

gondolom, hogy a filmről mint nyelvi kifejezőeszközről ma már csak a szemiotikai terminológia figyelembevételével beszélhetünk. A probléma egy fogalmazhatjuk meg a legegyszerűbben: míg az irodalmi nyelv az intenciónyesült, az összes beszélő által közösen birtokolt nyelvi eszközből kiindulva alapozzák meg újításait, addig a filmnyelvek látvány nem épülnek semmire: nincs olyan kommunikációs nyelv, amire építhetnénk. Ezért az irodalmi nyelvek azonnal létjogosultságot nyernek egy kommunikációs eszköz (pusztán és egyszerűen csak eszköz) legmagasabb szintű megvalósításaként, amely maga is a kommunikációt jelenti. A filmes kommunikáció viszont önkényesnek és elfajzottnak tűnik, mint aminek nincs a közösség által általánosan használt ténylegelőzményjellegű előzménye.

Az emberek valóban nem képekel, hanem szavakkal kommunikálnak: a speciális képanyelv ezért pusztán mesterséges absztrakciónak tűnik.

Ha ez a gondolatmenet helyes lenne, a film a maga fizikai valójában elvezhetne: vagy ha mégis, akkor jelentés nélküli jelek szörnységesen lennének. Ezzel szemben a film kommunikál. Eszerint maga is a jelek birtokolt tárházára épül.

A szemiotika viszonya a jelrendszerekhez közbömbös: azért beszél például "nyelvi jelek rendszeréről", mert vannak ilyen jelek, de ezzel elméletileg általában nem zárja ki más jelrendszerek létezését. Például a mimika jelek rendszerét. Sőt a valóságban a beszélt nyelv kiegészítéséhez kifejezően szükség van egy mimikai jelrendszer felidézésére.

Ha az egyik szó (nyelvi jelnek) egy adott arckifejezéssel kiejtve egészen más jelentése van, mintha egy másikkal ejtjük ki, sőt ez a jelentés egyetlen az ellenkezőjére is fordulhat (ha például egy nápolyi az, aki azt mondja: "Már a jelentés, ha egy szót egy bizonyos taglejtés követ, és megint ha egy másfajta gesztus kíséri stb.

A „mimikai jeleknek ezt a rendszerét”, amely a beszéd folyamán összefonódik a nyelvi jelekkel vagy kiegészíti azokat, a vizsgálat során elkülöníthetjük, és úgy tanulmányozhatjuk, mint önálló rendszert.

Egy elvont hipotézis alapján pedig akár egy kizárólagos mimikai jelrendszer is elképzelhető, mint az emberi érintkezés egyetlen eszköze (például ha minden nápolyi süketnéma): a filmmelv létezésének lehetősége, hogy természetes kommunikációs archetipusok megnyilvánulásaként figyelhető fel, gyakorlatilag épp e vizuális jelek feltételezett rendszerére épül. Csakhogy ez önmagában természetesen még kevés. Azonnal hozzá kell tennünk azt is, hogy a filmes termék fogyasztójának gyakorlata van a vizuális vizuális „megfejtésében”, azaz aktív kapcsolatban áll az őt körülvevő közönséggel: ez a kapcsolat a cselekedetek és szokások pusztán látványos kerestül is megnyilvánulhat. Amikor magányosan sétálunk az utcán, néha a fülnket bedugjuk is, folyamatos párbeszédet folytatunk a környezettel azokon a képeken keresztül, amelyek alkotják. Látjuk az elhaladó embereket fizionómiáját, gesztusaikat, taglejtéseiket, cselekedeteiket, csókjait, arckifejezéseiket, jeleneteiket, közös reakcióikat (a jelzőlámpák vagy egy utcai baleset közelében, vagy akár a Porta Capuana-i sellő körbe csoportosan ácsorogva); ezenkívül látunk még: közlekedési táblákat, jelzéseket, az óramutató járásával ellenkező körforgalmi jeleket, tehát jelentéssel teli tárgyakat és dolgokat, amelyek nyers valójukban, csupán a jelenlétükkel „beszélnek”.

De ez még semmi – mondáná a tudós: az emberben belül létezik egy teljes világ, amelyik elsősorban jelentésteli képekben nyilvánul meg (és vesszük ezeket az analógia kedvéért kép-jeleknek?): ez az emlékezet és az álmodó világ.

Az emlékezés minden aktusa „kép-jelek sorozata”, azaz egy kezdetleges filmes képsor. (Hol is láttam azt az embert? Várj csak... azt hiszem, Zagorában... – Zagorá képe a vöröslő föld fölé emelkedő zöld pálmákkal – Mielőtt el Kaderrel volt együtt... – látjuk Abd el Kadert és a személyt, akiről nyilván, ahogy sétálnak a volt francia helyőrségi laktanya épülete előtt – stb.) És ez vonatkozik az álmokra is, amelyek a filmes képsort alkotó önmagukban tartalmazzák: közeli képeket, hosszú beállításokat, kiemelt részleteket stb., stb.

Létezik tehát a jelentésteli képeknek – a nyelvi jelekkel kiegészítő mimikai vagy környezeti képeknek – az emlékek és az álmok képeihez hasonló bizonyult világa, amely megelőlegezi és alapvető „eszközként” szolgálja a filmes kommunikációt.

Ezt a megállapítást nyomban ki kell egészítenünk egy megjegyzéssel: míg a költői vagy filozófiai kommunikáció eszköztára már rendkívüli módon kifinomult, tehát valóságos és történetileg komplex, kiforrott rendszer, addig a filmmelv alapját jelentő vizuális kommunikáció épp ellenkezőleg nagyon is kezdetleges, szinte állati. A mimika és a nyers valóság közötti határán álló dolgok: de mindenképpen megelőzik a nyelvtant, az emlékezet működésével is; a mimika a társadalmi érintkezés legelemibb jeleit jelzi stb.) *Az a nyelvi eszköz tehát, amire a film épít, irracionális karakterű: ez magyarázza a mozi mélyen gyökerező álomszerűségét, és alapvetően elkerülhetlenül adott tárgyi konkrétságát.*

Pontosabban kifejezve: a nyelvi jeleknek minden rendszerében benne van a mimika, amellyel beszéd közben a jeleket kísérjük.

Mindegyikünk fejében ott van tehát a saját népünk, a saját társadalmi világunk nyelvi rendszerének egy lexikailag hiányos, gyakorlatilag mégis teljes szótára.

Az író tevékenysége abban áll, hogy a szótárból – mint vitrinből a tárgyakat – szavakat vesz elő, hogy a saját és az adott szó történelmi idejéhez legjobban legkülönös módon használja fel őket. Ezáltal a szó történetisége és következményeként jelentéstartománya is megnövekszik.

Ha jelentős íróról van szó, akkor az ő „különös szóhasználata” beépül a költői szótárak intézményes rendszerébe. Az író kifejező, illetve alkotó tevékenységének lényege tehát a nyelv történetiségének, azaz valóság-tartalmának bővítése: az író tehát egyrészt nyelvi eszközként, másrészt kultúrális hagyományként is formálja a nyelvet. Helyi érteke szerint *egyetlen* jelölő tesz: átdolgozza a jel jelentését. A jel már ott van a szótárban, rendelkezve, felhasználásra készen.

A filmrendező tevékenysége viszont, bár lényegét tekintve hasonló mégis sokkal bonyolultabb.

A képeknek nincsen szótáruk. Nincsenek rendszerezett, felhasználható kész képek. Ha mégis ragaszkodni akarunk a képek szótárához, akkor egy ugyanolyan *végtelen szótár*at kell elképzelnünk, mint amilyen végtelen távra is *a lehetséges szavak* szótára.

A filmrendező szótár helyett a lehetőségek végtelenségével rendelkezhet jeleit (a kép-jeleket) nem a vitrinből, a rakárból vagy a bőröndjéből vesszük elő, hanem a káoszából, ahol azok csak pusztán lehetőségek, egy mechanikus és álomszerű kommunikáció árnyai.

Helyi értéke szerint tehát a filmrendező *nem egy, hanem két dolgot tesz*.  
1. A káoszról kiemelve megteremt a kép-jelet mint lehetőséget, amelyet ezután el kell helyeznie a jelentésteli kép-jelek (a mimika, a környezet, az álom és az emlékezet) feltételezett szótárában. 2. Ezután úgy kell eljárnia akár az írónak: azaz a pusztán alakitanivaló létező kép-jelet individuális kifejezőerővel kell felruházni.

Összegezve: míg az író esztétikai alkotótevékenységet végez, a filmrendező tevékenysége előbb nyelvi és csak azután esztétikai.

Az igaz, hogy a filmművészet fél évszázada alatt létrejött egyfajta filmrendező szótár, jobban mondva egy konvenció, aminek van egy furcsasága: inkább stilisztikai, mint grammatikai karakterű.

Vegyünk például a kipőfőgő gőz felhőcskéi között rohanó vonatkezelő képét: nem szintagma, hanem stíluslem. Ez a tény arra utal, hogy mivel a film nyilvánvalóan sohasem juthat el egy tényleges nyelvtani szabályrendszer kialakításához, legfeljebb egy úgynevezett stilisztikai grammatikát lehet szót, ezért a filmrendezőnek, amikor egy új filmet készít, minden alkalommal meg kell ismételnie a fent említett *kettős eljárás*t. Ami a szabályokat illeti, meg kell elégednie a stíluslemként született és csak később szintagmává vált kifejezőmódok egy bizonyos tagolatlan mennyiségével.

Ennek fejében a filmrendezőnek nem kell több évszázados, hanem elég pusztán néhány évtizedes stilisztikai hagyományt feldolgoznia. Gyakorlatilag nincs olyan tradíció, amelyet zajos botrányal rúghatna fel. „Formai neti hozzájárulása” egy nagyon fiatal kép-jelehez adódik hozzá.

Talán ebből származik a mozi labilitásnak érzete: grammatikai jelei minden alkalommal egy kronológiai értelemben meghatározott világ társadalmi a harmincas évek ruhái, az ötvenes évek motorjai...: ezeknek a „dolgozóknak” vagy nincs etimológiájuk, vagy ez az etimológia a megfelelő szabályrendszerén keresztül nyilatkozik meg.

A ruhatervézést vagy az autók formájának kialakítását irányító fejlődést követi a hozzá alkalmazkodó szavak jelentése. A tárgyak azonban átalakíthatatlanok: nem mozdulnak és nem árulnak el magukról többet, mint hogy mik is az adott pillanatban. A szótár, amelyben a filmrendező helyezi őket a munka folyamán, sem akkor, sem később nem képes mindegyik számára jelentésteli történetiséget kölcsönözni nekik.

Meg kell állapítanunk tehát, hogy a filmképpé váló tárgyat bizonyos nyelvtelmiség és determinizmus jellemzi. Nem is lehetne másként. Mert az író által felhasznált nyelvi jel feldolgozásának már hosszú népnyelvi és tudalmi története van, ezzel szemben a filmrendező által használt kép-jelet ideális esetben ő maga választotta ki abban a pillanatban a hasonlóság alapján egy képek úján kommunikáló közösség hipotetikus szótárából – a dolgok érzéketlen káoszából.

De ismétlem: bár a képek, azaz a kép-jelek nem szerepelnek semmilyen szótárban és nem rendeződnek semmilyen nyelvtani rendszerbe, mégis az író közösség által ismertek. Mindannyian látrunk már a saját szemünkkel az a bizonyos gőzmozdonyt a kerekével meg a kipőfőgő gőzzel. Ez a kép megzúlt a vizuális memóriánkban és az álmainkban. Ha a valóságban látrunk, akkor „mond nekünk valamit”. Ha például kopár síkságon bukkanunk, akkor azt „mondja”, hogy milyen lenyűgöző az emberi erőfeszítés, hogy az ipari, azaz a kapitalista társadalom milyen hatalmas erővel képes meghódítani újabb területeket és fogyasztókat. Ugyanakkor néhányunk számára azt is „elmondja”, hogy a mozdonyvezető kizsákmányolt ember, aki ennek ellenére tisztességesen elvégzi a feladatát egy olyan társadalomban, amely kizárólag a kizsákmányolóit szolgálja stb., stb. A gőzmozdonyt mint tárgyat, mint lehetséges filmes szimbólum mindezt közvetítheti számonkötően, mint közvetlenül, közös vizuális ismereteink részeként pedig közvetetten is módon a többiekkel folytatott kommunikációban is elmondhatja.

A valóságban tehát nem léteznek „nyers tárgyak”: minden tárgy már



vitást", azaz maximális költőiséget biztosítanak a kép-jeleknek: ebből adódóan a filmnyelvnek kifejezetten szubjektív-írái jellegűnek kellene lennie. De a kép-jeleknek – mint láttuk – más archetípusai is vannak: a beszéd mimikai kiegészítése és a szem által felfogott vizuális valóság, a maga egyféle jelrendszerével. Ezek lényegileg mások, mint az emlékezet és az álom archetípusai: nyersen objektívek, a „többiekkel folytatott” mindenkori számára közös és szigorúan funkcionális kommunikáció elemek. Hozzájárulásuk a kép-jelek nyelvezetéhez ezért meglehetősen sematikus, az objektív és informatív.

Egy harmadik tény: az első művelet, amit a rendező végrehajt – azaz a kép-jel szótárának mint lehetséges nyelvi eszköztárszernek a meghatározása – sohasem lesz olyan objektív, mintha a szavak valódi és intézményszerű szótárát használná. Ebben a műveletben tehát már ott rejlik a szubjektív, hiszen a lehetséges képek kiválasztását mindenképpen meg kell támasztania a rendezőnek az adott pillanatban a valóságról alkotott ideológiai és poétikai képe. Ezzel ismét megerősítést nyer a kép-jelek nyelvének tendenciózus szubjektivitása.

De van, ami ennek is ellentmond: a film stílusának rövid története során a fogyasztók hatalmas számából eredő kifejezésbeli korlátok eredményeképpen a filmen azonnal szintagmává váló, tehát egy intézményszerű nyelvi rendszerbe beépülő stíluselem nagyon kevés van, és ezek is meglehetősen kezdetlegesen (emlékezzünk csak a mozdony kerekeire; a képek végrelenített sorozatára stb.). Ezek a kép-jelek nyelvezetének konvencionális elemeiként jelennek meg, és alapvetően objektív konvencionális biztosítanak neki.

Összegezve: a film, avagy a kép-jelek nyelvezete kettős természetű, egyszerre szélsőségesen szubjektív és objektív (egészen a groteszk naturalizmus végzettségűség legvégéig). E kettős természet két oldala szorosan összefonódik, még a tudományos vizsgálat sem választhatja szét őket.

Természetesen az irodalmi nyelv is kettős természetű: de ebben az esetben a két oldal jól szétválasztható: létezik egy „költői nyelv” és egy „prozaí ronikusak, mindegyiknek saját története van.

A szavak esetében két különböző művelet végrehajtásával írhatók av

”vagy „elbeszélést”. A képekkel, legalábbis mostanáig, pusztán filmeket készíthetnek, amelyek csak árnyalataikat tekintve lesznek inkább „költőiek” vagy inkább „prozaik”. Elméletben. Ami a gyakorlatot illeti, mint láttuk, nagyon hamar kialakult „a filmes elbeszélő próza” nyelvi tradíciója.

Természetesen vannak határesetek, amelyeknél a nyelv költőisége rendkívül világosan megnyilvánul. Buñuel *Andalúziai kutyája* (Un chien andalou) például, amely nyíltan vállalja a tiszta expresszivitást: de ehhez szükség van a szürrealizmus címkéjére. És ismerjük el, hogy szürrealista alkotásaként fogadjuk. Nagyon kevés irodalmi vagy képzőművészeti alkotás vetekekedhet ennyire, mert költészetüket megrontja, irreálissá teszi a tartalmuk, azaz a szürrealizmus meglehetősen brutalisan tartalmi jellegű poétikája. Emiatt a szavak vagy a színek elveszítik tiszta kifejezőerejüket, és e szörnyűséges tartalmi tisztátalanság kiszolgálóivá válnak. Ezzel szemben a filmképek tisztaságát nem homályosítja el, hanem inkább kiemeli a szürrealista tartalom, mert újra működésbe hozza a filmnek az álom és a tudattalan emlékezés előbághoz kötődő természetét.

