

Filmspiceli 1996/3

Christian Metz

48

### Figura és téma

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

Ezt a problémát, több más hasonlóval együtt, nézetem szerint igen meggyőző módon vetette fel Marie-Claire Ropars abban az írásában, amely Eisenstein *Oktober* című filmjének figurációit elemzte.<sup>5</sup>

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

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

Kortárs filmelmélet

49

*getizálta*, hol *reintegrálta* őket. Csak hogy ez a mozgás, amelyet a cikk csakugyan kimutat, nem gyengíti a diegézisnek, mint az elemző által használt fogalomnak az elméleti fontosságát; ellenkezőleg, feltehetően.

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

Módosítsuk ismét a referencia-keretet, amelyen kívül semmiféle

besorolás nem igazolható. Külön-külön mindegyik hárfia-kép (a Szmolnijban) egy-egy metafora-paradigma (2. típus): a metaforizáló ideiglenesen kiszorította a metaforizáltat, egy pillanatra annak egyetlen lenyomata a jelentőben. Közvetlenül előtte és közvetlenül utána már nem az, vagy még nem az, mert a mesevökök képe újra megjelenik, de éppen ezek a csúsztatások teszik a film működését. Végül, ha a film egész struktúrájára gondolunk (4. kezelési kritérium), érdemes megjegyezni, Marie-Claire Kopars nyomán,<sup>10</sup> hogy a hárfák témája, amely eredetileg a eszékeményből keletkezett (vagyis metonimikus ürüggyel, a cikk szerzőjének fennmaradásai ellenére), menet közben metaforizálódik a (hozzátéménnyel: kettős szintagmatikus) „szöveg-kapcsolódás” játéka által, hogy ezáltal a diegetizálódik, illetve harmadik ütemben végül egyfajta eszmei metonímia bontkozik, azaz szimbolikusan relegegetizálódik, – s ezt a szerző igen precízen elemzi.

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

### Közeli, montázs, áttűnés

Jakobson 1956-os munkájában, amelynek oly nagy szerepe volt a metaforikus/metonimikus koncepció meghonosításában, rövid passzus<sup>11</sup> a filmre is utal. A szerző megemlíti a *közeli szövegdokimikus* elvét (ez a gondolat már 1933-ban, cseh nyelvén írt filiumléleti cikkében is felbukkant<sup>12</sup>), az „általában vett metonimikus montázsokat” (erre a témára az 1967-es olasz interjúban tér vissza<sup>13</sup>), és az „egymásra fényképezett áttűnéseket”, mint összehasonlításokat (=metaforikus elv).

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

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

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

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

\* Egész helyett a rész. (4. sorok megfigyzése.)

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

(Folytatjuk)

### Jegyzetek

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

Filmkultúra 1990/5

## Roland Barthes: A kép retorikája

Egy régi etimológia szerint a *kép (image)* szót az *imitari* szótól kellene eredeztetnünk. Ezzel rögtön a legfontosabb probléma kellős közepén találjuk magunkat, amely csak a képek szemiotológiájára nézvést egyáltalán felmerülhet: az analogikus ábrázolás (a „kópia”) képes-e arra, hogy nem csupán szimbólumokat „aggutni” jón, hanem igazi jelrendszereket hozzon létre? Elgondolható-e analogikus, vagyis nem digitális „kód”? Tudjuk, a nyelvészek minden analógias kommunikációt a nyelven kívülré utalnak; kezdve a méhek „nyelvtől” a gesztusok „nyelvéig”, tekintettel arra, hogy ezek a kommunikációs formák nem ismerik a kettős artikulációt, vagyis alapvetően nem a fonémákhoz hasonló digitális egységek kombinatorikáján alapulnak. Nemcsak a nyelvészek teszik azonban kérdésessé a kép nyelvi jellegét; a kép homályos közvélemény szerint is ellenáll az értelemlennek, egyfajta mítikus Élet-fogalom nevében: a kép reprezentáció, tehát végül is feltámadás és általában úgy tartjuk, hogy az intelligibilis sohasem békíthető össze az áttétellel. Az analógiát tehát mindkét oldalról szegényes értelemként fogják fel: egyesek úgy vélik, hogy a kép nagyon kezdetleges rendszert a nyelvhez viszonyítva, mások szerint viszont a jelentés nem képes kimeríteni a kép ki-mondhatatlan gazdagságát. Így hát a kép révén a jelentés valóságos ontológiájához jutunk vissza, még akkor is és különösen akkor, ha a kép egyfajta *hadárú* jelent az értelem számára. Hogyan kerül az értelem a képhez? Hol ér véget az értelem? S ha véget ér, mi van *azon túl*? Ezt a kérdést szeretnénk itt feltenni, oly módon, hogy spektrálanalízisnek vejtük alá a kép által hor-

tív; mindenesetre, lévén, hogy csak egyetlen tipikus jelről van szó<sup>2</sup>, tudmilkil az artikulált (írott) nyelvi jelről, csupán egyetlen üzenettel fogunk számolni.

