra, és általában a XIX. század második és a XX. század első felének mindenféle avantgárd irányzatára.

A nyelv valamilyen formában először szakralizáló metanyelvi gondolkodás, antropikus osztályjelenség volt: olyan jelenség, amely teljes egészében a polgárok keretein belül maradt.

A munkáosztály és a marxizmus nem vettek részt ebben a szakralizálásban: ők a racionalizmust vették át a polgárságtól, nem a „lázado” avantgárd miszticizáló irracionálisitását.

Ezért a munkáosztály és a marxista ideológia számára a nyelv egyszerűen eszköz maradt: és úgy gondolkodtak róla, ahogy mindig is tették: mint az (akár szakrális) kommunikáció eszközéről.

Ennek ellenére hosszú századokon át, melyek során nem akadt „dolog” vagy „jelenség”, amelyet ne érintett volna meg az oltár dicsősége, a nyelvet a valóság fel fenntartott ilyen fajta kapcsolat legfontosabb eszközünek tekintették. Lehetett varázsige, ima és csodálatos egyesülés az adott dologgal. A nyelv soha nem vezette el „megidéző” jellegét: amiről kizárólag eszközként gondolkodtak.

Amennyire én tudom, a jel és a jelentés kapcsolatának meghatározásakor a „tudományos” nyelvést, a strukturális elbeszélést a nagy Saussure-nel egyetemben, soha nem vett tudomást a mágius eredetről: ez természetes, hiszen a nyelvést tudomány, a XIX. századnak és a XX. század elejének a tudomány, amikor a Rasszizmus – a nagy Európa – a nagy fehér polgárság stb. – még hiszta és ártatlan állapotban unalkodott: a mágia csak a szűz bőrűeké volt.

De mit is tesz a „jel” a „jelentéssel”? „jelenti”? Ez tautológia. Rámutat? Nem tudományos. Azonosul vele? Ez a régi nóta „nomen” és „res” között stb., stb.

Jelentés valójában nem létezik: mert a jelentés is jel.

Hadd használjam itt a költői szabadságot, amivel szabadon mondhatok szabad dolgokat!

Igen, ez a tölgyfa itt előttem nem a leírt vagy kimondott „tölgy” jel „jelentése”: nem, ez a fizikai valójában az érzékeim elé táruló tölgyfa maga is jel: nyilvánvalóan nem leírt vagy kimondott, hanem élő-ikonikus jel, vagy nevezetül, aminek akarjuk.

Úgyhogy a verbális nyelvek „jelei” lényegében nem tesznek mást, csak lefordítják a nem-verbális nyelvek „jeleit”: avagy, az adott esetben, az írott-beírt nyelvek jelei egyszerűen lefordítják a Valóság Nyelvének jeleit.

Ez a fordítás a belső világban megy végbe.

A verbális jel, azaz a Valóság Tárgya a leírt-kimondott jel fordítandó segítségével fizikai valójában megidéve újra megjelenik a képzeletünkben.

Tehát a nem-verbális nem más, mint egy másfajta verbalitás: a Valóság Nyelvének verbalitása.

Akár a filmet használok fel, akár az írást, nem tesztek egyebet, mint a fordítás segítségével megidézem a Valóságot a maga fizikai valójában.

És ez az én szememben mindenképpen Elsőbbséget élvez. Ez minden szöveg gyönyöre és kincsje.

Tehát az olvasó (az általam kommunikációra, illetve megidézésre bízott) verbalist is magában foglaló) nem-verbálissal találkozik az én „monologizáló” verssoraim olvasásakor.

Minden írott szövegben és minden kimondott mondatban (és nem csak a forgatókönyvekben) ott van tehát egy struktúra, amely egy másik struktúrát szeretne válni: azaz ott van a folyamat, amely elvezet az írott-beszélt nyelv struktúrájától a „megidézett” Valóság nyelvének struktúrájához, ennek minden regresszív következményével.

Amikor azt mondom, „tölgy”, valójában visszatérek egy nyelv előtti struktúrához, a Valóság Nyelvéhez, hogy aztán a képzeletem egy másik területre eljussak oda, ahol a tölgy, „a Valóság nyelvének jele” megjelenik előttem, mint megidézett (vagy emlékezetbe idézett) fizikai valóság.

A folyamat a következő: a tölgy mint a Valóság Nyelvének jele – a „tölgy” mint az előbbi lefordító leírt-kimondott jel – a tölgy mint a képzeletben élő Valóság nyelvének jele.