A film, mint korábban már kifejtettem, nem rendelkezik fogalmi és elvont szókészlettel, ezért erőteljesen metaforikus, sőt már eleve a metafora színteréről indul. A speciális céllal szándékosan megszerkesztett metaforák mégis mindig kivédhetetlenül primitívek és konvencionálisak. Gondoljunk például a galambok riadt vagy boldog röplésére, amely a szereplők szorongását vagy boldog lelkiállapotát hivatott ábrázolni stb., stb. A moziban tehát, hogy tűnik, nincs helye az árnyalt, alig észlelhető metaforának, annak a sokenny fényudvarnak, amely csak egy hajszállal, ugyanakkor mégis egy példaképpel választja el a *Szilviához* nyelvét az intézményszerű petrarkista-klasztika nyelvtől. Ami a moziban oly feltűnően költői metaforaként jelenik meg, mindig szoros kapcsolatban áll a film másik, prózai-kommunikatív természetével. A mozi rövid története során ez utóbbi vitte mindig a prímet, s olvasztotta egyetlen nyelvi konvencióba a művészi és a szórtartalmú filmeket, a remekműveket és az ujjgyakorlatokat.

És mégis, a legújabb filmművészet, a Szókratészé avatott Rossellinótól

Pavolini Giacomo Leopardi versére utal. Magyarul Babits Mihály fordításában. In *Az új irodalom antológiája*. Szerk. Madarász Imre. Budapest, 1966, Nemzeti Tankönyvkiadó, 433 o.

a francia új hullámig és a legutóbbi évek, hónapok műveiig (feltételezem, hogy ebbe a körbe tartozik az első Pesarói Filmfesztivál anyaga is) „költői film” megteremtése felé halad.

A kérdés a következő: mivel magyarázható elméletileg és hogyan valósulhat meg a gyakorlatban filmen a „költészet nyelvének” alkalmazása?

Erre a kérdésre úgy akarok válaszolni, hogy kilépek a szorosan vett film-szakterület keretei közül, vagyis film és irodalom konkrét kapcsolatára támaszkodva feloldom a határokat. A kérdést, hogy „lehetőség-e a filmen a »költészet nyelvének« alkalmazása” átmenetileg így alakítottam: „alkalmazható-e a filmen a szabad függő beszéd technikája”?

Később majd látni fogjuk ennek az irányváltásnak az okait: vagyis hogy a költői filmyelv megjelenésének teknikai tradíciója hogyan kapcsolódik a filmbeli szabad függő beszéd egy sajátos formájához.

Mindenekelőtt néhány szót arról, mit is értek szabad függő beszéd alatt. Egyszerűen arról van szó, hogy a szerző megmerítkezik a hős lelkiéletébe és nemcsak lelki alkatával, hanem nyelvével is azonosul.

Az irodalomban mindig jelen volt a szabad függő beszéd. Dante is megtaláljuk egy jellegzetes formáját, amikor a mimézis kedvéért olyan a hősei társadalmi környezetére jellemző szavakat használ, amelyekről elhagyhatatlan, hogy ő maga használta volna őket: a kor regényeinek és képrögzítőinek szóhasználatára támaszkodó udvaronc nyelvet Paolo és Francesca történetében, vagy „szítókszavakat” a városok banditáival kapcsolatban stb.

A szabad függő beszéd természetesen először a naturalizmussal – pontosabban a realizmussal – kapcsolódik össze. A XIX. század utolsó felében a francia nyelvész Varga archaizálóan költői nyelvhasználatára – és később pedig a beszédességére töltő *crepuscolare* irányzattal robbant be igazán: a XIX. században különösen kedvelték a hősök újraélt beszédének felidézését.

Minden „újraélt” beszédet bizonyos szociológiai tudatosság jellemző, amellyel a szerző egy adott környezetet idéz fel: hiszen a hős társadalmi helyzete az, ami meghatározza a nyelvét (legyen az szakmai nyelv, vagy dialektus vagy tájszólás).

A továbbiakban meg kell különböztetnünk egymástól a belső monológot és a szabad függő beszédet: a belső monológ esetében a szerző olyan

nyelvét éli újra, aki legalább elvileg saját társadalmi rétegéhez, nemzeteihez, korosztályához tartozik: a nyelvezet ekkor ugyanaz, a hős objektív és lelektanilag árnyalt ábrázolása nem nyelv, hanem stílus kérdése. A szabad függő beszéd” naturalisabb, valódi idézőjelek nélkül felidézett nyelvet használ, tehát megköveteli a hős nyelvezetének használatát.

Az osztályöntudatot nélkülöző – azaz önmagát az egész emberiséggel azonosító – polgári irodalomban a szabad függő beszéd gyakran csak akkor fordul elő, ha a szerző alkot magának egy, gyakran akár kitalált nyelven beszélő hősöt azért, hogy általa fejezze ki a világról alkotott nézeteit. Az ilyen – nemzeti vagy nemzeti okokból – ürügyként használt „függő beszéd” esetén a szerző a hős nyelvét a „költői nyelv” számos erőteljes kifejezése gazdagítja.

Az irodalom az egyenes beszédet a „szubjektív kamera” közvetíti. Az egyenes beszéd esetén a szerző háttérbe húzódik, és átengedi a szót hősének, idézőjelek nélkül annak szavait:

De már a Költő föllebb kezdé hágni  
s szolt: „Jöjj utánam! Már a Nap korongja  
mindjárt a délkör tetején fog állni,  
s az Éj, lábával, Maroccót tapodja!”<sup>2</sup>

Az egyenes beszéd segítségével Dante szó szerint idézi kedves mesterének szavait. Amikor a forgatókönyvben ezt olvassuk: „A Csoró *szemszögéből* néz, ahogy Stella átvág a gazos réten...” vagy „Cabiria nagyközelije, figyel valamit... Távolabb, az akácfa között zenélő és táncoló csoport közeledik...” – mindez olyan képekre utal, amelyek a forgatóskor és a forgatóskor után *szubjektív* képsorokká lesznek.<sup>3</sup> Számos híres vagy egyenesen szóló *szubjektív* beállítást idézhetünk: emlékezzünk például arra, amikor a világot egy koporsóba fektetett holttest *szemszögéből* látjuk<sup>4</sup>, vagy a *mozgásban* történő *mozgásban*.

<sup>2</sup> *Amint szentjétek*. Purgatórium IV., 136–139.; Babits Mihály fordítása.

<sup>3</sup> Valás Pasolini első játékfilmjére, illetve Fellini *Cabiria éjszakái* című filmjére, amelyeket Pasolini is közreműködött.

<sup>4</sup> Carl Th. Dreyer *Vámpír* című filmjében.

Amiképpen az írók sem mindig alkalmazzák precíz, technikai tudással a szabad függő beszédet, úgy mostanáig a rendezők is vagy a legteljesebb öntudatlansággal, vagy csak nagyon bizonytalan tudatossággal hozták létre ennek az eljárásnak a stilisztikai feltételeit.

Kétségtelen azonban, hogy a szabad függő beszéd használata filmben lehetséges: nevezzük ezt az eljárást „szabad függő subjektív képirodásnak”, amely egyébként irodalmi párjához képest jóval kevésbé tapasztalható és ösztöztetett. Minthogy különbséget tesszünk a „szabad függő beszéd” és „belső monológ” között, meg kell vizsgálnunk, hogy a két művelet közül melyikhez is áll közelebb a „szabad függő subjektív képsor”.

Világos, hogy nem beszélhetünk igazi, hamisítatlan belső monológokról, mert a film nem képes olyan mélyre hatolni és olyan mértékben elvonatkoztatni, mint a szó: képekben elmondott „belső monológról” lehet szó. Hiányzik tehát belőle az az elvont és elméleti dimenzió, amelynek monológot elmondó hős felidézésében és megismerésében oly nyitott és való jelentősége van. Ennek az elemnek a hiánya miatt – amely elem az irodalomban az elvont fogalmakat kifejező szavakban jelenik meg – a szabad függő subjektív képsor” sohasem felelhet meg teljesen az irodalmi mű belső monológjának.

Egyébként a hatvanas évek elejéig nem tudnék olyan példát felhozni a filmtörténetből, amelyben a szerző tökéletesen eggyé válik hősével: ez a film, amely teljes egészében egy „szabad függő subjektív képsor”, vagyis amely egész cselekményét a hős szemszögéből látatja kizárólagosan a sajátos, belső világának utalástendszerére támaszkodva, szerintem nem ismerjük.

Látjuk hát, hogy a „szabad függő subjektív képsor” nem mindegyik azonos a „belső monológgal”, a valódi „függő beszéd” azonban ennél is távolabb áll.

Amikor az író „magává teszi” valamelyik hősének a beszédét, nem a lelkivilágában mélyed el, hanem *nyelvében* is: a szabad függő beszéd a nyelvileg is különbözik az író saját nyelvezetétől.

Az író azért tudja újraélni és újraalkotni a különböző társadalmi helyzetekben élő hősök nyelvezetét, mert ezek a nyelvek valóban léteznek minden nyelvi valóság különböző, mégpedig társadalmilag megkülönböztetett

helyzetek összessége, és a „szabad függő beszédet” alkalmazó íróknak el kell számot vetnie: ez a szembenézés pedig az osztálytudat egyik formája.

Egy feltételezett „intézményes filmnyelv” azonban, mint láttuk, nem létezik, vagy pedig végtelenül tágas keretek közt mozog. A filmmalkotónak minden alkalommal magának kell belőle kiválasztania a „szókészletét”, még ez a szókészlet is internacionális és „interdialektális”, mivel a szembenézés világot ugyanúgy működik.

A filmben nem támaszkodhatunk társadalmilag differenciált különféle nyelvekre, alsóbb nyelvi rétegekre vagy argóra, mert ilyenek nélkül vagy ha vannak is – mert valójában mégiscsak léteznek –, teljesíthetetlen rendszeresíthetetlenek és használhatatlanok.

Hozzon egy történelem előtti, elmaradott vidék parasztyának tekintete egy másik fajta valóságot fog át, mint a művelt polgáré, aki ugyanazt a világot nézi. Nemcsak hogy ténylegesen más „sorrendben” figyelik meg a dolgokat, hanem a valóságnak egy adott részlete is más és más lesz ketten szemében. Mindent azonban mégsem lehet szabályokba foglalni, megkérdetni.

Elvontan tehát ha a „a dolgokra vetett tekintetek” nyelvi szintjén vizsgáljuk a kérdést, a rendező csak társadalmi és lélektani értelemben tudja különböztetni magát a hőstől. *Nyelvileg nem*. Nincs lehetősége egy hősnek, egy másik ember feltételezett tekintetének naturalis *mimézisére*. A hősök tehát azonosul a hősével, hogy rajta keresztül meséljen el egy történetet vagy ábrázolja a világot, nem támaszkodhat arra a csodálatos, elvont megkülönböztető eszközre, ami a nyelv. *Eljárása nem lehet csak stilisztikai*.

Amennyiben az író *egy vele azonos társadalmi helyzetű hős beszédét idézi*, akkor neki sincs lehetősége rá, hogy a nyelv útján fejezze ki a lelki küzdelmet – hiszen a hős nyelve azonos a sajátjával. Ezt csak a stílus segítségével, gyakorlatilag a „költői nyelv” jellegzetes eszközei révén teheti meg.

A szabad függő képpalkotás” alapvető jellegzetessége tehát, hogy nem a hős nyelve, hanem stílusbeli. Ezért úgy határozhatjuk meg, mint a közvetlen elvont vagy elvont filozófiai momentumot nélkülöző belső monológot.

Ebből viszont legalábbis elméletileg az következik, hogy a „szubjektív szabad függő képkortás” lehetőségei a filmen rendkívül széleskörűek. Sőt a módszer felszabadít a hagyományos elbeszélő konvenciók alól és bizonyos értelemben visszatér a kezdetekhez: újra felfedezi a film technikai eszközeiből adódó, eredendően barbár, szabálytalan, álomszerű, agresszív látomásos jellegzetességeket. Összegezve: a „szubjektív szabad függő képalkotás” a film esetében visszaállítja jogaiba „a költészet speciális nyelvet”

Mínderre konkrét példákat Antonioni, Bertolucci és Godard műveiből veszek – de a sort folytathatnám a brazil Rochával vagy a Csehszlovákiából származó Formannal (és valószínűleg a Pesarói Fesztivál szinte valamennyi rendezőjével).

Ami Antonionit illeti, nem azokra az általánosan „költőinek” elismert mozzanatokra szeretnék utalni, amelyekben egyébként filmje – *A vörös sivatag* (Il deserto rosso) – meglehetősen bővelkedik. Mint például az a nagyközéletben, életlenül megmutatott néhány szál lila virág abban a beállításban, amelyben a két főszereplő belép az idegbeteg munkás lakásába. Ezeket a virágokat távozásukkor újra látjuk a háttérben – már nem életlenül, hanem nagyon is élesen. Vagy az álom képsora: annyi kifinomult színhathas után egyszerre ez a szinte közhelyes technicolor, amely a „szubjektív szabad függő filmbeszéd” segítségével utánozza vagy inkább felidézti azt, ahogyan a kisfiú a képregények alapján elképzeli a trópusi partokat. Vagy itt van a patagóniai utazás előkészületeinek képsora: a figyelő munkások stb., stb.; vagy az a gyönyörű nagyközéleti egy felkavaróan „valószínű” emiliani munkás arcáról, amit a raktár fehér falán kigyózó kék kábel vonalán alulról felfelé haladó szédítő panorámázás követ. Mindez az Antonioni fantáziáját illető formális gondolkodás mélységéről, titokzatosságáról és helyenként rendkívüli intenzitásáról árulkodik.

Annak bizonyítására, hogy a filmnek lényegében az alapját jelenti ez a formalizmus, vizsgáljuk meg egy rendkívüli jelentőségű, sajátos stilisztikai művelet két mozzanatát. (Ugyanezt a műveletet majd Godard-nál és Bertoluccinál is meg fogjuk figyelni.) Ez a két mozzanata következő: 1. Ugyanarról a képről két, egymástól alig eltérő beállítás egymás mellé helyezése vagyis a valóságnak ugyanazt a részletét két egymást követő beállítás mu-

tatja be, először közelről, majd *egy kicsit* távolabbról; vagy először szemről, aztán *egy kicsit* oldalról; vagy pontosan ugyanabból a szémszögéből veszik fel a beállítást, de különböző optikákkal. Mindebből a nyomasztó állandóság, a dolgok lényegi, független, szorongató szépségének mítosza adód. 2. Az a módszer, hogy a szereplők belépnek a képbe, majd kilépnek belőle. Ennek eredményeképpen a montázs, néha kifejezetten megszállott módon, olyan – informálisnak nevezhető – „képekből” áll össze, amelyekben a szereplők belépnek a képbe, mondanak vagy tesznek valamit, majd kilépnek onnan – visszaadva a képnek a maga tiszta és abszolút jelentését, ezt követi azután egy analóg kép, amelybe a szereplők belépnek stb., stb. Mintha a világot tisztá, festői szépség hatná át, amelyet a szereplők birtokba vesznek ugyan, de ahelyett hogy jelenlétükkel megszentisegtelenítenék, maguk is alkalmazkodnak e szépség szabályaihoz.

Az ilyen „nyugtalanító képsorokkal” teli film belső törvényei nyilvánvalóan a formalizmusnak mint végre felszabadult – tehát költői – mítosz-nak a túlsúlyára mutatnak. (A formalizmus kifejezés használata ebben az esetben nem értékítélet: hiszen a nyelv költészete is egy őszinte és hiteles formalista ihletésből fakad.)