Ha elképzeltünk a nyelvi üzenettől, marad a tiszta kép (még akkor is, ha a címeké másodlagos jelentéssel hozzátartoznak). Ez a kép rögtön egy egész sor diszkontinuuus jelet közöl velünk. Itt van mindjárt (a sorrend közömbös, mivel nem lineáris jelről van szó) a felismerés, hogy a látvány a piacról való visszatérést ábrázolja; a jelentést maga is két euforikus értéket implikál: az árucikkek frissességét és azt, hogy tisztán otthoni elkészítésre várnak; jelentője a félig nyitott szatyor, amelyből az élelmiszerek mintegy „kiáradnak” az asztalra, akár egy kirakodóváron. Ahhoz, hogy valaki el tudja olvasni ezt a jelet, elegendő az a nagyon széles kulturális közeg szokásaként meghonosodott tudás, amely szerint az egyénileg intézett „bevásárlás” szembellátható egy „mechanikusabb” kultúra gyorsított, felületes táplálkozási módjaival (konzervek, mirelitiek). Van egy további jel is, amely legalább ennyire evidens: jelentője a paradicsom, a paprika és a plakát trikolórája (sárga, zöld, vörös); jelentetteje Olaszország vagy inkább áll a nyelvi üzenet-konnotált jelentésével (a *Panzani*-név olaszos hangzása); ez a jel már sajátosabb tudást mozgósít: kifejezetten „francia” tudás ez (olaszok aligha vennék észre a személynév konnotációját, sem pedig a paradicsom és a paprika olaszágát), amely bizonyos idegenfoglalmi sztereotípiákon alapul. Folytatva a kép feltárását (ami nem azt jelenti, mintha nem lett volna világos már az első pillantásra), különösből fáradtság nélkül még legalább két jelet fe-dezünk fel; az egyikben a különböző tárgyak szoros egymáshoz rendelése a totális konyhai szolgálatás eszméjét sugallja, egyrésztől mint ha *Panzani* nyújtana mindazt, ami egy összetett fogás elkészítéséhez szükséges, másrésztől pedig mintha a dobozolt sürtimény egyenértékű lenne a körülötte lévő természetes árukkal, a látvány egyfajta hídát vevén az árak eredete és végső állapotuk között; a másik jelben a kompozíció a rengeteg élelmiszereket ábrázoló festmény emléket idézve esztétikai jelentettré utal: ez a „csendélet” („nature morte”), vagy ahogyan más nyelvek találékban fejezik ki, a „still living”; az itt szükséges tudás erősen kulturális jellegű. Sugallhatnók még, hogy ehhez a négy jelhez

hozzáadódik egy utolsó információ: éppenséggel az, amely közli velünk, hogy itt reklámról van szó, és amely részt a képnak a folyóiratban elfoglalt helyéből, részint pedig az előtérbe nyomakodó *Panzani*-címkéből származik (nem beszélve a feliratról); ez utóbbi információ azonban kívül esik a látványon, valamiképpen kicsúszik a jelentésből, amennyiben a kép rek-lám-teremtése lényege szerint funkcionális: valaminek a kimondása még nem feltétlenül je-lenti: „*én beszélök*”; kivéve az olyan szándékoltan reflexív rendszereket, mint az irodalom.

Tehát ez a négy jel jut erre a képre, s ezekről a jelekről feltételezzük, hogy koherens rendszert alkotnak, mivel mindégükük diszkontinuuus, ál-talában véve kulturális tudást igényelnek, és olyan jelentettré utalnak, amelyeknek mind-egyikét globális (például az „*olaszág*”) euforikus értékek hatják át; a nyelvi üzenethez tehát, mint látjuk, egy második, ikomikus üzenet csatlako-zik. Ez minden? Ha az összes említett jelet ki-vonjuk a képből, attól még marad benne egy bi-zonyos informatív anyag; minden tudás híján is „elolvashatom” a képet, „megérthetem”, hogy egy bizonyos térben egy bizonyos számú, azo-nosítható (megnevezhető) tárgyat gyűjt egybe, nem pedig csak formákat és színeket. Ennek a harmadik üzenetnek a jelentettréjét a látvány va-lóságos tárgyai alakítják ki, a jelentőt úgy-an, ahogy tárgyak fotói, hiszen magától értetődő, hogy mivel az analogikus ábrázolásban a jelen-tett dolog és a jelentő kép közötti kapcsolat nem „önkéntes” (mint a nyelvben), nincs szükség egy olyan harmadik terminusra a kettőjük kö-zötti kapcsolat megteremtéséhez, mint amilyen a tárgy pszichikus képe. Ezt a harmadik üze-net az jellemzi, hogy a jelentett és a jelentő kö-zötti üzenet mintegy tautologikus; kétségtelen, hogy a fotó implikálja a látvány bizonyos elren-dezését (keretbe foglalás, kicsinyítés, síksze-rűsítés), ez az átmenet azonban nem *transzfor-máció* (amilyen egy kódolás lehet); itt ekvivalen-cia-vesztésről (ami az igazi jelrendszerek sa-játja) és egy kvázi-identitás létrejöttéről beszél-hetünk. Más szóval ennek az üzenetnek a jele nem egy intézményes készletből vétetik, nem kódolt, ez esetben pedig egy olyan paradoxon-nal van dolgunk, amelyre a későbbiek során még visszatérünk: „*a kód nélküli üzenet*” para-doxonáról. Ezzel a sajátossággal újfent találko-zunk az üzenet olvasásakor felhasznált tudás szintjén: ahhoz, hogy „elolvashassuk” a képnak

<sup>2</sup> Tipikus jelnek nevezzünk egy rendszerbe tartozó jelet, amennyiben szubsztanciája által kielégítően meghatározhat: a verbális jel, az ikomikus jel, a gesztus-jel egyaránt jelnek számít.

<sup>1</sup> A fotó leírása itt igen óvatos, lévén, hogy a leírás meta-nyelvet alkot.

ezt az utolsó (vagy első) szintjét, nincs szükségünk egyéb tudásra, mint amely érzékelsünk-höz fűződik; ez utóbbi nem vehető semmibe, hiszen tudnunk kell, mi egy kép (a gyerekek csak négy éves koruk körül tudják) és hogy kicsoda egy paracidsom, egy szatyor, egy tesztacsomag; majdhogynem antropológiai tudásról van szó. Ez az üzenet valamilyen módon szó szerint megfelel a képnek, és ezért helyénvaló szó szerinti üzenetnek nevezni, szemben az előző üzenettel, amely „szimbolikus”.

