

Filmspirál 1996/3

Christian Metz

48

Figura és téma

Nem lehet meghatározni valamely *figura* természetét a teljes film színijén. Ez eleve lehetetlen vállalkozás volna (kivéve, ha a figurális elem egyetlen egyszer jelenik meg a filmben), mert több figurációval van dolgunk, s azok nem feltétlenül ugyanazon az elven alapulnak. Hajlamosak vagyunk ezt elfelejteni, ha a motívum materiálisában közs. „Egységes téma” nem színimíriája az „egységes figurának”. Vagy pedig (ez már terminológiai konvenció dolog), „egységes figura” nem színimíriája 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.⁵

Emlékszünk például ennek a filmnek azokra a híres, sokszor kommentált képeire, amelyek hárfákat és balaljkákat 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 értékenél fogva került be a filmbé. (A filmelméleti írások alapján véve eszerint definiálják a *nem-diegetikus metaforát*.) Mármost Marie-Claire Ropars joggal állapítja meg,⁶ hogy a filmnek egy korábbi képén az egyik szereplő végigsimogítja kezével a hárfának egy üvegezett ajtón látható rajzolatát; vagyis ez a metafora egyszerűsített diegetikus is, a metaforizáltnak egyaránt van „realizátikus” megfelelése.

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

49

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

Lehetetlenség eldönteni a teljes film színijén, hogy a hárfák *lé-míriája* diegetikus-e vagy sem. De el lehet dönteni a témának a szövegen belüli minden egyes megjelenése esetére: alapjában véve ezt is teszi a cikk szerzője, és ez egyáltalán nem haszontalan. Amikor a szereplő végig simít egy hárfajajzolatot, ez a motívum kétség kívül diegetikus: metonimikus megalapozása a később fellépő metaforának, mint azt Marie-Claire Ropars helyesen mutatja ki: A Szmolnij-szekvenciában, ahol a hárfák a mensevikek ellenponijává 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 jököbsonni értelemben, s nem a retorikai értelemben véve metafora, de ez az első, amely ebben a tanulmányban megjelenik, nem különben az itt kommentált cikkben. Emellett *színtagmatikus megjelent* metafora (=egy retorikus szá-mára inkább „összehasonlítás”), mert ha a szekvencia egészét néz-zük, a hárfák és a mensevikek egyaránt megjelennek a vásznon. Itt tehát a montázs játéka állítja elő a metaforát: erről a fajta kapcsolatról ndlam 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 váltótozás, az összefonódások meghatározó szerepe. Mindazonáltal úgy vélelem, a szerző nem tulajdonít kellő fontosságot annak, hogy megkülönböztessen két, valóságosan létező, nagyon szorosán összetartozó, mégis különböző jelenséget: egyrészt „a metafora ellenében való metonimikus visszatérés”,⁶ vagyis a különféle módokon később metonimizálódó metaforákat,⁶ másrészt azt a szintagmatikus műveletet (amely önmagában nem metonimikus), a moniázt, 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 hárfá-kép (a Szmolnijban) egy-egy metafora-paradigma (2. típus): a metaforizáló ideiglenesen kiszorította a metaforizáltat, egy pillanatra annak egyetlen lenyomata a jelenlétben. Közvetlenül előtte és közvetlenül utána már nem az, vagy még nem az, mert a menescivkek képe újra megjelenik, de éppen ezek a csúsztatások teszik a film munkáját. Végül, ha a film egész struktúrájára gondolunk (4. kezelési kritérium), érdeemes megjegyezni, Marie-Claire Ropars nyomán,¹⁰ hogy a hárfák témája, amely eredetileg a cselekményből keletkezett (vagyis metonimikus ürüggyel, a cikk szerzőjének fenntartásai ellenére), menet közben metaforizálódik a (hozzátennem: kettős szintagmatikus) „szöveg-kapcsolódás” játéka által, hogy ezáltal adatait elmozdítják, illetve harmadik ütemben végül egyfajta eszmei metonimiába torkollik, azaz szimbolikusan redigeztizálódik, a szerző igen precízen elemzi.

Más szavakkal: valamely film mozgása (*mi az*, ami pillanatról pillanatra változik, létrejön?) dialektikusan utal olyan állapot- vagy pozíció-fajtákra, amelyekben ez a mozgás áthalad, s amelyek útvoalatát kiövekelik. Ezek poláris és eszmei állapotok (ez a státusuk), ugyanakkor pedig – s ez nem ellenmondiás – 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 passzus¹¹ a filmre is utal. A szerző megemlíti a *közeli szűkehdoklikus* elvét (ez a gondolat már 1933-ban, cseh nyelven írt filmelméleti cikkében is felbukkant¹²), az „általában vett metonimikus montázsokat” (erre a témára az 1967-es olasz interjúban tér vissza¹³), és az „egymásra fényképezett áttűnéseket”, mint összehasonlításokat (=metaforikus elv).