De hogyan sikerülhetett Antonioninak ez a „felszabadulás”? Nagyon egyszerű: megalkotta a szükséges „stilisztikai feltételt” egy „szubjektív szabad függő filmbeszédhez”, amely azonos magával a filmmel.

Antonioni előző filmjeivel ellentétben *A vörös sivatagban* már nem kényeztet rá – némileg groteszk kontaminációt előidézve – a maga formalista világlátását a felületesen elkötelezett tartalomra (az elidegenedésből születő neurózis problémájára), hanem idegbeteg hősnőjének bőrébe bújva (aki ezáltal nem véletlenül valóban klinikai eset: túl van már az öngyilkossági kísérleten), az ő „szémszögéből” szemléli a világot, éli újra az eseményeket.

Antonioni ezzel a stilisztikai fogással felszabadította saját magát: *végre saját szémszögéből ábrázolhatta a világot azáltal, hogy az idegbeteg nő világról alkotott vízióját egy az egyben a saját esztétizmusától túlfűtött víziójával behettesítette be*. Erre az azonosításra a két szemlélet hasonlósága jogosította fel. Ám ha ez az azonosítás kicsit önkényes lenne, abban sem találnánk semmi kivétivalót. Nyilvánvaló, hogy a „szubjektív szabad függő beszéd” ürügy: Antonioni azért élt vele – még ha önkényesen is –, hogy



biztosítsa magának a legteljesebb költői szabadságot, egy olyan szabadságot, ami már szinte – és ezért oly mámorító – maga is önkényes.

Ilyen nyomasztóan mozdulatlan képek jellemzik Bertolucci *Fordalom előtt* című filmjét is. Ezeknek azonban más a jelentésük, mint Antonioni esetében. Antonionival ellentétben Bertolucci nem a világot képbe zárt, majd a képen belül egy önmagában formailag szép részletet alakított töredéke érdekli. Bertolucci formalizmusa sokkal kevésbé feltűnő, az ő beállítási nem alakítják át metaforikusan a valóságot titokzatos magukban álló képekre bontva azt. Bertolucci filmképe egy bizonyos télemben realista kánon szerint tapad a valósághoz, azzal a költői technikával, amelyet Chaplintól Bergmanig a klasszikusok követtek. A valóság egy-egy darabját (a folyót, a párhuzamos utcákat) bemutató képeinek mozdulatlansága e valóságrészlet iránt érzett bizonytalan, de mély szerelmi élmény ganciájáról tanúskodnak.

A *Fordalom előtt* egész stilisztikai rendszere gyakorlatilag egy hosszú „szubjektív szabad függő filmbeszéd”, amely a főszereplő, a fiatal, neurotikus nagynéni lelkiállapotát tükrözi. De míg Antonioni a beteg nő világitását azonosította a saját lázas formalizmusával, Bertoluccinál nem tapasztalunk ilyen azonosítást: inkább a neurotikus nő és a szerző szemléletének kontaminációjáról van szó. Minthogy a két személet analógiája elkerülhetetlen, egymásba olvadnak és nem könnyű megkülönböztetni őket ugyanazt a stílust kívánják meg.

A film kifejezőerő szempontjából erős pillanatait éppen ezek a „kitalált” képek és vágási ritmusok teremtik meg, amelyeknek a Rossellini-féle nagy realizmusból és néhány fiatalabb rendező mitikus realizmusából származó alapvető valóságközeliséget az egyes képek mértékten hossza és a képek lassú vágástechnikája fokozatos, végül egyfajta technikai botrányba kirobbanó feszültséggel tölti fel. A részleteknél való ilyen elidőzés, különösen a mellékszál bizonyos részleteinek esetében, eltérést jelent a film alapvető szerkezetéhez képest: *kísértést egy másik film elkészítésére*. A rendező jelenlétéről van tehát szó, aki egy mértéktelen szabadság felé vág

<sup>5</sup> *Bernardo Bertolucci* (1941–) olasz filmrendező, aki asszisztenskedett Pasolini előtt a tévéfilmjében, 1964-ben készítette ezt a filmjét.

film. Szinte az a veszély fenyeget, hogy a saját élettapasztalatból születő költői világ iránt érzett szerelem lappangó ihletését követve azonnal abbahagyja az egészet. A leplezetlen, nyers szubjektivitás nyilvánul meg ebben a filmben, amelyben (Antonioni filmjéhez hasonlóan) ezt a szubjektivitást egy álbjektivitás leplezi, mégpedig az ürügyként használt „szubjektív szabad függő filmbeszéd” segítségével. Egyszóval egy zavart, széthulló, részletbe vesző, kényszeres viselkedésű stb., stb. főhős lelkivilágának ábrázolástechnikája mögül állandóan előbukkan egy sohasem klasszicista, inkább modern, elégikus szellemben ábrázolt világ, ahogyan azt a nem kevésbé modernizmus rendező látja.

Godard kultúrájában viszont van valami durva, és talán egy cseppet bizalmas is: számára az elégia elfogadhatatlan, mert párizsiként nem alhatja át magát egy ilyen provinciális, vidékies érzésnek. De ugyanezért elfogadhatatlan a számára Antonioni klasszicista formalizmusa is. Ő teljes mértékben poszt-impreszionista, mit sem vesz át a konzervatív és margiális padovai-római környezetben posványosodó régimódi érzelmesség-től, még ha az Antonioni esetében annyira európaivá vált is. Godard nem alított maga elé semmilyen erkölcsi elvárást: sem a marxista elkötelezettség előírásait (lejáró lemez), sem az akadémikus szemlélet szülte rossz lelkiismeretet (provinciális ügy). Életkedvét nem korlátozza semmilyen fennmaradás, szemérem vagy gátolás. Saját magában építi újra a világot, amelyet csakúgy cinikusan szemlél. Godard poétikája ontologikus: magával a világgal azonos. Formalizmusa tehát egy természeténél fogva költői technika. Minden szép, amit a felvevőgép mozgásában rögzít: hiszen a valóság technikai úton történő, tehát költői újításteremtéséről van szó. Természetesen Godard is betartja a játékszabályokat: technikai szabadságának érvényesítéséhez neki is szüksége van a főszereplőt „uraló”, a valóság fel neurotikus, botrányos kapcsolatban álló lelkiállapotról. Tehát az ő hősei is betegek, ők is a polgárság kifinomult virágai, de nem szorulnak a polgárra. Állapotuk súlyos, de még nem patológikus, tele vannak életerővel egyszerűen egy új embertani típus átlagos képviselői. Rájuk is jellemző, hogy megszállott kapcsolatban állnak a világgal: megszállottan tapasztalnak egy részlethez vagy egy gesztushoz (és itt lép be a filmtéchnika, ami az tudalmi technikánál is jobban képes felfokozni az ilyen helyzeteket). De

Godard nem ragad le már-már elviselhetetlenül hosszú ideig ugyanannál a tárgynál: nincs meg benne Antonioni tárgy-kultusza – a tárgy mint forma –, de Bertolucci sem – a tárgy mint az elveszett világ jelképe. Godardnak semmilyen kultusza nincs, a dolgokat frontálisan, egymás mellett helyezi el: az ő ürügyként használt „szabad függő beszéd” valójában a világ ezer apró részletének megkülönböztetés és folyamatosság megteremtés nélküli frontális elrendezése. Ennek az artikulálatlan nyelvnek a rendszerben amorális hőseit jellemző hideg, már-már tetszélő megszólaltatás illeszt össze a szétesett világ darabkáit. Godard-ban nincs semmi klasszicizmus, legfeljebb egyfajta neokubizmusról beszélhetnénk. De tónus nélkül neokubizmusról. Filmjeinek története mögött, a főszereplők lelkivilágát idéző hosszú, „subjektív függő filmbeszéd” háttérében mindig perog egy másik film is, amelyet pusztán az az élvezet vezérel, ahogy egy brutális, mechanikus és diszharmonikus Braque módjára összerakgatja a technika által szétzúzott világ cserepeit.

A „költői film” irányzata tehát – ahogyan néhány évvel a születése után megfigyelhetjük – általában kettős természetű filmeket hoz létre. A vázlatos pergó film a szokványos megközelítés szerint egy gyakran szabálytalan felület, tehát igencsak szabad „subjektív függő filmbeszéd”. Abból adódik, hogy a szerző felhasználja abnormis, beteg főhősének az „egész film eluralkodó” lelkiállapotát, hogy műmetikusan azonosuljon vele: ez nagyfokú szabálytalan és provokatív stilisztikai szabadságot biztosít a számára.

E film mögött ott perog a másik film – az, amit a szerző akkor rendszeresen volna meg, ha nem használja ürügyül a főhős vizuális mimézisét: ez a film tökéletesen szabad, expresszív-expressionisztikus alkotás.

A háttérben pergó film jelenlétéről, mint az eddigi elemzésekből láthatunk, elsősorban a nyugtalanító beállítások és vágásritmuskok árulkodnak. Ez a megszállotság nemcsak a szokványos filmnyelvi normákban mond ellent, hanem a film „subjektív szabad függő filmbeszédként” alakított saját szabályrendszerének is. Ez tehát az a pillanat, amikor a nyelv egy másfajta, talán hitelesebb ihlet sugalmazására megszabadul a funkcionális „önmagáért való nyelv”, stílus lesz belőle.

A „költői film” így a legtöbb esetben valójában egy őszinte költői ihlet

erőteljes stílusgyakorlaton alapszik: ez megszabadítja az ürügyként használt subjektív szabad függő filmbeszédet” a csalásnak még az árnyékától is. Mit jelent mindez?

Azt jelenti, hogy kialakulóban van egy új, közös technikai-stilisztikai hagyomány: egy új nyelv, a költői film nyelve. Ez a nyelv egyre inkább dialektikusnak mutatkozik a film-elbeszélés nyelvének korábbi rétegeivel képest: és ez a dialektika valószínűleg ugyanúgy erősödni fog, ahogyan az az irodalmi nyelv esetében történik.

A születőben lévő technikai-stilisztikai hagyomány azoknak a filmstílus-elmeknek az összességére épül, amelyek az ürügyként használt főszereplők illik problémáinak, jobban mondvá a világ lényegét tekintve formalista (Antonioninál leíró, Bertoluccinál elégikus, Godard-nál technicista stb., stb.) víziójának a kifejezésére szinte természetesen alakultak ki. Az ilyen jelölő látomások kifejezéséhez sajátos nyelv szükséges, a maga sajátos stílus-elmével és technikai lehetőségeivel, amelyek egyben az ihlet elemei is, hiszen mivel az ihlet maga is formalista, e nyelv egyszerre eszköze és tárgya. Az így létrejött és a friss hagyomány által máris számba vett, egyelőre csak ösztönös, mondhatni pragmatikus normákat követő filmstílus-elmek filmes kifejezőmódok fejlődésének szokásos menetét követik. Tiszta nyelvi tények, ezért nyelvészetileg kell őket kifejezni. Felsorolásukhoz fel kell vázolni azt a még nem működő és szabályozatlan lehetséges „prozódia”, amely ma már Párizstól Rómáig, Prágától Brazíliáig irányadóvá vált.

A költői film hagyományát alkotó elemek egyik jellegzetességét abban a jelentőségben figyelhetjük meg, amelyet a filmszakma munkásai általában és különösen így fogalmaznak meg: „Érezted a felvevőgép jelenlétét”. Tehát annak az arany szabálynak, amelyet a bölcs filmkészítők még a hatvanas évek legelején is követtek, mely szerint: „Nem szabad érezteni a felvevőgép jelenlétét”, épp az ellenkezője lépett érvénybe. Ez a két, egymással ellentétes, de ismerteleméretli mondas félreérthetetlenül bizonyítja, hogy két különböző filmalkotási mód létezik egymás mellett: két különböző filmnyelv.

Akkor viszont el kell ismernünk: a filmművészet nagy poémáinak (Laplintól Mizogucsin át Bergmanig közös jellegzetessége éppen az volt, hogy „nem érződött a kamera jelenléte”: vagyis az ő filmjeik nem a „költői filmnyelv” szabályai szerint készültek.



## A FORGATÓKÖNYV MINT MÁSİK STRUKTÚRA FELÉ TÖREKVŐ STRUKTÚRA

ternatívát: az írói elkötelezettség megújítását egy olyan pillanatban, amikor az már letűnni látszik.)

*Zárszóként megállapíthatjuk:*

1. A költői filmnyelv technikai-stilisztikai hagyománya azoknak a formalista kutatóknak a keretébe illeszkedik, amelyek megfelelnek az irodalomban is megújuló nyelvi-stilisztikai érdeklődésnek.

2. Amint ezt többször hangsúlyoztuk, a költői film esetében a „szépirodai” szabad függő beszéd” alkalmazása csak ürügy: arra szolgál, hogy a művész közvetett módon – egy narrációs alibi beiktatásával – egyes első személyben szólalhatson meg: tehát az ürügyként használt szereplő belső monológjainak nyelve végeredményben egy „első személy” nyelve, aki a világot lényegében irracionálisan látja, s így önmaga kifejezéséért „költői nyelv” legfeltűnőbb eszközeit kell felhasználnia.

3. Az ürügyként használt szereplőket a rendező csakis a saját költői nyelvén találhatja meg: a hozzá hasonló kultúrájú, nyelvű, lelkiállatú emberek, a „polgárság érzékeny virágai” között. Ha a szereplők mégis egy társadalmi réteghez tartoznak, neuroziszuk, anomáliáik, túlérzékenységük stb. tipizálásával beolvastják és mitizálják őket. A polgárság tehát egy irracionális osztályfelettség képzetét kelve a filmekben is azonosítja magát az egész emberiséggel.

Mindez része annak az általános mozgalomnak, amelyet a polgári kultúra a marxizmussal és a belőle fakadó forradalom lehetőségével folytatott küzdelem során elvesztett területei visszaszerzéséért indított. És jól illik kedik abba a bizonyos szempontból nagyszabású folyamatba, a polgári szintre antropológiának nevezhető változásába, amelyet a kapitalizmus „belső forradalma” határoz meg: vagyis a neokapitalizmus, amely az szervezeteit is vitatja és változtatja, és adott esetben újra egy kései humanista feladatot bíz a költőkre: a forma mítoszát és technikájának tudatát

1965<sup>6</sup>

*Csantavéri Júlia fordítása*

<sup>6</sup> *A költői film* lényegesen rövidebb változata – Nemeskürty István fordításában jelent *A film ma* című kötetben (Budapest, 1971, Gondolat).

film és az irodalom közti kapcsolat konkrét megnyilvánulása a forgatókönyv. De engem nem annyira a forgatókönyv közvetítő funkciója és az irodalmi mű kritikái feldolgozása érdekel. Csak olyan mértékben érdekel, amennyiben a forgatókönyv iránt, amennyiben az autonóm „technikának”, a teljességébe belezett műnek tekinthető. Vessük fel egy olyan írói forgatókönyv problémáját, amely nem regényfeldolgozás, és amely – ilyen vagy olyan értelemben – nem lett megfilmesítve.

Ittben az esetben autonóm forgatókönyvvel van dolgunk, amely igen szemléltetheti az író igazi és saját választását: azaz egyfajta narratív funkció választását.