Ha olvasatunk kielégítő, az elemzett fotó háromféle üzenet megkülönböztetését kívánja meg: egy nyelvi üzenetet, egy kódolt ikonikus üzenetet és egy kódolatlan ikonikus üzenetet. A nyelvi üzenet könnyen elválaszthatjuk a két másiktól; lévén azonban, hogy az utóbbiak azonos szubsztanciájú (ikonikus) üzenetek, melyre áll jogunkban megkülönböztetni őket? Bizonyos, hogy a két ikonikus üzenet megkülönböztetése a mindennapi olvasásmód szintjén nem spontánul történik: a kép szemléltetője egyszerűen fogadja be a perceptív és a kulturális üzenetet, és később látni fogjuk, hogy az olvasatoknak ez a keveredése megfelel a tömegkép funkciójának (amellyel ebben az írásban is foglalkozunk). A megkülönböztetésnek azonban van egyfajta operatórikus érvénye, hasonlóan ahhoz, amelynek értelmében a nyelvi jelen belül egy jelentőt és egy jelentettet különítünk el, noha senki, soha nem képes elválasztani a „szót” értelmétől, ha csak nem metanyelvi definíció segítségével: ha a megkülönböztetés révén koherens módon és egyszerűen leírhatjuk a kép struktúráját és ha az így végzett leírás megfelelő talajt biztosít a kép társadalmi szerepének meghatározata számára, akkor jogosultnak fogjuk minősíteni. Vissza kell térnünk tehát mindegyik üzenetpíusra, hogy általános magyarázatot adjunk róluk, nem tévesztve szem elől, hogy a kép struktúrájának egészét kívánjuk megérteni, tehát végeredményben a három üzenet egymás közötti kapcsolatát. Minthogy azonban nem „naív”, hanem strukturális<sup>3</sup> elemzésről van szó, az üzenetek sorrendjét némileg megváltoztatjuk, amiáltal a kulturális üzenet a szó szerinti üzenet helyére kerül; a két ikonikus üzenet közül az első valamiképpen rányomódik a máso-

dikra: a betű szerinti üzenet a szimbolikus üzenet hordozójaként jelenik meg. Nos, mint tudjuk, egy jelrendszer, amely felvállalja egy másik rendszer jeleit, hogy saját jelentőivé tegye azokat, konnotációs rendszer; rögtön kijelenthetjük tehát, hogy a szó szerinti értelemben vett kép *denotált*, míg a *szimbolikus* kép *konnotált*. Egymást követően fogjuk tehát tanulmányozni a nyelvi üzenetet, a denotált képet és a konnotált képet.

## A nyelvi üzenet

Állandó-e a nyelvi üzenet? Mindig van-e szöveg a képből, a kép alatt vagy körülötte? Szavak nélküli képek után kutatva kétségtelenül a részlegesen analfabéta társadalmakig kell visszanyúlunk, azaz a kép piktografikus állapotához; tény, hogy a könyv megjelenése óta a szöveg és a kép kapcsolata gyakori; ezt a kapcsolatot strukturális szempontból láthatóan kevésbé tanulmányozták; milyen az „illusztráció” jelentőssége? A kép a szöveg bizonyos információjára duplázza rá, a redundancia jelentéséről van-e szó, vagy pedig a szöveg új információival járul hozzá a képhez? A probléma történelmileg is felvethető lenne a klasszikus kor kapcsán, amelynek szenvedélye volt a könyv-ábra (a 18. században elképzelhetetlen lett volna, hogy La Fontaine *Mészé* illusztrálásul jelenjenek meg), és amikor egyes szerzők, mint például Ménestrier atya kutatás tárgyává tették a könyv és a diszkursus kapcsolatát.<sup>4</sup> Ma a tömegkommunikáció szintjén jól megfigyelhető, hogy a nyelvi üzenet majd mindegyik képen jelen van: mint cím, mint felirat, mint újságcikk, mint filmdialógus, mint *fiatello*, jól látszik ebből, hogy nem járunk el teljesen jogosultan, amikor a képek civilizációjának nevezzük korunkat: egyelőre még és minden eddiginél inkább az írás határozza meg ezt a civilizációt, mivel az írás és a beszéd még mindig az információs struktúra döntő mozzanatai. Valójában egyedül a nyelvi üzenet jelentése számít, mivel sem a helye, sem pedig a hossza nem tűnik pertinens tényezőnek; (előfordulhat, hogy egy hosszú szöveg a konnotációnak köszönhetően csak egyetlen globális jelentettet

<sup>3</sup> A „naív” elemzés elemek felsorolása, míg a strukturális leírás ezeknek az elemeknek a kapcsolatát a struktúrához megváltoztatásánál elve alapján akarja megragadni: az egyik mozzanatot megváltoztatása az összes többi megváltoztatást vonja magával.  
<sup>4</sup> Vö. *A szemlélet elemi*, in: *Communications*, 1964/3, 130. o.  
<sup>5</sup> *Az emlékek napfénye*, 1684.  
<sup>6</sup> Későbbi találatokunknak beszéd nélküli képpel, de paradoxonként, bizonyos humoros rajzokkal; a beszéd hiánya mindig enigmatikus szándékot jelez.

<sup>7</sup> Vö. *A szemlélet elemi* i.m. 131-132. o.

<sup>8</sup> Ez jól látható abban a paradox helyzetben, amikor a képet a szövegnek megfelelően készítik el és ahol következésképpen az ellenőrzés feleslegesen látszanék. Egy reklám, amely tudunkra öhajtja adni, hogy egy bizonyos kávéban az aroma az örölt termék „foglya”, s ennél fogva felhasználásnál ismét teljes mértékben érvényesül, a szöveg felett láncsal és lakattal megbilicselt kávésdobozt ábrázol; a nyelvi metafora („fogoly”) itt szó szerinti veendő (jól ismert poétikai eljárás); voltaképpen először a képet olvassuk el, és a szöveg, amely a képet kiakított, végül egyszerű választás lesz a lehetőség jelentettek között: a represszió az üzenet banalizálásának formájában lehethető fel.

<sup>9</sup> Vö. Claude Bremond, *Le message narrative*, in: *Communications*, 1964/4.

tartalmaz és ez a jelentett lép kapcsolatba a képpel). Melyek a nyelvi üzenet funkciói az ikonikus (kettős) üzenethez képest? Úgy tűnik, két ilyen funkció van: a *rögzítés* és az *átváltás*.