Az írott-beszélt nyelvek a megidézés; az audio-vizuális nyelvek (a Filmek) a reprodukció segítségével készült fordítások.

A Nyelv pedig, amelyet lefordítanak, mindig a Valóság nem-verbális nyelv

1971²

Csantavéri Júlia fordította

² Megjelent a *Filmkritika*, 1971. márciusi számában. (Részlet egy S. Areccónak adott levélinterjúból.) Első közlés magyarul: Filmkultúra, Online, 2002.

A film és a beszélt nyelv

A moziban a kép és a szó egyetlen egység: egy toposz. A néző elhelyezkedésétől függ, hogy egységes vagy (többé-kevésbé) megosztott, különválasztott dologként érzékeli őket. Néha hihetetlennek tűnik az idő, amely elválasztja a dörögés hangját a villám fényétől: azaz hihetetlennek tűnik ekkora eltérés kép és hang között. Láttam a nagyszerű Onibaba¹ szinkronizált változatát, és a japánból szinkronizált szövegnek semmi köze nem volt a megszólaló szereplőkéhoz: egészen máskor hallatszott. De ne tévesszenek meg bennünket ezek a szélsőséges, sőt még a szokásos, azaz gyakran előforduló esetek sem (a filmekben a beszéddel, különösen Olaszországban és éppen a szinkronizálás miatt, mindig baj van: a dörögés elfújja bőfőgésként vagy ástírásként sántikál a villám nyomában). A villám és a dörögés lényegében egységes atmoszférjelenség: a mozi tehát audiovizuális.

Megértem, mennyire rabul ejtő a filmről mint kizárólag képről alkotott magasztos elmélet. Sőt én magam is leírhatatlan gyönyörűséggel készítek néma filmeket. De néma filmet csinálni egyszerű metrikus megkööttséget jelent, mint például a költészetben a tercina, amely rendkívüli mértékben csökkenti az elmondható dolgok, viszont végtelenül megnöveli az elmondhatatlan dolgok kimondásának lebetősségét. A néma filmet mint egyetlen „optimumot”, sőt végző soron éppen mint retorikai normát védelmezők (a régimódiak) a természetesen KIMONDOTT szónak kiszolgáló szerepet tulajdonítanak a filmen. Ugyanígy mint például az operában. A Traviata szövege állítólag buta és természetes, esztétikai szempontból nem egyszerűen ériktelen, hanem szinte sültölj a jó ízlés határát: ez azonban semmit nem számít. A zene az, ami számít, állítják. Ez a megállapítás látszólag nagyon ésszerű, de valójában teljesen értelmetlen. Aki ezt mondja, megfeledkezik a költői szöveg „kétértelműségéről”: arról a feloldhatatlan ellentétéről, amely benne a „jelentés” és a „hangzás” között feszül. A költészet (ahogy Jakobson Valeryt idézi) „ingadozás a hang és

¹ Kaneto Sindo 1964-ben forgatott filmje.

az értelem között”.² Ezért minden költszetet metanyelvi, mert minden költői szó esetében eldöntetlen az elsőbbség a hangzás és a jelentés között. Az értelmű és a hasonlóság között fennálló kapcsolatok megfordítása (továbbra is Jakobson szerint) mértéktelenül megsokszorozza a költői szöveg poliszémiaját.

Következésképpen: minden költeményben megtalálhatjuk azt, amit „jelentéstágulásnak” szoktunk nevezni. Mindez például a szimbolizmus esetében egy szöveg a szélességig fajulhat: magát a jelenséget azonban megtaláljuk a lényeg összes költői nyelvben. A hangzás az (akár hangosan kimondva, akár csak gondolatokban felidézve, ahogy a zenészek is hallják a muzsikát a partitúra olvasása közben), ami kisiklatja, átformálja, új irányokba tereli a jelentést. Nos a szavakhoz társított zene egyszerűen csak határesetre mindannak, amit elmondtam. A zene szétrombolja a szó hangzását és új hangzást ad neki: ez a rombolás az első lépés. Amikor már elfoglalta az eredeti hangzás helyét, ő magáig gondoskodik a „jelentéstágulásról”: és micsoda jelentéstágulás megy végbe a Traviata szavainak esetében! Ha a „mező” hangzása kitágíthatja a szó jelentését az „eső” irányába, és létrehozhat valami olyasmit, aminek jelentése a „végtelen mezőség” és a „viharos esős ég” között ingadozik, elképzelhetjük, micsoda hatást válthat ki egy alsó cél!