Milyen kritérium alapján ítélnénk meg egy ilyen művet? Ha úgy tekinthetjük, hogy teljesen az „írás” területére tartozik – vagyis nem más, mint az író saját „írás” terméke, amelynek alapvető eleme a forgatókönyv-funkció szerint való szerkesztés –, akkor úgy kell megítélnünk, ahogyan általában az irodalmi műveket szoktuk, pontosabban: úgy, mint egy új irodalmi „műfajt”, a maga prozódíájával, sajátos metrikájával stb. De ha meg akarjuk értékelni, kritikailag műveletünk hibás és önkényes lenne. Ha a forgatókönyvben nincsen állandó utalás a készítendő filmre, akkor már nem beszélhetünk a szóról, és a mű forgatókönyvjellege egyszerű ürtüggé válik (ezt egyébként még nem fordult elő). Tehát ha egy szerző elhatározza, hogy a forgatókönyvnek mint autonóm műnek a „technikáját” fogja használni, azt is el kell fogadnia, hogy állandó utalásokat fog tenni a készítendő filmalkotáshoz, mert enélkül a felhasznált technika fiktiivé válik, és rögtön beilleszkedne az irodalom hagyományos formái közé.

Ha viszont elfogadja, mint alapvető tény, „forgatókönyv formájú művelet”-funkcióját, a készítendő vizuális műre való utalást, akkor elmondhatjuk, hogy műve egyszerűen tipikus (ugyanolyan jellegű, mint minden valódi funkcionális forgatókönyv) és autonóm. Ezt a szükségszerűséget min-

den valamire való film forgatókönyvében megvalósul, vagyis minden forgatókönyv autonóm technikává válik valamikor, amelynek alapstruktúrája a készíthető filmalkotáshoz való belső referencia.

Ebben az értelemben az autonóm technikájú forgatókönyv bírálataiban különleges feltételekre lesz szükség, bonyolultakra és a hagyományos irodalmi kritikától és filmkritikától egyaránt függetlenül kialakult fejlődés által meghatározottakra – ez pedig esetleges új terminológiát igényel.

Lehetséges például a kritikai stílus terminológiáját használni egy forgatókönyv elemzésekor? Esetleg lehetséges, de csak úgy, ha alkalmazzuk az új jelenségekhez, amelyeket ez a terminológia nem látott előre, és ezért csak névlegesen láthatja el feladatát. Mert ha egy szövevtani vizsgálat eredménye, amelyet a forgatókönyv testéből vett mintán végzünk el, hasonló lenne egy irodalmi művön végzett vizsgálat eredményéhez, megszületne a forgatókönyv sajátos és lényegét adó jellege: a készíthető filmre való utalás. A kritikai stílusú vizsgálat kizárólag saját formáját vizsgálja meg, hallgat arra is kiveti, amitől már előre mindent tudhatna, amit elképzelhet annak nyomán, amit nem tud igazán: nemcsak fogalom, hanem munka hipotézis is. Ha kritikai stílusban vizsgálhánk meg az analóg részeket a mű történeti-kulturális újraazonosításához vezet –, mindig hiányozna fog valami, mégpedig a forma egy belső eleme, egy elem, ami nem lehet található: „a forma akarata”. A forgatókönyv technikái „jelének” fő jellemzősége a következő: két különböző, egymás mellett haladó és egybeeső úton tesz utalást a jelzetre. Vagyis: a forgatókönyv jele az írott nyelven különösen az irodalmi zargonok szokásos útján utal a jelzetre, de utal akkor úgy is utal a jelzetre, hogy visszaküldi a címzettet egy másik jelzéshez az elkészítendő filméhez. Szellemünk egy forgatókönyvvel megpillantkor mindig két útra tér rá – egy gyors és megszokott és egy másik hosszabb és különleges útra –, hogy eljuthasson a címzethez.

Más szóval: a forgatókönyvíró címzettjétől különleges együttműködésre vár el, méghozzá azt, hogy a szöveget vizuális kiegészítéssel lassa el, ami hiányzik belőle, de amelyre utalást tesz. Miután felismerte a forgatókönyv technikái jellegzetességeit, az olvasó cinkos részt vállal az elvégzendő műveletben, és képzelete jóval magasabb és intenzívebb alkotó szintre emelkedik, mint amikor egy regényt olvas.

A forgatókönyv technikája elsősorban az olvasónak ezen az együttműködésén alapul, és világos, hogy tökéletessége ennek a funkciónak a tökéletesítésén múlik. Formája, stílusa csak akkor lesz tökéletes és befejezett, amikor már megértette és beépítette ezt a szükségszerűséget. A tökéletesség és befejezettség nem más, mint stilisztikai elem.

A „jel” különböző megjelenési formái közt dráma zajlik le. Ez a forma egyszerre szóbeli, írásbeli és vizuális. Titokzatos kibernetikánk számtalan értelemszerű reflexe révén mindig egyszerre érezzük a nyelvi jel három különböző aspektusának jelenlétét. Ha a kultúrát birtokló osztályhoz tartozunk, tudunk tehát olvasni, akkor a betűjelek sorozata rögtön jeleket közvetít számunkra, amelyeket végtelenül gazdaggá tesz formájuk és vizuális jelük tartalma.

Már a hagyományban is van egy olyanfajta írásmód, amely a fent leírtakéhoz hasonló műveletet követel meg az olvasótól. Így például a szimfonikus költészet írásmódja. Amikor Mallarmé vagy Ungaretti verseit olvassuk, az előttünk levő betűjelek láttán nem szorítkozhatunk egyszerűen arra: a szöveg együttműködésre biztat, arra, hogy úgy tegyünk, mint a klasszikusan is hallanánk a betűket. A fonémákhoz utal tehát. S ezek között ott vannak a tudatunkban, még ha nem is olvasunk hangosan. Mallarmé vagy Ungaretti egy-egy verssorának értelméhez csak szemantikai tisztítás vagy egy durva és egyúttal titkos beavatkozás árán juthatunk el: az értelem maguknak a szavaknak vagy a szavak összetételének feltételezett zenciségeinek köszönhető. A denotáció tehát nem a jel különleges természeténél, hanem *fonémájára visszaélésének* segítségével megy végbe. Ezen köztben tehát magunkéva tesszük a költő sajátos szokásaitól eltérően jelzettel, méghozzá két úton-módon: egyrészt a rendes jel-zelzett, másrészt a szokatlan jel-jel mint fonéma-jelzett utat követve.

Ugyanez történik, (hogy egy újabb terminust használjunk) a szcenárió esetében is. Az olvasó a forgatókönyv szövegének kiegészítését itt is két külön módon végzi: a szokásos jel-zelzett és a szokatlan jel-jel mint vizuális jel-zelzett utat követi.

A „szcenáriószöveg” kifejezés tehát a három alkotóelem közül csak egyet emel ki a köztől.



és kulturális világban. Az olvasó természetesen nem érti meg a bantu jeleket, amely az ő számára holt dolog. Mégis rájön, hogy a „tenyér” jellel megjelölt jelzett módosítandó, kiegészítendő – hogyan? Talán, nem tudni hogyan, ez által a titokzatos bantu jel által; és ennélfogva maga az az érvelés, hogy módosításra szorul, már némileg módosítja. A fordító és az olvasó közötti együttműködés tehát kettős: *jel-jelzett, és jel-másik (primitív) nyelv-jele-jelzett.*

A primitív nyelv példája kifejezi azt is, amit a filmnyelvről szándékunk elmondani: ennek a primitív nyelvnek a strukturái végtelen távolságban vannak a mi nyelvünk strukturáitól, mondjuk, hogy a „primitív gondolkodás” világához tartoznak. A „primitív gondolkodás” azonban bennünk is ott van: és a két nyelv strukturájának van egy alapvető közös eleme: mindkettő nyelvi jelekből áll, ezért összeegyeztethetők. A két nyelvten analóg sémákra épül. (Azért tehát, hogy megértsük egy másik nyelv strukturáit, könnyedén eltekintünk a saját nyelvtenünk szokásrendszertől, ezzel szemben filmértelmezési szokásainktól képtelenek vagyunk eltérni. Ez így is marad mindaddig, amíg el nem készül a film alapját jelentő képjelkei rendszerének potenciális nyelvtana, azaz a film tudományos grammatikája.)

Azt mondtuk, hogy a forgatókönyv „jele” kettős utat jár be (*jel-jelzett jel – kinematográfikus jel-jelzett*). Ne feledjük azt sem, hogy ezt az utat járják az irodalmi metanyelvek is, amikor az együttműködő olvasó tudatban képeket idéznek fel. Aszerint, hogy a szöveg zenei vagy festői jellege az erősebb, felerősödik a betűkép vizuális vagy fonetikus aspektusa. De az is mondtuk, hogy a szcenoszöveg technikái jellegzetességéből adódóan egy speciális, kanonizált együttműködést vár el az olvasótól: *azt, hogy a betűjelben alapvetően vizuális jelet lásson, tehát képekben gondolkodva lépjen létre a fejében azt a filmet, amelyre a forgatókönyv mint elkészítendő minta utal.*

Ezt a kezdeti megállapításunkat most egészítsük ki azzal, hogy az ilyen módon hangsúlyozott és „funkciósított” képjel már nem tiszta elem, hanem egy másik nyelvrendszer jele. Tehát nem pusztán a forgatókönyv jele, nemcsak magát a formát fejezi ki, „hanem a forma szándékát is, hogy másik formává váljon”, azaz ezt a formát „mozgásában” ragadja meg. Olyan mo-

dalban, mely szabadon és másképp fejeződik ki az író képzetében, és másképp az olvasó együttműködő és rokonszenvező képzetében. Mindkét rendszerint az írás területén történik, és csak névleg tételez fel egy másik nyelvet (amelyben a forma véglegesen beteljesül). Az egész kérdés tehát alapjában véve nem más, mint két metanyelv és megfelelő formák egymással való kapcsolata.

Legfontosabb megjegyezni valónk tehát az, hogy a forgatókönyv egy-egy szava egy időben két különböző struktúra jele, abban az értelemben, hogy a megjelölt jelzett kettős: egy időben tartozik két különböző struktúrájú nyelvhez.

Ha – az írás mesterségesen leszűkített területén megfogalmazható meghatározás szerint – a szcenoszöveg jele úgy jelenik meg, mint egy „mozgó formát”, vagyis „egy formának más formává alakulási szándékát” mutató jel, a nyelv szélesebb és objektivebb területén megfogalmazható meghatározás szerint viszont a szcenoszöveg jele úgy jelenik meg, mint egy „mozgó struktúra”, vagyis „egy struktúrának más struktúrává alakulási szándékát” jelölő kifejező jel.

A szcenoszöveg jelei nyelvi jelek, amelyek képjelle akarnak válni.

Ha pedig így áll a dolog, melyik a forgatókönyv metanyelvének tipikus struktúrája? A „diakronikus struktúra” az, vagy inkább, Murdock! kifejezéssel, amely (különösen bizonyos olasz csoportok konvencionális értelmezésében) megkérdőjelezi a strukturalizmust: tiszta és valódi „processzualis”. De sajátos processzus, mert nem evolúcióról, A-szinttől B-szintig való eljutásról, hanem egyszerűen egy stilisztikai struktúra – az elbeszélés struktúrája – és egy másik stilisztikai struktúra – a film struktúrája –, és mindkettőben, két nyelvi rendszer közti „dinamikáról”, mozgó „feszültség-áll” van szó.

A „dinamikuss”, de funkció nélküli struktúra nem engedelmeskedik az evolúció, a szcenoszöveg szabályainak; annak az ellentétnek a teljesen adekvát tárgya, amely a struktúra immár klasszikus és a processzus kritikai fogalma között fennáll. Murdock vagy Vogt<sup>2</sup> olyan processzussal találtnak

<sup>2</sup> George Murdock (1807–1985) amerikai antropológus.

<sup>3</sup> Lion Zarrman Vogt (1918–2004) amerikai antropológus.





Ugyanezt a munkát elvégezhetjük a forgatókönyvírási „szokásokkal” kapcsolatban is. Ösztönösen vagy más, nem tudományos kutatásban szerezett tapasztalataink révén mindnyájan tudjuk, hogy a forgatókönyv jellegzetes „struktúráját” is egy sor egymással szoros kapcsolatban álló és általánosítható folyamatosságot biztosító jellegzetesség alkotja. Az előbbiektől eltérően itt közlök a „dinamika” jegyét vettük szemügyre, ami – véleményem szerint – a „diakronikus struktúra” feltűnő esete stb., stb. (belső eleme az a „kronikus” toposz<sup>4</sup>, amelyről Segre ír).

Ezt az esetet a szerző konkrét és dokumentálható „akarata” teszi az érdeklődő számára érdekesé, ami ellentmondani látszik Lévi-Strauss azon állításának, amely szerint nem lehet meghatározni egyszerre és egy időben az A-szintet és egy B-szintet (ami csak kívülről és strukturális terminológiával lehetséges), és tapasztalatilag átélni az egyiktől a másikig vezető utat (ami a megértés egyetlen módja lenne).

A forgatókönyv „dinamikus struktúráját”, formájának másik formáját, alakulási szándékát vizsgálva, nagyon is jól meghatározhatjuk kívülről a strukturális kifejezésekkel az A-szintet (vagyis a forgatókönyv írójának struktúráját) és a B-szintet (a film struktúráját). De ugyanakkor tapasztalati úton átélhetjük az egyiktől a másikig vezető utat, mert a forgatókönyv írója éppen ebben áll: az „irodalmi szinttől a film szintjéig vezető útbán”.

Ha ebben a konkrét esetben Lévi-Strauss tévedett, és Gurvitchnek és az amerikai szociológusoknak volt igaza, akkor fel kellene vennünk a vitát az utóbbiakkal, és azonnal magunkévá tenni azt az eszméjüket, hogy a struktúra helyett a processzust kell vizsgálnunk. Egy forgatókönyv egyetlen elolvasása azt jelenti, hogy megteszük az A-struktúra és a B-struktúra közötti utat.

1965<sup>5</sup>

Szásnai János fordítása

<sup>4</sup> *Kronotoposz* = téridő, tér- és időbeli viszonyok lényegi összefüggése. A kifejezés eredetét: Mihail Bahyin: *A szó esztétikája*. Budapest, 1976, Gondolat.

<sup>5</sup> Pasolinének ez a tanulmánya megjelent in (Kenedi János szerk.): *Írók a moziban*. Budapest, 1971, Magvető. 679–685. o. Jelen közlés az eredeti olasz kiadás alapján igazított változat.

„Az egyre megy” – szólt Szókratész.  
 „De mindenekelőtt óvakodjunk, hogy baj ne érjen bennünket.”  
 „Miféle baj?” – kérdeztem én.

„Hogy ne legyünk – válaszolta – gondolatgyűlölkö, azaz hogy ne ébredjen bennünk ellenkezés és ellenszenv mindenféle vitatkozással szemben. Ugyanúgy, ahogyan mások embergyűlölvé válnak, azaz hogy ellenkezés és ellenszenv ébred bennük a felebarátuk iránt. Mert nem érhet senkit nagyobb szerencsétlenség, mint hogy meggyűlöli a gondolkodást!”

Platón: *Phaidón*

Platónok néhány, egymással nem igazán szoros logikai összefüggésben álló szempontot, amelyekről nem szabad megfeledkeznünk e (szokás szerint) extravagánsan interdiszciplináris) sorok olvasásakor:

a) A filmelméleti fejtegetések mind a mai napig szinte mindig vagy irodalmi-parenetikus vagy mitikus-esszéista vagy technikai jellegűek voltak. Mindenesetre valamennyiükre az volt a jellemző, hogy a filmet önmagával magyarázták, megteremtve egy homályos ontológia alapjait. Ennek a nyelvészet és a szemiotika – nemrégiben történt – bekapcsolódása megváltoztatja ennek az ontológiának a bukkását és a film tudományos megértését.

b) A filmről való szóolás minden formáját elsősorban az a technikai terminológia teszi kétértelművé, amely – technikai tényként alárendelve az ontológiai elveknek – mindeddig a kinematográfiai jelenség leírásának egyetlen leghatékonyabb eszköze volt. Ebből legfeljebb egy terminológiai duplum jöhet létre, mivel a film esetében a „technikának” úgy tűnik sokkal pontosabb és tény-

*Platón összes művei*. Budapest, 1984, Európa. Első kötet, 1075. o. Pasolini olasz változatát némileg eltér a magyarra. Ezért Kerényi Grácia fordítását hozzáigazítottam az olasz kiadáshoz. – *A ford.*



írni vagy fel lehet vázolni a nyelvtanát (amely – részemről – semmiképp sem normatív!). De Christian Metz<sup>2</sup> egy tanulmánya: *La cinémati- ou langage?* (Communications, n. 4) e tézisének sok részletének felülbír- tára, átgondolására, megtagadására készítem.