Mint rögtön látni fogjuk, minden kép poliszémikus, jelentőtől mögött jelentettek „lebegő lánccal” implikálja, amelyek közül az olvasó némelyiket kiválaszthatja, a többi pedig figyelmen kívül hagyhatja. A poliszémia az értelem kuitáljárta ösztönöz; mármint ez a kuitálás mindig diszfunkcióként jelenik meg, még akkor is, ha ezt a diszfunkciót a társadalmi tragikus játékok (a néma Isten nem enged választást a jelek között) vagy poétikus játékok (ez az „értelem borzongása” – pánik – a régi görögöknel) formájában kiszajátja; a traumatikus képek még a filmben is a tárgy vagy a magatartások értelme felőli bizonytalansághoz (nyugtalanasághoz) kötődnek. Így alakulnak ki különféle technikák minden társadalomban a jelentettek lebegő láncolatának *rögzítésére*, a bizonytalan jelek által keltett félelem leküzdésére: a nyelvi üzenet ezen technikák egyike. A szó szerinti üzenet szintjén a beszéd többé-kevésbé köztelenül, többé-kevésbé részlegesen felel a kérdésre: *mi ez?* Egészén egyszerűen segít azonosítani a látvány elemeit és magát a látványt: a kép denotált leírásáról van szó (amely leírás gyakran csak részleges), vagy Hjelmslev terminológiájával, egy *műveltről* (szembeállítva a konnotációval)? A megnevező funkció valamennyi lehetséges (denotált) értelem *rögzítésének* felel meg, egy nomenklátúra segítségével; egy ételt látva (*Amieux*-reklám) tételezhatom a formák és a mennyiségek megállapításakor; a felirat („rizs és tonhal gombával”) segít a *helyes érzékelési szint* megválasztásában; tekintetem és felfogóképességem beállítását egyaránt lehetővé teszi. A „szimbolikus” üzenet szintjén a nyelvi üzenet már nem az azonosítást vezérli, hanem az interpretációt, egyfajta satut alkot, amely megakadályozza, hogy a konnotált értelmeke túlságosan is egyedi irányban szaporodjanak (azaz határokat szab a kép projektív lehetőségeinek), vagy hogy diszforikus értékek felé mozduljanak el. Egy reklám (*Arey*-konzervek) néhány szétszórt gyümölcsöt mutat egy lét-

ra tövében; a felirat („*mintha sódalt volna egyet a kerfjében*”) kizár egy lehetséges jelentettet (szűkösség, gyenge szűret) mivel az nemetsző lenne, és kedvező jelentett felé irányítja az olvasást (a magánkert gyümölcsének természetes és személyes jellege); a felirat itt ellentabuként működik, a konzervek mesterséges voltának a köztudatban élő előnytelen mítosz ellen veszi fel a harcot. A rögzítés természetesen nem lehet ideológikus, masutt éppúgy, mint a reklámban, sőt ez késéggé válhat a legfőbb funkciója; a szöveg *újbirtagzása* az olvasót a kép jelentettjei között, némelyek elkerülésére, mások befogadására készteti; gyakran igen bonyolult *dispatching* útján távirányítja az előre megválasztott értelem felé. A rögzítés mindeme eseteiben a nyelvnek értelmező, felvilágosító funkciója van; ez a felvilágosítás azonban szelektív; olyan metanyelvről van szó, amelyet nem az ikonikus üzenet egészére, hanem csak annak egyes jeleire alkalmaznak; a szöveg valójában az alkotónak (következésképpen a társadalomnak) a kép felett gyakorolt beleszólási joga: a rögzítés elhenörzést jelent; az ábrák által kínált projektív lehetőségekkel szemben az üzenet felhasználásának módja felett őrökdi; a kép jelentettjeinek szabadságához viszonyítva a szöveg *represszió* értékű, és érthető, hogy a társadalom erkölcsi és ideológiája elsősorban a szöveg szintjén összpontosul.

A rögzítés a nyelvi üzenet leggyakoribb funkciója; ugyanúgy találkozzunk vele a sajtóforatban, mint a reklámban. Az átváltó (relais) funkció ritkább (legalábbis ami az állóképet illeti); különösen humoros rajzokban és képregényekben találhatjuk. Itt a beszéd (a leggyakrabban rövid dialógus) és a kép kiegészítik egymást; a beszéd ekkor, akárcsak a kép és az üzenet egyége egy magasabb szinten valósul meg: a történet, az anekdota, a diegézis szintjén (ami alátámasztja azt a véleményét, hogy a diegézisi autonóm rendszerként kell tárgyalnunk). Míg az állóképpnél ritkán fordul elő, ez a beszéd-átló nagyon fontosá válik a film esetében, ahol a párbeszédnek nem egyszerűen felvilágosító funkciója van, hanem valoban előreviszi a cselekményt, mivel az

egy másra következő üzenetek sorában olyan értelmek fölött rendelkeznek, amelyek nem találhatók a képből. A nyelvi üzenet két funkciója természetesen találkoznak ugyanazon az ikonikus egységen belül, azonban egyiknek vagy a másikkal a dominanciája természetesen nem közből, hanem a mű általános okonómia szempontjából; amidőn a beszéd diegetikus vállóirékü, az információ költségesebb, mivel egy digitális kód (a nyelv) elajátítását teszi szükségessé; amikor helyettesítő (rögző, ellenőrző) értékű, akkor a kép hordozza az információt terhet, és minthogy a kép analogikus, az információ való miképpen „lustább”: egyes képregegyekben, amelyeket „sietős” olvasásra szántak, a diegetist főként a beszédre bízzák, míg a kép a járulékos, paradigmikus jellegű információkat tárolja (a szereplők sztereotíp státusza): oly módon egyeztetik a költés és a diszkurzív üzenetet, hogy a túrelmetlen olvasó elkerülje a verbális „leírások” unalmát; ezeket itt a kép vállalja magára, vagyis egy kevésbé „munkaigényes” rendszer.