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

az áttűnést. A magam részéről úgy vélem, hogy mindkettő szintagmatikus természetű: az egymásra fényképezésben egyidejű szintagmával, az áttűnésben egymásra következéssel szintagmával van dolgunk (úgy, hogy az utóbbiban egyszersmind van egyidejűségi „pillanat”). Emnyit a diszkurzív tengelyről. Ami azt illeti, hogy metaforikus vagy metonimikus jellegűek-e (vagy pedig *kettős* jellegűek, ami nem keveredést vagy megkülönböztethetelenséget jelent), ez attól függ, hogy esetenként pontosan mi a viszony a két kép között, és nem hiszem, hogy ezt a jelleget magához az egymásra fényképezéshez, vagy az áttűnéshez, mint olyanhoz lehetne kötni. A viszony metaforikus, ha a két kép közül az egyik dregézisen kívüli, metonimikus akkor, ha ugyanazon cselekmény két aspektusáról van szó (vagy ugyanarról a térről stb.), kettős akkor, ha az egyik aspektus hasonlít a másikra, vagy ahhoz hasonlítják, Komotálja azt valamilyen értelemben stb.; nem lehet az „egymásra fényképezett áttűnések” mindenesetű alárendelni a metafora elvének, nem mindig rendelkeznek összehasonlítású értékkel. Itt más módon ismét találkoznak a *keresztelő* osztályozás problémájával, ami ennek a tanulmányban a középpontjában áll; ugyanúgy, ahogyan egy-egy előfordulás mögött nem feltétlenül egyetlen, egységes, genetikus princípium húzódik meg, azt sem várhatjuk, hogy intergráns 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. Körtülből ezt mondja a szerző 1933-as cseh cikkében: A filmnek az a sajátja, hogy „jelké változtatja a tárgyát”, 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 mehet végbe; a szerző hozzáfűti, hogy a metaforikus montázs (akár hasonlatosság, akár kontraszt alakjában) ritkább, és hogy a szokványos („lineáris”) filmekben a montázs inkább metonimikus, beéri azzal, hogy megszervezi az idő- vagy térbeli referenciális határosságokat. Ugyanez az álláspontja az 1967-es olasz interjúban: a metonimikus montázs túlsúlyban van az amerikai, a szöveg és a dokumentum filmekben; nagyjából a „realista” eljárásnak felel meg (habár itt a szerző erősen hangsúlyozza fenntartásait azzal kapcsolatban, hogy egy művészet a szó szoros értelmében lehet-e realista). Az olasz szövegben azonban van egy passzus, amely szerint a montázs természeténél fogva metonimikus; itt Jakobson észrevételül átcuszik a *discours* tengelyről a *referenciális tengelyre*, miután ő maga megkülönböztette őket. Az 1956-os cikkben az utalás túlságosan utólagos (= „az állalában 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 megfelelően kántékony, mert sajátos módon kombinálja egymással a különösen nagyfokú pontatlanságot, és azt az igen nagy vonzerőt, amelyet felületes vagy voluntarista elmélet-gyártókra gyakorol. A *közeli szünetekdohikus éle*: ez az 1956-os cikk harmadik film-mel kapcsolatos megjegyzése. Ebben egy 1933-as gondolat elevenedik fel, melynek jelentősége túlterjedt a közeli problémáján (habár azt is magában foglalja); a film esetében a tárgy jelle való átalakításának egyik legfőbb módja abban áll, hogy szelektív módon ábrázolja a tárgy egy részét („*pars pro toto*”, fűzi hozzá a szerző), amiben megválasztja, hogy milyen értelmet akar adni ennek a tárgynak, túl a pusztai tárgyi ábrázoláson (de annak révén); a némafilm egyetlen tengelyen tette lehetővé a *szünetekdohiklé*, nevezetesen a képen (= a vásznon látható szelekciója); a hangos és a beszéző film

* E egész helyett a rész. (A szerk. megjegyzése.)

több *szünetekdohikus* (ingyely Kínál minden egyes adottság számára: hallatni lehet valamit anélkül, hogy megmutatnák, vagy megfordítva stb. Látjuk, hogy a „szünetekdohiké” fogalmának itt igen átfogó értelme van; végső soron magával a szöveg-matériának megválasztásával esik egybe. 1956-ban Jakobson a közélire való utalással közelebb jut a tulajdonképpeni *szünetekdohiké*. Igaz, hogy a közeli „rész”, vagy legalábbis kézzelfoghatóbban az, mint a nagyobb plánonok. De akár a filmben, akár másutt, nem minden „rész” értelmezendő *szünetekdohikus* folyamathé: az is szükséges, hogy bizonyos mértékig úgy működjék, mint ami az egész helyett áll (így például a XVII. századi francia nyelvben a „vászon” szó jelentheti egyszerűen azt, hogy „vászon”, azt is, hogy „vitorla”; s csak meghatározott esetekben jelenti azt, hogy „hajó”). A filmekben felfedhető, különböző premier plánok rendezhetőek 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 pótluson volna a tárgy egy-egy olyan részletéről készült felvételek, amelyeknek csak leíró értékük van, s csak önmagukra vonatkoznak: itt a *szünetekdohikus jelleg* kevésbé érvényesül, vagy egyáltalán nem (= eszmei határ). A másik végleten – és ide sorolandó például a *Pátyomkin páncélos* híres képe, amelyen csak a fellázadt tengerészek által a vízbe hajított cári orvos *lognyonja* látható, amint fennakad a kötélzetten – a „rész” diszkurzív megmutatásának kizárólag annyiban van értelme, amennyiben az „egészet” kell felidéznie, s akkor olyan figurációk eljárással van dolgunk, amely a kép dimenziójában valami közzöset mutat a (verbális) *szünetekdohiké*; erre az esetre bevezethetjük az egyezményes, „kinematografikus szünetekdohiké” elnevezést •

(Folytatjuk)

Jegyzetek

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