A véleménykülönbség köztem és Metz között jelentős, de talán má- áthidalhatatlan: a megbékélés, esetleg a „discours” Buysse’s *Les lang- e le discours* című írásában kidolgozott fogalmának szabad területén job- ne létre, amelyet Metz idézeteiből ismerek, de eredetiben még nem al- alkalmam elolvasni: az általa emlegetett „substance” talán tartalmas- vonásokat „a cselekvésnek vagy magának a valóságnak a nyelvével”, am- re fentebb utaltam, és amely tehát mint „nyelvi természetű dolog” fog- mazódik meg, azonban sem nem „langue”, sem nem „parole”: Metz meg- az, aki Buysse’s e feltevését kommentálva felkiált: „Langue, discours, parole: egyetlen program!” Egyébként Metz, hogy megszabaduljon a t- egyszerű „langage d’art”-ként való merev meghatározásától, megp- hatná azt egy olyan „írott nyelv” hatalmas tárházának tekinteni, amely- szöbeli megfelelője elveszett: elsősorban elbeszélő, költői, esszéjelle- dokumentarista szövegeket tartalmazó „írott nyelvnek”. Egy ilyen ar- lógiai anyag esetében vajon azonnal elvetnénk-e egy lehetséges al- feltételezését csak azért, mert egyszerű „langage d’art” szövegekből áll?

## II.

Az én durva grammatikai sémám tehát negatív módon születik abból- krízisből, amely Christian Metz nagyszerű esszéjének olvasása nyomán- keletkezett, melyben Metz a filmet nem nyelvként, hanem nyelvvel- definiálva szemiotikai, és nem grammatikai leírást próbál adni róla

<sup>2</sup> Christian Metz (1931–1993) francia filmtoreitikus. Lásd Christian Metz: *Világ- tanulmányok*. Ford. Berkes Sándor, Hollós Adrienne. Budapest, 1978, Magyar Film- mányí Intézet és Filmarchívum.

<sup>3</sup> Eric Buysse’s (1900–2000) belga nyelvész, szemiólogus, *Les langages et le discours: de linguistique fonctionnelle dans le cadre de la sémiologie* című könyve 1943-ban jelent meg Brüsszelben.

Ugy gondolom, a következő pontokon bocsátkoznék vitába Metz el- vel:

(1) Metz anélkül rombolja le a megelőző filmnyelvi elméleteket, hogy vi- gyan tenné, azok részben és akaratlanul stilsztikai elméletek voltak: hogy nyelvszemes, hanem prozódiai jelrendszert használtak. És azt, hogy a film- alósnak különleges körülményei miatt (ismétlem: a film csupán „írott”- nyelvi) a filmes kommunikáció sok jellegzetessége mindenképpen prozódiai- stilsztikai jellegű. (Ez egyébként gyakran megtörténik a nyelvi konvenciók- ellen is: sok kifejezési mód simul be a jelrendszerbe elveszítve eredeti ki- jelentését stb., stb. és ezáltal konvencionális eljárás móddá válna.)

(2) Metz a „valóság impressziójáról” beszél, mint a filmes kommuniká- ció jellegzetességéről. Szerintem nem a „valóság impressziójáról” van szó, hanem a „valóságról” *tout court* – ahogy majd a későbbiekben láthatjuk.

(3) Metz nagyon okosan Martinet-re<sup>4</sup> hivatkozik, amikor bizonyítani- ra, hogy a film nem lehet nyelv. Martinet valóban azt írja, hogy nem- lehetünk nyelvről abban az esetben, ha nem nyilvánul meg a „kettős- artikuláció” jelensége. Nekem azonban két ellenvetésem is van: az első és- fontosabbik, hogy (amint már a bevezetőben is mondtam) szükséges, hogy- és kétszék legyünk akár még egy olyan nyelv botrányos létezésének az elfo- gadjuk is, amely nélküli a kettős artikulációt; a második pedig, hogy nem- az, hogy a film esetében ne volna meg ez a kettős artikuláció. A film- nyelvi megnyilvánul a kettős artikuláció egy bizonyos formája: és azt hi- gyan, ez előadásom leglényegesebb mondanója.

De íme, hogyan is értem, amikor azt állítom, hogy a filmben is van egy- kettős artikuláció”.

Nem igaz az, hogy a film legkisebb egysége a kép, amennyiben képen- az „pillantást” értem, amelyet a beállítás tartalmaz: vagyis mindazt, amit- szem az objektíven keresztül lát. Mindannyian – Metz meg én is – mind- egy ezt hittük. Ezzel szemben: a *filmnyelv legkisebb egységei azok a kü- lönböző valóságos tárgyak, amelyek a beállítást alkotják*.

<sup>4</sup> André Martinet (1908–1999) francia nyelvész. Legismertebb munkája a tizenkét nyelv- tanulmányt, 1960-ban megjelent *Éléments de linguistique générale*.

Azt hiszem, nem lehetséges olyan beállítás, amely csak egyetlen tárgyból áll: mert a természetben nincs egyetlen tárgy sem, amely csak önmagából állna, amelyet ne lehetne utólag felosztani vagy szétszedni, vagy legalább ne mutatkozna maga más-más „formákban”.

Bármilyen részletet mutat is a beállítás, az mindig különböző tárgyakból vagy formákból vagy valóságos cselekedetekből áll össze.

Ha a beállításban rögzítem egy beszélő férfi közelijét, és mögötte könyvek, egy tábla, egy térkép részlete tűnnek elő stb., nem állíthatom, hogy filmes mondandómnak ez a beállítás a legkisebb egysége: mert ha a beállítást alkotó egyik vagy másik valóságos tárgyat kihagyom, megváltozik a beállítás mint jelölő minősége is.

Ha akarom, természetesen megváltoztathatom a beállítást. De nem változtathatom meg a tárgyakat, amelyek alkotják, mivel azok valóságos tárgyak. *Bevehetem vagy kihagyhatom őket, ez minden.* Azonban akár bevezetem akár kihagyom őket, mindenképpen egészen különös és hatékony kapcsolatban vagyok velük. Nyelvészeti szempontból megbotránkoztatóban. Mert a nyelvben – a film nyelvében –, amelynek a „beszélő embernek” a beállítása során használok, a valóság a tárgyakon és a különböző valóságos formákon keresztül megmarad, *magának a nyelvnek egy elemévé válik.*

Azt remélni, hogy kifejezhetjük magunkat a filmen anélkül, hogy nyelvünk alkotórészeiként felhasználnánk a valóságos formákat és tevékenységeket, éppolyan abszurd és értelmetlen, mint hogy ha arra vágyunk, hogy másalhangzók és magánhangzók, azaz fonémák (a második artikuláció alapelemei) nélküli nyelvvel nyilatkozzunk meg.

A „tanár” monéma nem nélkülözheti a t-t, az a-t, az n-t, az á-t, az e-t, tehát mindazokat a fonémákat, amelyek alkotják: ugyanígy a tanárról készített beállításomból sem hiányozhat a tanár arca, a tábla, a könyvek, a térkép széle stb., semmi, ami a beállítás része.

A filmképen megjelenő valóságos tárgyakat, formákat, tevékenységeket a „fonéma” analógiájára „kinémáknak” nevezhetjük.

Egy nyelv kevés, a legnagyobb európai nyelvek esetében mintegy húsz fonémából áll. Ezek meghatározottak, nem kereshetünk helyettük másokat: legfeljebb azzal próbálkozhatunk, hogy megtanuljunk számunkra idegen, bárbar hangzású fonémákat is: a garatban képzett réshangokat,

plottikulísisokat, clickeket stb., stb. – de legfeljebb csak valamicskével szélesíthetnénk a választékot.

A kinémák hasonlóképpen eleve adottak, nem választhatunk más kinémákat, mint amelyek már léteznek: az érzékeinkkel felfogott valóságos tárgyakat, formákat, cselekedeteket.

A kis számú fonémától eltérően azonban a kinémák mennyisége végtelen, vagy legalább is megszámlálhatatlan. Ez a különbség azonban mindegyik nem meghatározó. Valójában ahogyan a fonémák monémákat alkotnak, és ez a szerkezet biztosítja a kettős artikulációt, ugyanúgy alkotják a kinémák a film monémáit – a beállításokat. A fonémák kapcsolódási lehetőségei ugyanolyan változatosak, mint a kinémáké (ne felejtjük, hogy a nyelvi monémák sokkal nagyobb számú variációja lenne lehetséges, mint amennyi a valóságban létezik).

A fonémák legfontosabb tulajdonsága értelmetlenségük: azaz természetes nyersességük, semlegességük. Önmagában véve, kinémaként a valóság egy tárgya is értelmetlen, azaz a valóság egy nyers darabja. Természetesen egy másfajta, kevésbé kategorikus értelmetlenségről van szó. Ez lehet talán az elméletem gyenge vagy vitatható pontja. De abszolút összevéve nekem mégis úgy tűnik, hogy bár a kinémáknak – a filmnyelvet alkotó azon alapelemeknek, amelyeknek a nyelv esetében a fonémák felelnek meg – önmagukban véve éppen e fonémáktól eltérő tulajdonságaik vannak, ennek ellenére biztosítják a filmnyelv kettős artikulációját. (Ha erre egyáltalán szükség van.)

Ehhez még a következőket kell hozzátennem:

A filmnyelv egy „vizuális folyamatot” avagy „képláncolatot” hoz létre, tehát lineáris, mint minden nyelv, és a monémák, valamint a kinémák szükkezetűen az időben megvalósuló egymásutánosságát feltételezi. A monémák – avagy beállítások – esetében ez nem szorul bizonyításra. A monémák vagy beállításokat alkotó kinémák avagy valóságos tárgyak és formák esetében azonban meg kell jegyezni: igaz ugyan, hogy látszólag *valamennyi egy időben jelenik meg, és nem igazodik a pillantás folyamatához, rövidebb szóval a érzékekhez, az érzékelés ennek ellenére folyamatosan jár be: általában egyszerre észleljük őket, de nem kétséges, hogy az érzékelésünket megjelenítő kibernetikus grafika kimutatná az egymásutánosság görbét.*

A példában szereplő monémában, a tanár premier plániában valójában egy más után érzékeljük az arc kinémáit, azután a tábláét, azután a könyveket, azután a térképét (esetleg más sorrendben): tehát folyamatosan *összegeztük* azokat a valós részleteket, amelyek jelzik, hogy egy tanárról van szó. Tudjuk, hogy a „kettős artikuláció” nemcsak gazdaságosságot, hanem stabilitást is biztosít a nyelvnek. Azonban a filmnek ahhoz, hogy megmutasson egy tárgyat, nincs szüksége a kollektív stabilizációnak erre a folyamatára, mivel a jelölő részeként magát a tárgyat használja fel: ezt véglegesen meghatározza a „jelentés értékét”!

Tudjuk továbbá – mégpedig Martinet nyomán –, hogy minden nyelvnek sajátos artikulációja van, következőképpen az „egyik nyelv szavainak nincs pontos megfelelőjük a másikban”. De ellentmondásban van-e ez a filmnyelv fogalmával? Semmiképpen sem: mivel a film nyelve nemzeti, illetve univerzális, az egyedüli minden felhasználója számára. Fizikailag sincs hát lehetőség arra, hogy a filmnyelvet egy másik filmnyelvel összevessük.

Továbbra is Martinet-t értelmelve, aki a sausrre-i nyelvészet végleges leírt formáját képviseli, a filmnyelv következő meghatározásával állhatjuk ezeket a bevezető megjegyzéseket: „A filmnyelv olyan kommunikációs eszköz, amelynek segítségével – a különböző közösségek esetében *egyforma módon* – vizsgálható az ember tevékenysége, egységei a szemléltetési tartalmat reprodukáló, *audiovizuálisan* kifejező monémák (vagy helyzetek) állítások): az *audiovizuális* kifejezés maga is különböző, egymást követő egységekre, a *kinémákra*, avagy a nyelvi rendszeren belül megjelenő *nyelvi egységekre*, amelyek a valóság tárgyakra, formákra és cselekvésekre osztható. Ezek a *nyelvi egységek*, korlátlanok és egyedüliek minden ember számára, bármilyen nemzetiséghez tartozzon is.

Ebből adódik (még mindig Martinet alapján), hogy: 1. A filmnyelv kettős artikulációjú kommunikációs eszköz, és a valóság audiovizuális reprodukciója során tartalmas megjelenítést képes. 2. A film nyelve egyedi és univerzális, ezért nincs értelme összehasonlítani más nyelvekkel, szabadsága és konvencionálitása csak saját körében értelmezhető.

Mellett felvázolnám a film nyelvének általam elképzelt grammatikai sémáját megismétlem immár erőteljesebben és határozottabban megfogalmazva a mondat, amit nagy vonásokban vagy csak utalásokkal fentebb leírtam. Jól ismert, hogy az általunk nyelvnek hívott jelenséget általában beszélt és írott nyelvre osztjuk. Ezek nagyon különbözőek: az előbbi természetes, az utóbbi pedig a nyelv. Kommunikációs eszköze a szó, az észlelés eszköze pedig a fül: a csatorna tehát szó–fül. Az írott nyelvvel ellentétben a beszélt nyelv a történelmi folyamatos megalkotás nélkül kapcsolódik a beszélt nyelvhez, ahhoz a pillanathoz, amikor ez a beszélt nyelv még nem volt több, mint „kiáltás”, vagy a biológiai szükségletek vagy még inkább a társadalmi reflexek nyelve. Van a beszélt nyelvnek egy olyan állandó jellemzője, amely mindvégig változatlan marad. A beszélt nyelv ezért „mozdulatlan kontinuum”, mint a természet – tehát kívül esik a történelmi fejlődésen. Van tehát az orális kommunikációnak egy olyan jellemzője, amely az írott nyelvvel szembeállítva természetes.

Az írott nyelv olyan konvenció, amely rögzíti ezt a beszélt nyelvet, és a szó–fül csatornát a grafikai reprodukció–szem csatornával váltja fel. Nos, a film is büszkélkedhet hasonló kettősséggel, amely furcsa – valójában gondolhatnánk, örült – módon analóg az előbbivel.

Hogy világos legyen, arra a kijelentésre kell utalnom (lásd fentebb), hogy mindenekelőtt *a cselekvés nyelve* létezik (amelyet szemiotikailag analóg módon lehet olyan kifejezések jelölnek, mint: „a divat nyelve”, „a virágok nyelve”, stb.): Leninnek kapcsolatban a cselekvés poémáját említettem... Nos, az írott nyelv a világot manapság egyik oldalról empirizmussal, másik oldalról empirizmussal elválasztó hullámok hatására, szeretnék kitarítani e kijelentés mellett.

Az ember elsődleges nyelve szerintem a cselekvés. Az írott-beszélt nyelv a cselekvés és eszköze ennek a cselekvésnek. Még tisztán kifejező megfogalmazása, a költészet esetében is – amikor a nyelv a legjobban elszakad a természeti gyakorlatától – csupán a cselekvés egy új formájáról van szó: mi a közönsége, abban a percben, amelyben hallgatja vagy olvassa, tehát a közönsége, újra felszabadítja a nyelvi konvenciók alól, és érzelmek, vágyak,

szenvédélyek, gondolatok dinamikájaként teremti újjá: audiovizuális megjelenésévé, azaz a valóság reprodukciójává alakítja – és ezzel a kör bezárul. A cselekvés nyelvénél, avagy *tout court* a valóság nyelvénél szemléletesebb kell tehát megteremtőnk. Jobban mondva annyira ki kell ragadniunk a szemiotika és a nyelvészet látóhatárát, hogy már a gondolatok elszédítsen vagy szakemberekhez illő, ironikus mosolyra készítsenek bennünket, ahogy már az elején megmondtam, ez a filmmyelvi kutatás nem is annyira önmaga, inkább a belőle fakadó filozófiai következmények miatt érdekel engem (még akkor is, ha én nem filozófusként, hanem a saját munkáim haladni vágyó költőként vizsgálom azokat...).