## A denotált kép

Láttuk, a tulajdonképpeni képből a szó szerinti és a szimbolikus üzenet megkülönböztetése operatívus jelleget vett, sohasem találkoznak (legalábbis a reklámban) végzettsia állapotában a szó szerinti értendő képpel; még ha teljesen „havi” képet sikerül is létrehozni, kisvártatva felül a naivság jelét és kiegészül a harmadik, szimbolikus jelentéssel. A szó szerinti üzenet jellemzői tehát nem lehetnek szubsztanciálisak, csupán racionálisak; ez mindennekelőtt, ha úgy tesszük, privatív üzenet, amely nem más, mint az, ami a képből a konnotációs jelek (mentális) eltörlése után megmarad (igazából lehetetlen volna az eltávolításuk, mert esetenként a kép egészét áthatják, mint például a „csendélet-kompozíció” esetében); ez a privatív állapot természetesen megfelel a virtuális lehetőségek összességének: valamennyi értelem teljességének hiányáról van szó, és azután (és ez nem elmentmondás) kielégítő üzenet, mivel legalább az ábrázolt látvány felismerésének szintjén értelemmel bír; a kép szó szerinti értelme végeredményben az intelligibilitás első fokának felel meg (ez a fokon innen az olvasó csak vonalakat, formákat és színeket érzékelne), ez az intelligibilitás azonban szegényessége okán virtuális marad, hiszen bárki, aki tudja egy valóságos társadalomnak, többet tud az antropológiai tudásnál, és többet érzékel a szó szerinti értelemmel;

lívén egyszerre privatív és kielégítő, érthető, hogy esztétikai viszonylatban a denotált üzenet a kép paradicsomi állapotának tűnik; utópikus megszabadítva konnotációitól, eszerint a kép radikálisan objektív, vagyis végeredményben ártatlanná változik.

A denotációnak ehhez az utópikus jellegéhez jelentős mértékben hozzájárul az a paradoxon, amelyről már esett szó, és ami miatt úgy tűnik, hogy a fotó (szó szerinti értelmében) teljesen analogikus természetű okán kód nélküli üzenet. A kép strukturális elemzésének itt azonban sajátos irányt kell vennie, mivel valamennyi képkódhoz egyedül a fotó rendelkezik a (szó szerinti) információ továbbításának képességével anélkül, hogy ezt az információt diszkontinuous jelek és transzformációs szabályok segítségével alakítaná ki. A fotót mint kód nélküli üzenetet szembe kell tehát állítanunk a rajzzal, amely még denotálként is kódolt üzenet. A rajz kódolt mivolta három színtelen jelenik meg: egy tárgy vagy egy jelenet rajzi reprodukciójához először is szabályozott transzpozíciók együttesére van szükség; a pikturális másolat sohasem természetű, a transzpozíció kódjai történetiek (nevezetesen ami a perspektívát illeti); azután a rajzolás (a kódolás) művelte azonnal a jelentős és a jelentés nélküli elválasztásra kényszeríti: a rajz nem *mindent* reprodukál, sőt gyakran igen keveset, mindazonáltal továbbra is jelentős üzenet marad, míg a fotó, ha meg is választhatja a kép alanyát, kereteit és a felvételt szögét, nem képes változást előidézni a tárgyon belül (kivéve a fotórólköt); másszóval a rajz denotációja kevésbé tisztá, mint a fotografikus denotáció, mivel nincsen rajz stílus nélküli; végül pedig mint minden kód, a rajz tanulást igényel (Saussure nagy jelentőségű tulajdonított ennek a szemiotológiai ténynek). A denotált üzenet kódolásának van-e következménye a konnotált üzenetre nézve? Bizonyos, megkönnyíti a konnotációt, rögtön egy bizonyos diszkontinuitást visz a képhe; ugyanakkor azonban, lévén hogy a rajz feltárja előtűnik ködösségét, a két üzenet kapcsolata alapvetően módosul; már nem természet és kultúra kapcsolatairól van szó (mint a fotó esetében), hanem két kultúra kapcsolata ez: a rajz „morálja” nem azonos a fotóval.

Valóban a fotó esetében – legalábbis a szó szerinti üzenet szintjén – jelentettek és jelentők kapcsolata nem „transzformáció”, hanem „re-gisztrálás”, és a kód hiánya magától értetődően felerősíti a fotó „természeti” voltának mítoszát: a látvány *itt van*, mechanikusan, nem pe-

dig emberi módon kerítettük birtokunkba (a mechanikusság itt az objektívitás garanciája); az emberi beavatkozás a fotóban (a keretek megválasztása, távolság, fény, elmosódottság, elmozdulás stb.) ténylegesen a konnotáció síkjához tartozik; minden úgy történik, mintha kezdetben (ha utópikusan tételezve is) lett volna egy nyersfotó (frontális és tisztá), amelyre azután az ember bizonyos technikai eljárások segítségével ráhelyezné a kulturális kódhoz tartozó jeleket. Úgy látszik, egyedül a kulturális kód és a természet nem-kód szembeállítására képes számot adni a fotó sajátosságáról, és lehetővé tenni annak az antropológiai forradalomnak a felmérését, amelyet az emberi történelemben jelent, hiszen az általa implikált tudat-típus valóban minden előzmény nélküli: a fotó igazából nem a dolog *itt-létének* tudatát eberszti (amit minden másolat előidézhette), hanem az *itt-volt-lét* tudatát. A tér-idő kapcsolatot új kategóriájáról van tehát szó: közvetlen hely- és előidejű időviszonylat; a fotóban az *itt* és a *hajdan* illogikus összekapcsolása történik. Tehát ennek a denotált vagy kód nélküli üzenetnek a szintjén lehet megérteni teljes mértékben a fotó *realitás-irrealitása*; irrealitása az *itben* gyökerezik, mivel a fotó sohasem illúzióként éljük át, a fotó semmiképpen nem *jelenik*, ennél fogva engednünk kell valamelyest a fénykép feltételezett mágius jellegéből, realitása az *itt-volt-lét* valósága, mert minden fotóban megvan az *egy történelmi* döbbenetes evidenciája: csodák csodájára olyan valóság kerül ekkor a birtokunkba, amellyel szemben biztonságban érezhetjük magunkat. Ez az időbeli egyensúly (*itt-volt-lét*) valószínűleg csökkenti a kép projektív hatalmát (igen kevés pszichológiai teszt él a fotóval, míg igen sok folyammodik a rajzhoz): az *én vagyok* megadja magát az *egy-volt*-nak. Ha ezek a megjegyzések valamennyire helytállóak, a fotót egy tisztá nézői tudathoz kellene kötnünk, nem pedig ahhoz a fikcionális, projektívabb, mágiusabb tudathoz, amely nagyjából meghatározza a filmet; így jogunkban állna, hogy a film és a fotó között ne egyszerűen fokozat különbséget tegyünk, hanem radikálisan szembeállítsuk őket: a film eszerint nem animált fotó; a filmben az *itt-volt-lét* átadja helyét a dolog *itt-létének*; ez magyarázatot adhatna arra, hogy a filmtörténetnek miért nem kell valóban szakítani a korábbi fikcionális művészetekkel, míg a fotó bizonyos értelemben kitesik a történelemből (a fotóművészetben kitesik és ambícióinak fejlődése dacára), és egy „matt” vagyis semmiiféle hagyományra nem utaló antropológiai tényit jelentene-