A szavak tehát egyáltalán nem pusztán kisegítőszerepet játszanak az operában: nagyon fontosak és lényegesek. Annyi az egész, hogy ebben az esetben az ingadozás a jelentés és a hangzás között a hangzás javára látszik eltolódnia a hangzást egy másik hangzás nyomta el, amely más, mint a fonetikai, sokkal nagyobb mértékben hang, és ezért sokkal nagyobb mértékben képes tágtani a jelentést. A filmben a szöveget (eltekintve a „feliratok” és a „főcímek” kevésbé jellemző esetétől) KIMONDOTT formájában kell figyelembe venni. Ez kergeti az örületbe mindazokat, akiknek még Morris³ sem volt alkalmuk olvasni. Akit tehát meg vannak győződve arról, hogy a nyelv egy kiünnített rendszer, nem pusztán egyike a sokféle jelrendszernek. Nos, a történelem hosszú évszázadait óta megszoktuk, hogy csak az IROTT szöveget értékeljük. Szemünkben csak az emelkedhet nemcsak hogy költői, de akár egyszerű irodalmi rangra is. Minthogy a filmben a szavakat KIMONDOJÁK, természetesen kevésre, esetleg egyáltalán sem

nyire sem értékeljük azokat. Szerettem volna látni ezeket a vaskalaposokat, amint Homérosz KIMONDOTT szavait hallgatják abban a korban, amikor írás és nyomda hiányában maga mondta el poémáit. Persze tény, hogy nehezebb volt a műbírálát: ahogy most is nehezebb megítélni, hogy egy vers jó-e vagy sem, ha egy színész tolmácsolásban halljuk: éppen azért, mert szerephez jut a színész hangja, előadásmódja. Úgy emlékszem, megint csak Jakobson volt az, aki mintegy negyvenszer mondta el egy színésszel, hogy „jó esztét”, és mindig más jelentéssel.

Mindez nem teszi jogosulatlanná, sőt megerősíti a SZÓBELI költészetet. Az esztétik évekig törtek magukat, hogy kimutassák a különbséget a (leírt és irodalmi értékű) színdarab és az előadás szavai között; most pedig azért törtek magukat, hogy kimutassák a különbséget a forgatókönyv leírt szövege és a kinematográfikus megjelenítés között. Csak a szemiotika oldhatja meg ezeket a gondokat a „különböző jelendszerek” leírásával, amelyek gyakran egymás „kettes artikulációjának” elemi szintjét alkotják (lásd Umberto Eco-nál).⁴

A film jelrendszerének objektív vizsgálata először audiovizuális voltát tártja fel: a kép és a hang, ahogy egy vallástörténetész mondaná, „duális egység”. Ez szemiotikai megállapítás: mit kezdhet vele a művész? Semmit. Nyilvánvalóan leíró megállapítás arról, ami van. A művész viszont — aki nem köteles bármit tudni a szemiotikáról —, ezt mondhatja: „Micsoda nagyszerű lehetőség! Ha a szereplőmet nem naturális, vagy pusztán informatív, csak nagyon csekély mértékben kifejező és élénk nyelven beszélhetném — ha ebelyett a nyelv helyett a költszetet metanyelvet adnám a szájukba, akkor feléleszteném a (századok óta már a színházban sem használatos) szóbeli költszetet mint új technikát, amely új elgondolásokhoz vezetne: a) a költszettről, b) a költszetet céljáról.

1969⁵

Csantavéri Júlia fordítása

¹ „Jegyzetek a vizuális kommunikáció szemiotikájához” (Bompiani 1967), „A hiányzó struktúra” (Bompiani 1968). — Pasolini jegyzetben Eco két művére utal: Appunti per una semiologia della communicationi vivere (1967), illetve La struttura assente (1968). Ez utóbbi 1976-ban jelent meg először magyarul, *A nyitott mű* címmel.

² Megjelent a *Cinema Nuovo*, 1969. szeptember-októberi számában.

² Roman Jakobson: *Hang — Jel — Vers*. Budapest, 1972. Gondolat. 257. o.

³ Charles W. Morris (1901–1979) amerikai filozófus, szemiotikus.