Mi a valóságban az életünkkel csinálunk filmet, a gyakorlati életünkkel, a cselekedeteinkkel. *Az egész élet a cselekedetek teljességével történő szünetes és élő film: ebben nyelvi szempontból megfelel a beszélt nyelv természetessége és biológiai sajátosságainak.*

Az életben tehát megjelenítjük magunkat, és megfigyelői vagyunk magunk megjelenítésének. Az emberi világ valósága nem más, mint az élet megjelenítés, amelyben egyszerre vagyunk színészek és nézők: egy *happening*, ha tetszik.

És ahogy gondolkodunk – nyelvi szempontból némán, magunkban, hogy úgy mondjam, sztenografikus, nyers és rendkívül gyors szavakkal, amelyek azonban bár artikulálatlanok, különösen kifejezők –, úgy beszélünk, belső lehetőségünk van arra is, hogy felvazoljunk egy kinematográfiai monológot: az álmok és az akaratlan, de főleg az akaratlanos emlékek folyamatai a valóság szabályszerű reprodukciójaként értelmezett filmnyelv kezdetleges sémái. Amikor emlékezünk, a fejünkben egy film rövid, szabadalt, nyakatekert vagy világos képsorait vetítjük le.

Nos, a cselekvésnek vagy magának a valóságnak (ami mindig csak a nyelvét reprodukáló archetipusok egy közönséges gépi eszközben érkezik meg a testet, a kinematográfban. *Ami tehát nem más, mint írott valóságok természetessége és totális nyelvének, a valóságos cselekvésének.* Tehát a „szemléletes” lehetséges és pontosabban meg nem határozott „nyelve” megtalálható a mechanikus reprodukció megfelelő eszközét, *amelyet hasonló kontextusban lehet használni, mint az írott nyelvet a beszélt nyelvhez.*

Nem tudom, van-e valami rettenetes, irracionális és pragmatikus

és hogy „a cselekvés totális nyelvére” hivatkozom, amelynek az írott nyelv mint szimbolikus eszközök csak kiegészítői, a filmmel szemben írott vagy reprodukált megfelelője, amely egyfajta értelmezés nélküli reprodukcióval szemben nemcsak a teljességét őrzi meg, hanem biológiai utózatosságát, természetes szemléletességét stb. is. Természetesen gondolhat, hogy magam is a kor örületének engedelmeskedem, amely szerint egyre inkább megfosztja kifejezőerejétől és filozofikuságától magát a nyelvet és vezetőszerpüktől a kulturális felépítmények nyelveit, hogy a struktúrák szegényes, konvencionális, gyakorlatias nyelveit iltesse helyükre: ezek aztán igazán pusztá és egyszerű kiegészítői a valóságos nyelvnek! De mindegy, ezek a dolgok jutottak eszembe és el kell mondanom. Lenin hatalmas cselekvés poémájától a FIAT gyári vagy miniszteri alkalmazott rövidke kis cselekvésprózájáig az élet kétségtelenül alább került a klasszikus humanista ideáloktól, és lassan belevész a modern világba. *Úgy tűnik, hogy a kinematográfia* (a többi audiovizuális technikaval együtt) *ennek a gyakorlatnak az írott nyelve.* De lehet, hogy ugyanaz a menekvés is megadja, éppen *mielvel kifejjezi* – és belülről teszi ezt: a szünetek és ugyanakkor reprodukálja azt.

De elég, lássuk az én grammatikai sémám vázlatát. (Ezt lejtjük el, hogy egy grammatikai séma úgy viszonyul magához a grammatikához, mint hozzá a tartalomjegyzék oldalai a fejezetek címeivel.) A filmes grammatika alapja és meghatározó eleme az a tény, hogy a film nyelvén a legkisebb egységei a reprodukált és a jelentő stabil, alapvető elemévé a valóságos tárgyak, formák és cselekedetek.

Az, hogy a mechanikus reprodukció által a valóság a filmmel szemben is megmarad – és nem válik, mint az írott-beszélt nyelvek esetében, a totális nyelvének –, a filmmel szemben sajátos felépítésűvé teszi.

Az írott-beszélt nyelv nem pusztá lenyomat vagy szögyűjtemény: ennélfelülre azt hiszem, hogy a nyelvészek megbotránkoztatása nélkül gondolhatjuk, hogy morfológiai, grammatikai, szintaktikai vonatkozása-

saiban mondhatni *párhuzamos* az általa kifejezett valósággal. Jólhisz mondva a jelentők grammatikai láncolata párhuzamos a jelentések szövegével. Linearitása annak a linearitásnak felel meg, amellyel magát a valóságot érzékeljük.

Az írott-beszélt nyelv grammatikai módozatainak grafikonja tehát *szintes vonal* lehetne, amely párhuzamos a valóság vonalával – vagy a jelenti való világgal, vagy egy vakmerő neologizmussal kifejezve *tout est dans la Jelelendővel* (helyes lenne, ha alázatosan mindig ezzel a szóval neveznénk meg a Valóságot).

Viszont: a filmnyelv grammatikai módozatainak grafikonja *függőleges vonal* lehetne: olyan vonal, amely állandóan *válogat* a Jelelendőből, és folyamatosan befogadja, magába olvasztja azáltal, hogy megőrzi a mechanikus audiovizuális reprodukció segítségével.

Mit *választ ki* a valóságból a filmnyelv grammatikája? A legkisebb egységeket, a második artikuláció elemeit: a „kinémának” elnevezett valóságos tárgyakat, formákat, cselekedeteket. Miután kiválasztotta, az elhódított artikuláció egységeibe, a monémákba, tehát a beállításokba foglalja magába olvasztja őket.

A filmnyelv grammatikájának ezen a valóságból válogató függőleges tengelyén a következő módozatokat különböztetjük meg: *I) A reprodukció módjai* (avagy az ortográfia); *II) A főnevesítés módjai*; *III) A minősítés módjai*; *IV) Verbalizáló vagy szintaktikus módok*.

Magától értődik, hogy a grammatikának ez a négy momentuma csak elvileg követi egymást.

#### *I) A REPRODUKCIÓ MÓDJAI (AVAGY AZ ORTOGRÁFIA)*

Ezek a valóság reprodukciójára irányuló – az inasévek alatt megszerzett – technikákból tevődnek össze: a felvevőgép ismerete, a felvétel határfoka fényproblémák stb.; ezenkívül még a filmhez szükséges anyag elrendezésében való jártasság. (Ezzel kapcsolatban szeretnék emlékeztetni rá, hogy a film és a figurális művészetek közötti analógia mindig félreérthetőnek bizonyult. A felvevőgép előtti világ megkomponálása teltséggel és türelemmel stb. csak annyiban analóg a festészettel, amennyiben sajátos eszközökkel mind a film, mind a festészet a valóságot reprodukálja. És a valóságot

és a reprodukálása a filmet – és talán a festészetet is – egy *csak irásban létező nyelv*, „a cselekvés írott nyelve” rendellenes és különös tulajdonságaitól ruhazza fel. Léteznek tehát bizonyos, úgynevezett kompozíciós elemek, amelyek a film és a festészet mélyén egyaránt megtalálhatók: a film szövege utal – természetesen csak közvetetten és a rendező stilisztikai döntése révén, amikor felhasználja a festészet tapasztalatait.) A filmfelvételt általában kívül még a hangfelvétel szabályai is meghatározzák az ortográfia módját, mert a valóság reprodukciója, amely nélkülözhetetlen a második artikuláció egységeinek megteremtéséhez, audiovizuális reprodukció. (Ezért szerintem semmilyen szempontból egyáltalán nem helyes azt állítani, hogy a némafilm az igazi film. Legfeljebb azt mondhatnánk, hogy az igazi művészfilm megjelenési formája, és mint ilyen, a film stílustörténetéhez tartozik; és hogy nem csodálható, hogy a némafilm hanyatlása olyan fájdalmasan érintette az alkotókat. Valójában egyfajta metrum volt, hiszen korlátozó prozódia, és éppen ezért rendkívül fantáziagazdag. A némafilm ma is jelenthet „stilisztikai alternatívát” azoknak a rendezőknek, akik a prozódia területén kedvelik az erős, gyöttrő megkötéseket.)

#### *II) A FŐNEVESÍTÉS MÓDJAI*

Grammatikámnak ezt a vonását a nyelvben létező „főnevek” analógiájára vezetem főnevesítésnek. Valójában nem pontos ez az elnevezés, és ki kell találni egy másikat. A beállítások vagy monémák a valóságos tárgyakat, formákat, cselekedeteket ábrázolhatják, azaz a mozdulatlan vagy mozdulatban lévő valóságot, a részletezett vagy egyneműsített valóságot stb., *ahogy de beállításokként mindenképpen mindig ugyanaz jellemzi őket, az, hogy második artikuláció egységeiből monémát alkotnak*. Ez a monéma – szövegünknek megfelelően – önmagában főnév, melléknév vagy ige együtt. Mindenesetre, ahogy majd látni fogjuk, a melléknévesítés és az igésítés később módosíthatja a monémát: először egyszerűen csak monéma, azaz *szó, mint court*, amely tárgyakból felépülő szerkezete miatt alapvetően *főnévi*.

Azt gondolom, hogy a „főnevesítés módjában” két fázist különböztetünk meg:

a) A második artikuláció egységeinek, azaz a kinémának a korlátozása. Ez annyit tesz, hogy aki filmen fejezi ki magát, annak a mondanivalóját

nak megfelelően állandóan választania kell a valóságban kínálkozó szót. Talán tárgy, forma, cselekvés között. Tehát először is meg kell próbálni felállítani a kinémák egy *zártkörű listáját*. Ez azonban soha nem lesz megvalósítható, úgyhogy csak egy relatív lezártság vagy a lezártságra való elreklvés érhető el. Ebből rendszerint az elsődleges artikuláció egységének azaz a kinematográfiai monémáknak (a beállításoknak) egy „nyílt listát” születik, amelyeknek száma tehát végtelen lehet. De a kinémák először illetve potenciális korlátozása révén a kinematográfiai szavak, nevezetesen így, „jelentésbeli végtelenségét” éppen az őket alkotó második artikuláció egységei szűkítik: ezeknek a korlátozása tehát egyszerre hozza létre a monémák „nyílt listáját” és a bennük legalább különböző, átmeneti formákban megnyilatkozó tendenciát a monoszémiára. Például: be akarok mutatni egy iskolát. Íme máris leszűkítem a valóság végtelen számú dolgainak körét: ezeket a dolgokat egy iskolai környezetből választom ki. A tanár beállítása a háta mögött a táblával, a térképpel stb. olyan monéma, amely tendenciája szerint egy jelentést közvetít: egy oktatót látunk. Míg tehát a fonémák „természete” *belőlünk*, a beszélőnek – jobban mondva az ő testének – a szubjektivitásából, addig a kinémák „természete” a rajtuk kívül álló valóságból, a társadalmi és fizikai világból fakad. Megőrizi ennek a valóságnak az eltörölhetetlen jellegzetességeit. Ezzel azt akarom mondani, hogy bár a film szótárként, azaz monémák (morfémák és szemantémák) sorozataként egyedülálló és univerzális nyelv, mégis, ez a szótár ugyanakkor etnikailag és történetileg differenciált. A nyugati világ kinéma-tárgy között hiába keresném a burnuszt. Megtalálom viszont keleten. Itt adódik, hogy a nemzeti nyelvek közötti különbséget etnikai, történelmi variánsok váltják fel.

b) Főnevek azonos szinten álló (mindig átmeneti) sorozatának létrehozása a tisztán és egyszerűen megjelenő beállításokból, amelyek kinémák összességéként értelmezhetők anélkül, hogy figyelembe vennénk művészi, időtartambeli, oppozicionális és ritmusbeli értékeiket. A kinémák művészszerűségének értelmezett tiszta és egyszerű beállítás tehát főnévi jellegű, többi részével nem kapcsolatba hozott szó.

Az így értelmezett beállítás vagy főnévi monéma az *írott-beszélt nyelvet*

*vonatkozó mellékmondatainak felel meg*. Minden beállítás ábrázol „valóságot, ami van”: egy tanárt, aki tanít, diákokat, akik hallgatják, lovakat, amelyek futnak, egy fiút, aki mosolyog, egy nőt, aki néz stb., stb. vagy egyszerűen egy tárgyat, ami ott van. A vonatkozó mellékmondatnak ez az egyetlen monéma által kifejezett sorozata a film úgynevezett „anyag”. Ezek a monémák (vonatkozó mellékmondatok) a szótár részeként elvileg rögzítettek, amennyiben a felvevőgép mozgásban mutatja, annyifelé kell osztanunk őket, ahány beállításból az adott kameramozgás ideálisan összetevődik.

Végeztül tartasuk szem előtt, hogy a „monéma” és a beállítás nem fedik egymást: a beállítást nagyon gyakran olyan, bármilyen minimális pláncvencencia alkotja, amelyben két vagy több monéma vagy vonatkozó mellékmondat *halmozódik fel*.

A szintaxis – technikailag pontosabban: a vágás – először tehát a beállításokon belül valósul meg az egyeztetett vonatkozó mellékmondatok *felhalmozódása* révén.

#### II) A MINŐSÍTÉS MÓDJAI

A minősítés módjaiban is több fázist különböztethetünk meg (természetesen nem kronológiai értelemben). A minősítés módjai arra szolgálnak, hogy a neve is mutatja, hogy minősítsék a fentebb leírt módon összetevő főneveket, és különbözőfélék lehetnek.

a) A film anyagának minősítése. Ezt főként az elbeszélő (vagy nem doctamentatív) filmekben használják. Lényege a reprodukálható valóság elnevezése és egyszerű felhasználása vagy átalakítása. Ekkor a tárgyakat és a személyeket „kisminkelik”. A korábbi példában ha a tanár túl fiatal, és öregebbre lenne szükséges, akkor öregebbre sminkelik, kifehéritik a haját stb. Tehát a rendező úgy véli, hogy a beállítás nem elég beszédes – nem közvetíti jól azt a főnév-vonatkozó mellékmondat egységet, amelyet meg akarunk adni –, akkor áthelyezik a tárgyakat (például: nem látszik eléggé a tábla az említett beállításban? Akkor lejjebb teszik egy kicsit stb.). A film anyagának minősítése ennek ellenére inkább a film prozódiajához és stílusváltásához tartozik, mint a grammatikájához.

b) Filmes minősítés. A kinematografikus monémát alkotó főnév-vo-



natkozó mellékmondat egységnek ez a minősítése a filmfelvevőn keresztül valósul meg. Jellegetességei jól ismertek.

Filmes minősítés a beállítást alkotó valóságos egységek összességétől *totál*, *totál*: a minősítés technikai meghatározásai.

Filmes minősítés az objektívnek a beállításban szerepeltetendő valóságos egységek összességétől való távolsága, azaz a *szuperközeli*, *félközeli*, *közeli*, *totál*, *totál*: a minősítés technikai meghatározásai.