ne, amely egyszerre teljesen új és végérvényesen meghaladhatatlan; az emberiség a történelemben először találkozik *kód nélküli üzenetekkel*; a fotó tehát nem a képek nagy családjának utolsó (jobb minőségű) hajtása lenne, hanem az információ-gazdálkodás lényegbevágó mutatójának felel meg.

Mindenestre a denotált kép, amennyiben semmiiféle kódot nem implikál (mint a reklámfotó esetében), olyan szerepet játszik az ikonikus üzenet általános struktúrájában, amelynek pontosabb meghatározásához már hozzákezdhetünk (a harmadik üzenet tárgyalását követőleg visszatérünk majd erre a kérdésre): a denotált kép természetűvé változtatja a szimbolikus üzenetet, ártatlanná a konnotáció (különösen a reklámban) igen erőteljes szemantikai szelfényvesztését; noha a *Panzani*-plakát telis-tele van „szimbólumokkal”, a fotóban mégis megmarad a tárgyak egyfajta természeti *itt-lété*, amennyiben a szó szerinti üzenet kielégítő: úgy tűnik, mintha a természet spontánul hozná létre az ábrázolt jelenetet; a nyíltan szemantikai rendszernek egyszerű érvényességét suba alatt felváltja egy pszeudo-igazság; a kód hiánya megfosztja az üzenetet intellektuális jellegétől, mert a természet megalkozottság látszatát adja a kultúra jeleinek. Kétségkívül jelentős történelmi paradoxon ez: minél fejlettebb az információközevetítés (pontosabban a kép-továbbítás) technikája, annál több módot nyújt arra, hogy a konstruált értelem felöltse az adottság álarakat.

## A kép retorikája

Mint láttuk, a harmadik („szimbolikus”, kulturális vagy konnotált) üzenet jelei nem folyamatok; még akkor is úgy látszik, mintha a jelenet az egész képre kiterjedne, akkor is akad olyan jel, amely különböző a többitől: a „kompozíció” egy esztétikai jelentettet érvényesít, körülbelül úgy, ahogyan az intonáció, noha szupraszegmentális jelenség, a nyelv izolált jelentője; normális rendszerrel van dolgunk tehát, amely jeleit egy kulturális kódol méríti (még ha a jel elemeinek kapcsolata többé-kevésbé analogikusnak látszik is). Ennek a rendszernek az eretudatosan együttese – ugyanazon kép – (R. Barthes „lexie”-nek nevezi azokat az egymástól jellegükben különböző olvasati egységeket, amelyek intuitíve egészítelkezhettek; voltaképpen a szövegelemzés megkezdése előtti ideiglenes szövegszegmenzáció fogalmi megjelöléséről van szó. – A fordító megjegyzése.) olvasatainak

száma egyénenként változó: az elemzett *Panzani*-reklámban négy konnotációs jelet állapítottunk meg: bizonyára akad több is (a szatyor például jelenheti a krisztusi halászatot, a bőséget, stb.). Az olvasatok variálódása mégsem anarchikus, hanem a képhez beépített különféle ismeretekről függ (gyakorlati, nemzeti, kulturális, esztétikai ismeretekről), és ezek az ismeretek több ember számára készült volna a kép és ezek az emberek jól megférhetnek egyetlen személyben: a *lexikális elemeknek ugyanaz az együttese különféle lexikális sík (a nyelv szimbolikus síkjáról van szó) egy darabja, amely különféle gyakorlatpusoknak és technikai eljárásoknak felel meg<sup>10</sup>, ez a helyzet a kép különféle olvasatainak esetében: minden jel egy bizonyos „magatartás”-csoportnak felel meg: a turizmusnak, a háztartásnak, a művészetismeretnek, amelyek közül egyik-másik természetesen hiányozhat az egyén szintjén. Ugyanabban az emberben többféle lexika él együtt; ezeknek a lexikáknak a száma és mibenléte adja valamennyiönk *idiólektusait*. A kép konnotációját eszerint a változó mennyiségű lexikából (idiólektusokból) merített jelek architektúrája alkotja, miközben minden lexika, bármennyire „mély” is, kódolt marad, mintha, ahogyan ma gondoljuk, a *psziché* is a nyelv minijára artikulálnék; vagy pontosabban: minél inkább „leszállunk” az egyéni psziché mélységeibe, annál inkább ritkulnak és válnak osztályozhatóbbá a jelek: akadnak rendszeresebb jelenségek, mint a Rorschach-teszt olvasatai? Az olvasatok variabilitása tehát nem veszélyezteti a kép „nyelvet”, ha elfogadjuk, hogy ez a nyelv idiólektusokból, lexikákból és al-kódokból tevődik össze: az értelem rendszere teljes mértékben átjárja a képet éppúgy, mint ahogyan az ember lelke mélyéig különféle nyelvekből artikulálódik. A kép nyelve nem csupán beszédbeli közlések együttese (például a jelek kombinációjának vagy az üzenet alkotójának a szintjén), hanem egyúttal a befogadott beszédbeli közlések<sup>11</sup> együttese is; a nyelvnek magában kell foglalnia az értelem „meglepetéseit”.*

<sup>10</sup> Vö. A.J. Greimas, „Les problèmes de la description mécanographique”, in: *Cahiers de lexicologie*, Besançon, 1959/1, 63 o.