A tanár példájánál maradva: a fővesztés módszereivel kiválasztott valóságos tárgyakat, formákat és cselekedeteket, amelyek egy beállítás keretülve, azaz monémává válnak alkotják a következő főnév-vonatkozó mellékmondat egységet: „egy tanár, *aki* tanít”. A fentebb leírt minősítés segítségével kaphatunk tehát „olyan tanárt, *aki* nevetve tanít” vagy „olyan tanárt, *aki* dühösen tanít” (a film anyagának minősítése) és „olyan tanárt, *aki* valami meglepő dolgot tanít” (filmes minősítés). Hozzá kell tennünk, hogy a filmes minősítés lehet aktív vagy passzív. Aktív, amikor a kamera mozog vagy mindenképpen uralkodik (például egy zoom vagy egy közelítés „a tanárra, aki tanít”). Passzív, amikor a kamera nem mozog, nem érződik, viszont a valóságos tárgy mozgásban van (például a tanár tanítás közben a mozdulatlan kamerához közeledik és aztán távolodik tőle). Ezeket természetesen „deponens” minősítés is, amikor a kamera és a valóságos tárgy mozgása kioltja egymást, vagy legalább is egyenlő értékű.

Azokban ezen a ponton szeretnék világossá tenni egy tény: az *aktív* és a *passzív* a reprodukált valóságra vonatkozik. Azaz ha a kamera mozdulatlan a tanár mozgó arcának közelijén, akkor a minősítés aktív, mert a tanár *cselekszik*, ha viszont a tanár arcán mozog a kamera – közeledik, távolodik, panorámázik stb. –, akkor a filmes minősítés passzív, mert a tanár *élszenvedi* a felvevőgépet.

Ha az aktív minősítés az uralkodó, akkor a film realista irányultságú, mert a valóság cselekszik benne, ez bizalmat feltételez a rendező részéről a valóság objektivitása iránt (lásd John Ford).

Ha viszont a passzív minősítés uralkodik, akkor a film lírai-szubjektív, mert a rendező az, aki stílusával cselekszik benne, ez azt feltételezi, hogy a rendezőnek a valóságról szubjektív víziója van (például Godard).

## 10) A VERBALIZÁCIÓ (AVAGY A SZINTAXIS) MÓDJAI

Lehetnek a módoknak a technikai definíciója a „vágás”. De ezúttal is meg kell különböztetnünk a vágás két különböző típusát vagy típusait.

### a) Denotatív vágás

Ez különböző beállítások vagy monémák eredendően kihagyásos ütközést jelent, amellyel először is időtartamot nyernek, azután a tagolt gondolatok közlés megteremtésének érdekében láncolatot alkotnak. Egyszóval ez a szintaxis pillanata: a mellérendelés és az alárendelés.

Lehetnek a „denotatív” vagy pusztán szintaktikus vágásnak az első hatása, hogy a monémák elvesztik az első fázisban megszerzett jellemzőjüket, azaz, hogy főnév-vonatkozó mellékmondat egysége legyenek, és tout court a film logikájának monémáivá válnak a megfelelő minősítéssel.

Mint ahogy a vágás egyetlen és alapvető jellegzetessége az, hogy oppozicionális kapcsolatokat hoz létre, éppen ezeken a szembeállításokon keresztül látja el szintaktikai szerepét is.

A denotatív vágás ugyanis a kihagyás segítségével egymás mellé rendezés szembeállítja ezt a két beállítást: „a tanár, *aki* tanít” és „a diákok, *akik* tanulnak” stb. Azonban éppen ebből az oppozicionális kapcsolatból születik a szintaxis, azaz végre létrejön ez a mondat: „a tanár a diákokat tanítja”. A szintaxist, amely ennek az egyébként igen egyszerű oppozicionális sorozatból a felállításához szükséges, kapcsolatosnak nevezhetnénk (mivel szembeállítható a felhalmozással, amely a fentiek szerint akkor jön létre, amikor bármily minimális plánszekvenciaként értelmezett beállításban belül a „vonatkozók” felhalmozódnak).

Ezeket a kapcsolódásokat a vágók „illesztéseknek” nevezik; hiszen hozzáillesztik az egyik beállítást a másikhoz, és meghatározzák az időtartamát. Ebből egy mondatot vagy „mondatok összességének” sorozata keletkezik, amelyek helyesebben „szintaktikai bővítményeknek” nevezhetnénk, annyiban pontosan a mondat és a bővítmény között helyezkednek el.

Bejegyzünk egy példát: van két beállításom *vagy* monémám: a következő vonatkozó mellékmondatok: „a tanár, *aki* néz”, és „a diákok, *akik* néznek”. Ha a másodikat hozzákapcsolom az elsőhöz, akkor az a mondat,

hogy „a diákok, akik néznek”, tárgyi bővítmény lesz, így ezt a mondatot kapom: „a tanár, aki nézi a gyerekeket”.

Ebből a példából világosan kitűnik, hogy a film szintaxisa inkább progresszív. Mondatok vagy még inkább szintaktikai bővítmények sorát hozhat létre: ez az egymást követő kapcsolódások révén folyamatosan megvalósuló sorozat pedig progresszív, mert például ha előre helyezem az eddig tárgy bővítményként szereplő mondatot, az egésznek az értelme megváltozik („a gyerekek, akik nézik a tanárt”). A film speciális szintaxisa tehát egyszerű lineáris és progresszív sorozat: mindaz, ami a nyelvben költészet, hangnembváltás, dallamvonal, kiemelés stb., a filmben mint költészeszközben – ahogyan látni fogjuk – a ritmusok, azaz a mondatok időtartamának egymáshoz viszonyítása révén valósul meg.

#### b) Ritmikus, azaz konnotatív vágás

Nehéz meghatározni a valóságos kapcsolatot a denotatív és a ritmikus azaz konnotatív vágás között: egy bizonyos határig a kettő egybeesik. Ha a határon túl a ritmikus vágás mintha a pusztán és egyszerű denotatív szembeállítható kifejezőerőt hordozna.<sup>5</sup>

A ritmikus vágás határozza meg a beállítások időtartamát önmagukban és a film szövetének többi beállításához viszonyítva.

A ritmikus vágás által meghatározott „tartam” tehát *elsősorban időtartamminősítés*. Ugyanis ha csak addig állok meg az „a tanár, aki tanít” beállításán, ameddig a néző képes észlelni azt, akkor a minősítés az anyagot tartalmazó szöveg, ha ennél rövidebb vagy hosszabb időn keresztül tartom ki a képet, akkor a minősítés mindenképpen expresszív lesz, ha *sokkal* rövidebb vagy *sokkal* hosszabb ideig teszem ezt, akkor aktív filmes minősítéstől van szó, tehát érezteti a felvevőgép jelenlétét, amely a felvétel során akár mondatlan is lehet. A jelenlétét éppen a beállítás önmagában való időtartamának szabálytalansága jelzi.

<sup>5</sup> Ezt a zavaros helyzetet valószínűleg az okozza, hogy míg a monémiák a valódi költészeteké, a ritmusok, azaz a köztük lévő kapcsolat nem az: filmen minden a valódi költészeté, kivéve a ritmus, amely csak véletlenszerűen eshet egybe a valóságossal. A ritmus, azaz a vágással kapcsolatban beszélhetünk leginkább szabadságról vagy konnotativitásról a filmm nyelvben. – *Pasolini jegyzete*.

A ritmikus vágás igazi területére azonban akkor érkezünk, amikor az időtartamot” nem önmagában, hanem a film többi beállításához viszonyítva vizsgáljuk.

Még a leghatározottabban kommunikatív és kifejezés nélküli filmben – azaz a lehető legjobban instrumentálított filmm nyelvben – is jelen van a különböző beállítások egymáshoz viszonyított időtartamából és a film teljes időtartamából kialakuló ritmus. A ritmusról, mint a különböző beállítások közötti tisztán és egyszerű kapcsolatra még a legprózaibb és gyakorlatiasabb filmes kommunikáció esetében is szükség van.

A „ritméma” tehát különleges jelentőséggel bír a filmm nyelvben mind a kommunikatív, mind a legszélsőségesebben kifejező vágás esetében. Ez a ritmikus vágás a film legfontosabb retorikai elemévé válik, míg az irodalomban csak másodlagosnak vagy legalább is másodvonalbelinek tekintjük.

Természetesen amennyiben a filmet differenciálhatlan „parole”-nak tekintjük, megtagadva tőle azt a gazdagságot, amely a valóságos „parole”-okat jellemzi, a speciális zargonokat, a dialektusokat, a technikai, irodalmi jelölőket megfelelő alosztályokkal, mint amilyen a próza vagy a költészet esetében stb., stb., akkor nehéz megkülönböztetni ezt a „parole”-t egy legáltalánosabb feltételezett „langué”-tól. Azt hiszem, Metz éppen ezért lát a filmm nyelvben vagy „parole”-t, vagy „langué”-ot, ezért hiszi, hogy lehet stilisztikája vagy szemiotikája, de semmiképpen sem lehet grammatikája. A különböző kinematográfikus „parole”-ok differenciálhatlan kezelése eddig – bár az irodalommal szemben – megvalósult, de a differenciálhatlan kezelése elfogadható tény volt. De néhány éve már formálódóban van ez a differenciálás. A megkülönböztetővé válik legalább „a próza nyelve” (amely elbeszélő próza és esszéíró-dokumentarista prózára – „cinéma vérité”-re stb. osztott) és a „költészet nyelve”. Éppen az a lehetőség, hogy grammatikai szempontból rökéletesen semleges, ugyanazokkal a terminusokkal lehet definiálni két olyan termékről, amelyek stilisztikai elemzése viszont különböző definíciókat igényel – tehát két olyannyira eltérő dologról, mint a film-

próza és a filmköltészet –, igazolja számomra a kinematografikus „langue tézisét, mint a különböző kinematografikus üzenettípusok konkrét megjelensége felett álló kodifikálható kódét.

Két rövid példát, egy prózai és egy költői film egy-egy részletét szeretném bemutatni: és elemezni. *Látni fogjuk, hogy a stilisztikai elemzés különböző és ellentétes szavakat és meghatározásokat használ, míg a grammatikai elemzés ugyanahhoz a terminológiához folyamodik.*

Ugyanúgy, ahogy egy klasszikus vagy modern költői alkotás és egy elbeszélő vagy esszéisztikus mű stilisztikai elemzése során: bármilyen különbözőek legyenek is a stilmák (akár a modern költészet lehetetlenségig extravágáns stilmái), a főnév, melléknév, ige, mellérendelés, alárendelési kifejezések egyformán alkalmazhatók lesznek a próza és a költészet grammatikai elemzésére. Csalhatatlan jeleként az üzenetek mögött, azok absztrakciójaként jelen lévő nyelvi kódoknak.

Térjünk rá két kis szekvencia elemzésére, az egyik prózai, Ermanno Olmi *Megállt az időből* (Il tempo si è fermato),<sup>6</sup> a másik költői, Bertolucci *Forradalom előtt* című filmjéből.

Tehát Olmi filmje „prózai”, Bertoluccié „költői” film.

Olmi filmjének az elejéből fogunk egy rövid részletet elemezni.

Még nem tudom, mi lesz a film grammatikai és szintaktikai elemzésének megszokott módja, de a fentebb leírtak szellemében megkísérlem, hogy a leírás éppoly erőltetetten általános, mint amilyen tipikus legyen.

Addig is vizsgáljuk meg a film első tizenegy beállítását.

Ahogy már mondtam, a film „grammatikája” vertikális: elméletileg mindig a valóságból válogat. Kövessük hát lépésről lépésre ezt a függőleges vonalat, szem előtt tartva, hogy a sorrend csak elméletben létezik (ugyan úgy járunk el, ahogy a diák, aki egy mondatot előbb grammatikailag, után logikailag, végül mondattanilag elemez).

<sup>6</sup> Ermanno Olmi első játékfilmje, amelyet 1959-ben rendezett.

## I. BEÁLLÍTÁS. (30”)

### A főbeállítás módja.

a) Első fázis (azaz a második artikuláció egységeinek korlátozása). Ezzel az első fázissal csak az első két beállítás esetében foglalkozom, mivel a művelet nyilvánvalóan ugyanaz marad az egész film folyamán. Egyébként egyszerű dologom: a kinémák „zárt listája” úgy jön létre, hogy a reprodukálható dolgok az *Alpok egy kis gátjának tárgyaira, formáira, az ott végbemenő cselekményekre korlátozódnak*. Ezek a valóságos tárgyak, formák, cselekvések ebből körvonalazódnak erősen szakjellegűek és partikulárisak: egy megadott körhöz, szóhoz tartoznak. A második artikulációnak ezekből az elemeiből összeálló monémák tehát erősen monoszémikus tulajdonságokat mutatnak.

b) Filmes minősítés. Rövid plánszekvencia: a kameramozgások a következők: kocsiszás hátrafelé, ezzel „felfedezzük” a két játszó alakot, és egy ábrán, amellyel követjük a győztest, amint a könnyvért megy. Tehát egy aktív minősítéstről van szó (amikor a kamera nem mozog) és egy deponensről (amikor a kamera mozgása funkcionálisan egybeesik az egyik szereplő mozgásával). Csak egyetlen passzív mozzanat van, ez a hátrakocsizás, amelyet felfedezzük a két embert. (Látni fogjuk, hogy a teljes képsorban belül, ott talán az egész filmben ez az egyetlen passzív minősítés).

### A verbalizáció (avagy a szintaxis) módozatai.

Mint már mondtam, ezt a plánszekvenciát vagy „mondatot” tehát úgy vonatkozó monéma felhalmazódása alkotja. *Leblendé*-vel, azaz a képsort lezáró rövid szünettel ér véget.

## II. BEÁLLÍTÁS. (TOTÁL. 15”)

### A főbeállítás módja.

Három monéma halmozódik fel benne: „Egy férfit látunk, aki lekapcsolja a villanyt a szobában, aki kimegy, aki becsukja az ajtót.” (Ebben a beállításban – ez az első fázis szempontjából megjegyzendő – új kinéma is szerepel, egy hókupac az ablak előtt, amely mindazt, amit addig lártunk, némiképpen a hegyi környezetbe helyezi stb.)

### A minősítés módja.

A film anyagának minősítése: nincs ilyen (lásd fentebb).

Filmes minősítés: Fix total, a minősítés aktív. (Az a tény azonban, hogy a felvevőgépet kívül helyezték el, és az ablakon keresztül mutatja a beállítás, mégiscsak *érezheti* a kamera jelenlétét. Vázlatomban nem tértem ki ilyen esetre. Ezek szerint egy sor olyan kivétel jöhet létre, amikor a rögzített kameraállítás nem jelent szükségképpen aktív minősítést.)

### A szintaxis módjai.

Ez alkalommal is rövid plánszekvenciánk van, amely három egymás mellé rendelt vonatkozó mellékmondatból tevődik össze. A plánszekvencia ezúttal is a leblende hosszú szünete zárja.

### III. BEÁLLÍTÁS. (PANORÁMA A HEGYEKRŐL. 21")

#### A főnevesítés módja.

„Hegyek, amelyek az égig magasodnak.”

#### A minősítés módja.

A film anyagának minősítése. Nincs ilyen (lásd fentebb): a melléknevek valóságból származnak.

Filmes minősítés: Panoráma a mozdulatlan hegyekről: tehát a minősítés passzív.

#### A szintaxis módja.

Szabályosan kapcsolódik a következő monémához és vele szintaktikai egységet alkot (a könnyebb megértés kedvéért: ezáltal a hegyek totalja olyan funkciót tölt be, mint a hely- és időhatározói bővítmény vagy mondat)

Ezt egy hosszú egység követi, amelyben azonos módon kapcsolódik egymáshoz a következő hat beállítás (IV–IX). Ezeket nem elemzem egyes-ként, egyformák. Mindegyikükre igaz, hogy: a főnevesítés vonatkozó mondata „az ember, aki megy valahová”, a film anyaga nem minősített a filmes minősítés pedig végig aktív (a felvevőgép mindig mozdulatlan, nem érződik; legfeljebb a szögbeállításokon, hogy egészen pontosan

gyünk). A szintaktikai kapcsolódás módja is mind egyforma és szabályos (a férfi kimegy üresen hagyva a képet; ehhez kapcsolódik egy másik, üres beállítás, amelybe a férfi majd belép).