<sup>11</sup> Vö. *A szemantika elemei*, i. m. 96. o.

<sup>12</sup> Saussure-4 nézőpontból a beszéd elsősorban az, ami közlése kerül és amit a nyelvből merítettünk (ami viszont a nyelvet konstitálja). Ma már ki kell tágitanunk a nyelv fogalmát, különösen szemantikai szempontból: a nyelv a kibocsátott és befogadott üzenetek „totalizáló absztrakciója”.

<sup>13</sup> A forma fogalmát pontosan a jelensévi értelemben használjuk (ld. *A szemantika elemei*, 105. o.), vagyis mint a jelentéket egymás közötti funkcionális szerveződését.

<sup>14</sup> A.J. Greimas, *Cours et sémiotique*, 1964, az École normale supérieure de Saint-Cloud sokszorosított jegyzetei.

tengelyéhez tartozik, a franciákkal, a német-séggel vagy a spanyolsággal egyetemben. Ezeknek a tengelyeknek a rekonstruálása – amelyek egyébként ellentétet is képezhetnek a továbbiakban – természetesen csak akkor válik lehetővé, ha a nagy tömegű konnotációs rendszert veszünk lájstromba, nem csupán a képhez, hanem az egyéb szubsztanciákhoz kapcsolódó rendszerekét is, mert ha a konnotációknak a felhasználás szubsztancia szerint tipizálható jelenségek is (kép, beszéd, tárgyak, magatartások), valamennyi jelentetije közös: ugyanazokkal a jelentéssel találkozunk az írott sajtóval, a kép vagy a színesítés esetében (ezért, hogy a szemantika kizárólag totálisan gondolható el, ha szabad ezt a kifejezést használjunk); a konnotáció jelentetijének ez a közös területe az *ideológia*, amely egy adott társadalom és történelmi fejlődés összefüggésében csak egyeséssé lehet, bármilyen konnotációs jelenségeket használ is föl.

Az általános ideológiához valóban a választott szubsztancia sajátosságának megfelelő konnotációs jelentettek tartoznak. *Konnotációknak* fogjuk nevezni ezeket a jelenségeket, a konnotációknak pedig *retorikáknak*: a retorika eszerint az ideológia jelentő oldalként jelenik meg. A retorika szubsztanciájának szerint szűkebben meg kell érteni ezeket a jelenségeket, ott a kép, a gesztus, stb.), de nem feltétlenül formájuk tekintetében, sőt valószínű, hogy egyetlen retorikai forma létezik, amely közös például az álomban, az irodalomban, a képből<sup>15</sup>. Így a kép retorikája (azaz a konnotációinak osztályozása) specifikus, amennyiben a látás fizikai kényszerének van alávetve (amelyek különböznek pl. a fonetikus kényszerítől), ámde általános, amennyiben a „figurák” mindig csupán az elemek formális kapcsolatai. Ez a retorika csak az léggé széleskörű lajstromozás alapján alkotható meg, de mostantól már sejtjük, hogy ebben néhány olyan figurára lelkünk rá ujra, amelyeket az antik és a klasszikus retorika már megjelölt,<sup>16</sup> így a parádicsom metonímia révén jelenti az olaszszágot; a három képi mozzanathoz álló szubsztancia

(granulált, örölt, folyékony kávé) egyébként ugyanolyan módon, egyszerű mellérendeléssel hoz létre egy bizonyos logikai kapcsolatot, akár az aszindeton – igen valószínű, hogy a metabólák (vagy az egyik jelentőt a másikkal helyettesítő alakzatok) közül.<sup>17</sup>

A legfontosabb mindenesetre – legalábbis pillanatnyilag – nem az, hogy leltárba vegyük a konnotációkat, hanem annak a megértése, hogy a kép totalitásában a konnotátorok nem *formális* vagy pontosabban: *helyettesítő* jelenségeket alkotnak. A konnotátorok nem tölthetik ki a lexikális entitást (*lexie*), olvasatuk nem meríti ki a jelentését (és ez az egész szemantológára érvényes kijelentés lenne), a lexikális entitás valamennyi eleme nem válhat konnotátorrá, a diszkursusban mindig marad bizonyos denotáció, ami nélkül a diszkurszus egyáltalán lehetetlen lenne. Ez visszavezet minket a második üzenethez, avagy a denotált képhez. A *Panzani*-reklámban a mediterrán zöldségek, a szín, a kompozíció, a mediterrán zöldségek, a szín, a kompozíció, sőt maga a bőség is helyüket változtató tömbök-ként bukkannak fel, amelyek egyszerre izoláltak, illetve részei egy általános látványnak, amelynek megvan a saját tere, s mint láttuk, „értelme” is: olyan szintagma „abroncsolja” őket, amelynek megvan a saját tere, s mint láttuk, „értelme” nem a sajátjuk, hanem a denotációé. Ez lényeges állítás, mert lehetővé teszi, hogy (visszame-nőleg) megalapozzuk a második vagy szó szerinti és a harmadik vagy szimbolikus üzenet strukturális megkülönböztetését, és hogy pontosan megragadjuk a denotáció természetét, azaz a tozotató funkcióját a konnotációhoz képest; most már tudjuk, hogy *ponctosan* a denotált üzenet szintagmája az, amely „termesztetve” változtatja a konnotációs rendszert. Továbbá: a konnotáció csupán rendszer, tehát csak paradigma-tikus fogalmakban definiálható; az ikonikus definíció csak szintagma, rendszer nélkül kapcsol össze elemeket: a diszkontinuus konnotátorok a denotáció szintagmáján keresztül kapcsolódnak össze, aktualizálódnak, „szólalnak meg”: a szimbólumok diszkontinuus világa úgy merítkezik meg a denotált látvány történetében, mint egy bűnökötől megtszifító szenteltvíves fürdőben.

<sup>15</sup> Vö. E. Benveniste, „Remarques sur la fonction du langage dans la découverte freudienne”, in: *La Psychanalyse*, 1956/13–16. o.; ugyanaz a szöveg szerepel. *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966. VII. fejezet.

<sup>16</sup> A klasszikus retorikát strukturális fogalmak segítségével kell újragondolnunk (egy jelenleg folyamatban lévő munka elkészítése ez), és akkor talán lehetséges lesz a konnotációs jelentők általános vagy nyelvi retorikájának megalkotása, amely az artikulált hangra, a képre, a gesztusra, stb. egyaránt érvényes. (Vö. azóta *L'Analyse rhétorique / Aide-mémoire*, in: *Communications*, 16. 1970. A kiadó jegyzete.)

<sup>17</sup> Jobb szerencsével elkerültem a jakobsoni ellentétet a metafora és a metonímia között, mivel ha a metonímia eredménye a szomszédosság alakzata is, attól még nem kevésbé funkcionál-jelentő-helyettesítőként, tehát mint egy metafora.

Ebből jól látható, hogy a kép totális rendszere, a strukturális funkciók polarizáltak; egyrésztől, mondhatni paradigmámatikus sűrítés törtémi a konnotátorok (vagyis nagyjából a „szimbólumok”) szintjén, amelyek erőteljes, helyváltoztató és „eltárgyasultnak” mondható jelek; és másrésztől zajlik a szintagmaikus „folyamat” a de-notáció szintjén; ne felejtjük, hogy a szintagma mindig igen közel esik a beszédhez, és pontosan az ikonikus diskurzus változtatja természetivé a szimbólumokat. Anélkül, hogy elhamarkodott következtetéseket akarnánk levonni a képből a

szemiológiára általában, megkockáztathatjuk azt az állítást, hogy a totális érelem világában belső (strukturális) hasadás húzódik a rendszer mint kultúra és mint természet között: a tömegkommunikáció alkotásai (különböző dialktikával és különböző szinten) egytől egyik az elbeszélés, a drégézis, a szintagma természetétől mitől-tának igézetét konjugálják a kultúra néhány diszkontinuuus szimbólumba menekített intelligibilitásával, amelyeket az emberek az eleven beszéd hajlékában „deklínálnak”. (*Communications*, 1964)

Angyalosi Gergely fordítása

## CONTENTS

- 3 Andrey Tarkovskyy: Lectures on Filmdirection – The Script
- 9 Pier Paolo Pasolini–Sergio Citti: Porno-Teo-Kolossal
- 22 Tibor Hirsch: The Movie of Angular Cadaverics  
*Peter Greenaway: The Cook, the Thief, His Wife and Her Lover*
- 28 György Harmat: From Saliva to Tears or in the Attraction of Disgust  
*Four Films by John Waters*
- 38 Péter Snee: Video as a Contrareceptive  
*Steven Soderbergh: sex, lies, videotape*
- 41 Gyula Bíró: Three Deviant Careers  
*Fast and Loose, Little but Tough, Shooting Gallery*
- 47 Foundation of Moving Pictures and Reception
- 48 Magdolna Banyár: Sociological Approach of the Functions of Movie
- 56 On Festivals and Films – *Karlový Vary '90* (Gábor Gelencsér) · New Association for the Protection of Common Interest – Agrigento '90 (Judít Pintér) · Tensionmaking Communists – Pula '90 (Iván Forgács) · Fictitious Documents, Authentic Fiction – Andráš Lányi: Secretary to Ladies (Pál Homfly) Divisionism (József Takács)
- 64 Roland Barthes: Rhetoric of the Picture

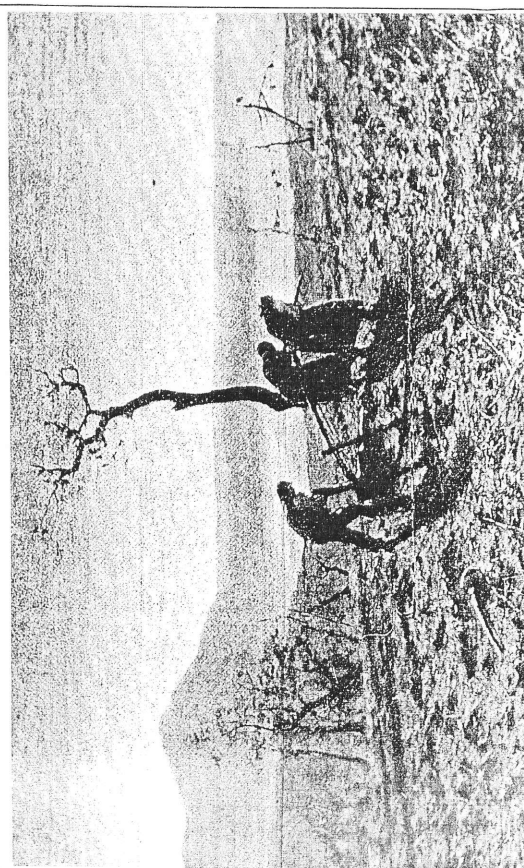
Kéziratokat nem őrzünk meg és nem adunk vissza

ISSN 0015-1580  
Index: 25 306

Felelős kiadó a Magyar Filmintézet igazgatója. Szerkesztőség: 1143 Budapest, Népstadió út 97. Telefon: 142-9599. Terjeszti a Magyar Posta. Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál, a hírlapkézbesítőknél, a Posta hírlapüzleteiben és Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELLIR). Budapest, XIII., Lehel út 10/a – 1990 – közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a HELLIR 215896162 pénzforgalmi jelzőszámára. Előfizetési díj egy évre 180,- Ft, fél évre 90,- Ft.

90.071 NOVOTRANS Nyomda Budapest · Felelős vezető: Várlaki Imre

72



Achille Tomineeti fotótanulmánya (fnt) a Számias Miazzinában című festményéhez, 1886-1887 (lent)