### X. BEÁLLÍTÁS. (FIX TOTAL. 19")

Ez az ér véget az egység, a total egyfajta helyhatározói bővítmény: megfigyeljük a barakkot, amely az előző hat „útszakaszoknak” a célja.

#### A főnevesítés módja.

Emberünk, aki megérkezik a barakkhoz, aki letámaszja a sílécet, aki megfog egy tárgyat az ajtó mellett.”

#### A minősítés módja.

A film anyaga, mint eddig is, nem minősített.

Filmes minősítés aktív: (hosszú, fix beállítás, amelyet a fentebb felsorolt három vagy négy vonatkozó mondat összesűrűsítéséből létrejött rövid plánszekvencia alkot).

#### A szintaxis módja.

Szabályosan kapcsolódik ez előző és a következő monémához, amely ugyanazt az embert mutatja kistotalban.

### XI. BEÁLLÍTÁS. (KISTOTAL. II")

#### A főnevesítés módja.

Emberünk, aki fog egy kannát, aki kinyitja az ajtót, aki belép”.

#### A minősítés módja.

A film anyaga nem minősített.

Filmes minősítés: fix beállítás a kistotalon (aktív), azután svenk követi a kistotalt, aki a kannáért megy (deponens).

#### A szintaxis módja.

A belekívés folyamatosága által meghatározott szabályos kapcsolódás az aktív és a következő monémához.

Most vonjunk le néhány következtetést ennek a szándékosan durva és elnagyolt vizsgálatnak az alapján.

A főnevesítés módjának első fázisa biztosítja Olmi nyelvének az esetlegesen sajátos színezetét és – nagyfokú szelektivitása révén – a monémák minőségi kifejezőerőt. A főnevesítés második fázisával, a monémák–vonalak közötti mellékmondatok összegyűjtésével kapcsolatban nincs meggyőző válasz, mivel ez a művelet *egyforma és változatlan minden film esetében* a minősítéssel kapcsolatosan azonban már fontos dolgokat mondhatunk a jól körülhatárolható stilisztikai következtetéseket vonhatunk le (amelyeket, azt hiszem, végre terminológiailag is alá tudunk támasztani). A minősítés tehát nem minősített: mit jelent ez? Azt, hogy dokumentumfilmről van szó, amelyben a rendező semmilyen módon nem alakította a valóságot, nem minősítette sem az élettelen, sem az élő tárgyakat (például a színészeket): a valóságot érintetlenül hagyta. A filmes minősítés teljes egészében aktív vagy deponens (a passzív minősítésnek mindegyike két jelentéktelen és vitatható esetét láttuk.) Ez azt jelenti, hogy a kamera jelenléte nem érződik, a valóságos esemény az, ami számít. Ez feltehetően Olmi erős hitét a valóságban, meggyőződését a valóság objektív létezéséről (amelynek a kamera alárendeltje és kiszolgálója): Olmi szerint tehát a valóságos cselekedeteket kell érzékelnünk, nem pedig az azokat rögzítő mérőműszert. A szintaktikai módszerek minden esetben a legnagyobb mértékben kommunikatívak és informatívak: a vágás pontos időtartamokat ad egyes beállításoknak, váltakozásuk megfelelőképpen lassú; a monémák összekötő valamennyi szintaktikai kapcsolódás tökéletesen szabályozott pések és kilépések a képből, közeledés az adott tengelyen, mozgásban (stb.) Egyébként sok az olyan szintaktikai kapcsolat, amelyet rövid párbeszédű szkevceniák felhalmozódása alkot. Tehát soha nem fordul elő, hogy az expresszív ritmus megzavarná azt, ami a denotatív vágásból származhatna, következnek. Se rohanás, se veszteglés. Még az a két érdekes leltendő semmiképpen szabálytalan az elején. Pusztán a valóságos idő ritmusának szabálytalan voltosságát jelzik, nem pedig a ritmus erőszakos megváltoztatását

és most Bertolucci filmjének egy rövid, tizenhárom beállításból álló epizódját.

**BEÁLLÍTÁS.** (TOTÁL. 10.63 M)

*Főnevesítés módja.*

Első fázis: Akárcsak Olminál, Bertolucci esetében is erőteljesen partikularizált a második artikuláció egységeinek körülhatárolása: *a kinémák a látójának tendenciáját meghatározó tárgyak csoportja a pátrmai városi környezetnek, a város polgári lakás belsőinek a része. Tehát az általuk létrehozott monémák ebben az esetben is erősen monoszémikus jellegűek.* b) Ennek a beállításnak az esetében az összegyűjtött és egymás mellé rendezett monémák–vonatok mellékmondatok a következők: „a hősnő, aki belép a szobába, *aki* felkapcsolja a villanyt, *aki* leereszi a táskáját az ágyra, *aki* leveszi a kabátját”.

*Beállítás módja.*

Film anyagának minősítése: a színésznő kifejezőerején keresztül, aki már később látni fogjuk) neurotikus rohamot játszik el.

Filmes minősítés. A beállítás rögzített (aktív) szűk objektívvel, plánszerű jellegű, azaz több, egymás mellé rendelt monémát gyűjt össze.

*Beállítás módja.*

Beállítás beállításához illogikusan, nem szabályszerű progresszivitással kapcsolódik.

**Beállítás.** (Az ágy, 3.60. m)

*Főnevesítés módja.*

„*Az ágy, amelyre ráesik egy doboz cigaretta és egy öngyújtó.*”

*Beállítás módja.*

Film anyagának minősítése: nincs ilyen.

Filmes minősítés: Fix beállítás (aktív).

*A szintaxis módja.*

Az előző monémához illogikusan vagy ugrászerűen kapcsolódik, és a következőhöz is ugyanígy. Ebből a minősítés passzivitásból adódik (együttvetés) a technikai megfogalmazásban olyan vágás, amely érzékelteti a felvétel jelenlétét).

### III. BEÁLLÍTÁS. (RÉSZLET, 1.51 M)

*A főnevesítés módja.*

„Egy kéz, amely megfog egy fényképet.”

*A minősítés módja.*

A film anyagának minősítése: nincs ilyen.

Filmes minősítés: nagylátószögű objektívvel felvett részlet, rögzített látvány, de a vágás következtében – mint láttuk – utólag passzívvá tett).

*A szintaxis módja.*

Az előző beállításhoz illogikusan vagy ugrászerűen kapcsolódik és a következőhöz is ugyanígy.

### IV. BEÁLLÍTÁS. (A SZÍNÉSZNŐ ARCA, 1.51 M)

*A főnevesítés módja.*

„A hösnő, aki néz...”

*A minősítés módja.*

A film anyagának minősítése: a színésznő kifejező arcjátéka, amint előző stb., stb.

Filmes minősítés: Premier plán magas kameraállásból, rögzített látvány, de utólag passzívvá tett (mint már többször láttuk) a vágás minősítésében.

*A szintaxis módja.*

Az előző monémához illogikusan vagy ugrászerűen, a következőhöz illogikusan, de szabálytalanul kapcsolódik.

### V. BEÁLLÍTÁS. (A SZÍNÉSZNŐ AZ ÁGYON, 0.91 M)

*A főnevesítés módja.*

Fényképek, amelyek a hösnő körül az ágyon hevernek.”

*A minősítés módja.*

A film anyagának minősítése: nincs ilyen.

Filmes minősítés: Kistotál, a fej nélkül, rögzített, tehát aktív, de szokás szerint passzívvá változtatott a vágás szabálytalansága (a fej kizárása) révén.

*A szintaxis módja.*

Az előző monémához logikusan, de szabálytalanul, a következőhöz az alábbi mellékmondat szabályait követve logikusan kapcsolódik.

### VI. BEÁLLÍTÁS. (FÉNYKÉPEK, 7.70 M)

*A főnevesítés módja.*

Fényképek, amelyeket a hösnő néz.”

*A minősítés módja.*

A film anyagának minősítése: válogatás a hösnőt játszó színésznő „igazi fényképeiből.”

Filmes minősítés: Körpanoráma a fényképekről, tehát passzív (ezeket a fényképeket a színésznő látja).

*A szintaxis módja.*

Az előző monémához kapcsolódik az előző monémához (amelyben az alanyi mellékmondat szabálya szerint a hösnő az alany, a fényképek pedig, amelyek a hösnő, a tárgyi bővítmény szerepét töltik be); szabályosan kapcsolódik a következőhöz is (a cselekvés folytatódik).

### VII. BEÁLLÍTÁS. (HÖSNŐ, ÁGY, FÉNYKÉPEK, 3.72 M)

*A főnevesítés módja.*

Hösnő, aki nézi a fényképeket”. (Tehát az előző cselekvés folytatódik.)

*A minősítés módja.*

A film anyagának minősítése: a színészről kifejező játéka.

Filmes minősítés: Kistotal a hősnőről, rögzített, tehát aktív, esetleg passzív téve a vágás minősítő fázisában (úgy érve, ha a cselekvés időtartama érzelmi hangsúlyt kap).

*A szintaxis módja.*

A cselekvés folyamatossága révén szabályosan kapcsolódik az előzőhöz ugyanígy a következőhöz is.

VIII. BEÁLLÍTÁS. (FÉNYKÉPEK, I.59 M)

*A főnevesítés módja.*

„A fényképek, amelyek a hősnő néz.”

*A minősítés módja.*

A film anyagának minősítése: válogatás a színészről „igazi” fényképekről. Filmes minősítés: Panoráma a fényképrészletekről, passzív.

*A szintaxis módja.*

Az előző monémához logikusan és szabályosan, az alanyi mellékmondat szabályai szerint; a következőhöz illogikusan és ugrásszerűen (egyenes abszurd, sőt botrányos módon) kapcsolódik.

IX. BEÁLLÍTÁS. (TOTÁL A SZOBÁRÓL, 4.67 M)

*A főnevesítés módja.*

„A hősnő, aki a szobában járkal.”

*A minősítés módja.*

A film anyagának minősítése: nincs ilyen.

Filmes minősítés: Fix total, tehát aktív, de passzívvá teszi a vágás minősítő szerepe, amely abszurd módon kapcsolja össze az előző monémával ugyanúgy a passzív kameramozgás az ágyon.

*Szintaxis módja.*

Az előző és a következő monémához illogikusan, illetve ugrásszerűen kapcsolódik.

XI., XII. BEÁLLÍTÁS. (FÉNYKÉPEK, EGYENKÉNT 0.57, 0.53, 0.34 M)

*Főnevesítés módja.*

Az ikermonémánk van, mindegyiket azonos vonatkozó mondat alkotja: „Egy fénykép, ami ott van.”

*Minősítés módja.*

A film anyagának minősítése: fix, következképpen aktív részletek (de a teljes abszurditása, amely érezteti a reprodukáló felvevőgép jelenlétét, szerint passzívvá változtatja őket).

*Szintaxis módja.*

Az előző és a következő monémához illogikusan, ugrásszerűen kapcsolódik (Máris megjegyzem, hogy amikor újra előkerülnek a fényképek az ágyon azután, hogy egyszer már eltűntek, a kinematográfia szintaktikus abszurditását jellemző „progresszivitás” botrányosan felbolydul. Az egyenes abszurd már bemutatott cselekvés megismétlése mintha egy visszafelé ható szintaxis lehetőségét sugallná: valójában csak visszatérésről, újravisszatérésről van szó, azaz ismétlésről.)

XIII. BEÁLLÍTÁS. (A HŐSNŐ AZ ÁGYON STB. 3.70 M)

*Főnevesítés módja.*

„A hősnő, aki a fényképeket nézi az ágyon.”

*Minősítés módja.*

A film anyagának minősítése: mint fent. (A színészről mimetikus játéka.) Filmes minősítés: Kistotal egy kicsit közelebből vagy nagyobb objektív-felvételre – fix, tehát aktív, de a vágásból eredő szintaxis ezúttal is passzívvá teszi.

### *A szintaxis módja.*

Az előző és a következő monémához egyformán ugrásszerűen kapcsolódik. A fentebb leírt ismétlés folytatása.

A progresszívan ismétlődő képsort leblende zárja.

Megfigyelések: az első dolog, amit meg kell figyelni, hogy a minősítést teljes egészében a denotatív vágás első fázisa határozza meg. Jobban mondva ebben az esetben Bertolucci nem érezteti a kamera jelenlétét a pártai monémák filmes minősítése során: ezért a minősítés aktív lehetne, ahogy ez a cselekvő valóság ábrázolására jellemző, feltételezve, hogy a rendező bízik a valóság objektívításában stb., ha nem alkalmazna olyan vágást, amely mégis tökéletesen passzívvá teszi, azaz érezteti a felvevőgép aktivitását: így a rendező szubjektívítása sokkal erősebb a valóság objektívításánál.

A történet szubjektívítását erősíti a denotatív vágás eleve funkcionális ritmusát a saját nem funkcionális ritmusával felbolygató expresszív vágás. Ugyanis ha összehasonlítjuk egymással az egyes monémák időtartamát és csak ezeket vizsgáljuk, azt tapasztaljuk, hogy azokat szinte önkényesen szélsőséges szabálytalanság és aszimmetria jellemzi.

Összegezve, ha nyelvi párhuzamot akarnék vonni Bertolucci filmelésével, akkor a költészetre jellemző eszközökhöz kellene folyamodnom, míg ha ugyanezt Olmi filmjével akarnám megtenni, akkor prózárészletet, habár „a dolgok költészetével” finoman átitatott prózát kapnék.

Végül, ahogy már rámutattam, érezhető a törekvés a film szintaxisára jellemző, a bővítményeket nem magában foglaló, hanem progresszív rendben elhelyező linearitás elutasítására: ez valójában nem eredményez új fajta szintaxist: inkább a filmnyelv szempontjából tökéletesen szabálytalan, újrakezdésekre, ismétlésekre támaszkodó elbeszélsmódot szül.

Úgy gondolom tehát, hogy e rövid vizsgálódásom célkitűzésének megfelelően e két nagyban különböző képsor leírásakor ugyanazt a nyelvet használtam: azaz a nyelvtani elemzés semleges, differenciálatlan, minden kódrendszerre alkalmazható nyelvé. Nyelvtani elemzést mondog, nem egyszerűen szemiotikát, mert az én szememben egy nyelv pusztán leírásánál sokkal bonyolultabb és összetettebb, tényleges és sajátos szabályokkal, még ha egy tökéletesen szabálytalan, csak írott formában létező nyelvről is.

utkozik is. Ha aztán Metz bebizonyítja nekem és meggyőző róla, hogy tévedtem (ezt a lehetőséget minden előítélet és a következetességhez való hamis ragaszkodás nélkül tartom fenn), akkor ezt a nyelvtani vázlatot egy újabb technikai-stilisztikai kódrendszernek tekinthetjük, egészen egyedinek, amely azonban nem méríti ki a filmes kommunikáció összes nyelvi problémáját.

Egy dolog azonban mindenképpen világos, ezeket a problémákat fel kell dolgozni, együtt vagy magányosan, hozzáértéssel vagy indulattal, de foglalkozni kell velük. Ideológiát kell teremteni az ontológia ellenében. Az audiovizuális technikák ma már jelentős szerepet játszanak világunkban, azaz az egyre nagyobb teret nyerő neokapitalista világban, amely éppenhogy arra törekszik, hogy technikáit ideológiamentessé és ontologizáltsá tegye; elhallgatottá és kapcsolattalanná; szokássá; a vallás formáivá. Mi humanista laikusok vagyunk, de legalábbis platonisták, akik nem gyűlölik a józan észet, küzdenünk kell hát a „technika ártatlanságának” leleplezéséért, az utolsó csepp vérünkig.

1966

*Csantavéri Júlia fordítása*