

9.1

A diszciplína megalapozása

A pszichológia és a szociológia mellett a filmművészettel szisztematikusan foglalkozó harmadik tudomány a szemiotika. Furcsán alakul a sorsa, s ez némileg különleges esetté teszi: a hatvanas évek közepén tűnik fel a színen, sok érvényben lévő gondolatmenetet szorít egy csapásra a pálya szélére; még a hetvenes évek elején is sok különböző irányból érkező kutató érzi szükségét, hogy csatlakozzon hozzá; a következő években viszont szépszámu írás jelenti ki magáról, hogy kívül áll rajta vagy szemben áll vele. Olyan elméleti irányzatról van tehát szó, amely szakadást, csatlakozást, ellenállást provokál a szakmán belül; amelynek jelenléte hangsúlyozza s egyben átrajzolja az erővonalakat. Azért történik így, mert a filmszemiotika a többi diszciplínánál láthatólag jobban felszínre hoz néhány alapvető, közös gondot: egyrészt a túl általános megkülönböztetések, az impresszionisztikus megjegyzések, az esszencialista kutatás miatt érzett elégedetlenséget, másrészt a saját érdeklődésük jobb körülírására, szigorú analitikus módszerek és jól definiált kategóriák alkalmazására való igényt. E vonások jellemzik a *módszercentrikus megközelítést*, amelyet mintha a filmszemiotika testesítene meg. Ám a módszerrel való azonosulás ellentétes vélemények játékanak teszi ki: vannak, akik a tudományosság iránti igényét a fordulat jelének, és vannak, akik a termékletlenség és a szárazság szinonimájának tekintik; inkább saját eszközei, mint az elemzendő tárgy felé forduló figyelmét egyesek a szigor egy formájának, mások a film tényleges valóságától való eltávolodás ürügyének tartják; a filmelméleti hagyományok iránti közömbössége egyesek szerint autonómiájának bizonyítéka, mások szerint merő nagyképűség. Ugyanakkor a módszerrel való azonosulás privilegizált helyzetbe hozza: egy teljes kutatói magatartás, egy egész kutatási stílus mintájának fogják fel.

Ez az esszencializmus visszautasításán és a módszerhez való ragaszkodáson alapuló stílus tulajdonképpen már a stúdiók sorát elindító tanulmányon is felismerhető. Christian Metz *Le cinéma: langue ou langage?* (A film: nyelv vagy nyelvezet?) című, 1964-ben a *Communications*-ban megjelent írására (Metz 1968) utalunk. Ez a tanulmány, mint korábban már mondtuk is, két alapprobléma körül forog. Az egyik a terület

kérdése, vagyis hogy beletartozik-e a film a szemiotika¹ által tárgyalt jelenségek körébe, azaz lehet-e annak eszközeivel tanulmányozni. A másik viszont érdemi kérdés: van-e a filmművészetnek valódi, sajátos nyelve, azaz rendelkezik-e szabályzott formák és szimbólumok készletével, vagy pedig nyelvezet, tehát nagyrészt spontán és önszabályozó közeg.

A két kérdés szorosan összekapcsolódik. Hiszen (legalábbis Metz tanulmányának megírásakor úgy látszott) a szemiotika elsősorban komplex jelentésstruktúrákkal s nem autonóm és szórványos tényekkel foglalkozik; tehát ahhoz, hogy a film ily módon tanulmányozható legyen, megszilárdult nyelvvel kell rendelkeznie, hogy valóban a szemiotika tárgya lehessen. Ugyanakkor és legfőképpen egymásnak alárendelt két kérdés ez. Hiszen az a dilemma, hogy a filmművészet nyelv vagy nyelvezet, eleve a szemiotika „felől” megfogalmazott kérdés, ha másért nem, hát mert az általa kialakított kategóriák szerepelnek benne. A film önmagában számos dolog lehet; csak a szemiotika formulázza ezen a módon s épp ezt az alternatívát. Tehát a terület kérdésének logikai elsőbbsége van az érdemi kérdéssel szemben: fontosabb rögzíteni a megközelítés nézőpontját és ellenőrizni fenntarthatóságát, mint eljutni a jelenség definíciójához.

Ez a beállítódás (bár nem ilyen sematikus formában) Metz egész tanulmányában érezhető. Mint ismeretes, a címben jelzett dilemma a nyelvezet javára dől el: ha jobban megnézzük, a film nem nyelv. Annak az Eisenstein által is képviselt elterjedt irányzatnak ellenére sem az, amely be akarta bizonyítani, hogy a film elvont jelentéseket is képes közvetíteni, hogy új eszperantó. S legalább két oknál fogva nem az. Egyrészt a film valóban nem rendelkezik a természetes nyelvek alapvonásával, vagyis kettős artikuláltsággal: amíg a verbális szöveg felosztható egyedi értelemmel bíró egységekre, monémákra (vagyis szavakra), amelyek a maguk részéről további, jelentéssel nem bíró, de önkényes jelentések létrehozására képes egységekre, fonémákra (vagyis egyedi hangokra) oszthatók, a film nem rendelkezik sem rögzített jelentésű egységekkel (minden kép egyedi eset önmagában), sem jelentés nélküli egységekkel (a kép minden része már eleve jelentéssel rendelkezik). Másrészt és általánosabban, a film nem nyelv, mert nincs meg benne a nyelv három alapvető vonása: „a nyelv a jelek interkommunikációra szánt rendszere” (Metz 1968, 118), a filmnek viszont nincs rendszere, nem áll jelekből, s nem is interkommunikáció a célja. A film nem rendelkezik olyan szótárnak nevezhető rendszerrel, amelyben a terminusok jelentéseiket az egymással való rendezett szembenállásukból nyernék: épp ellenkezőleg, a képek sorba állításával konstruálódik, tehát inkább szétszórt elemeket kombinál, mint egy paradigma elemei közt válogat. Ezenkívül a film képei nem azonosíthatóak a szavakhoz hasonló, szűk értelemben vett jelekkel: minden kép már eleve kijelentés, mondat. Ami megjelenik a vásznon (például egy kutya) legalább annyit mindenképpen állít, hogy „itt van ez” (példánkban „itt egy kutya”). Végül pedig egy film nem

¹ Vagy ahogy abban az időben nevezték, amikor a strukturalista nyelvészet és főleg annak saussure-i ágá dominált, a szemiológia.

annyira a kommunikáció, mint inkább a kifejezés szintjén dolgozik, azaz olyan szinten, ahol „a jelentés immanens a dologban, egyenesen belőle bontakozik ki, s saját formái összevegyülnek vele” (uo. 122. o.): vagyis egy film megmutat, de nem jelent.

Tehát Metz szerint a film nem nyelv: hiányzik hozzá a kettős artikuláció, és a nyelv „háromelemű definíciójának” egyik elemét sem elégíti ki teljesen. Mindazonáltal ez nem patthelyzet: habár a szemiotika fő tárgyai a nyelvekhez hasonló erős rendszerek, egy olyan felfogás legitimitását is el kell ismerni, „amely a szemiológiát nyitott, új irány felvételére is alkalmas kutatásnak tekinti; a (terminus legtágabb jelentésében vett) »nyelvezet« nem egyszerű dolog, s a rugalmas rendszerek is tanulmányozhatók sajátos módszerekkel rugalmas rendszerekként” (uo. 135–136. o.). Összegezve, Metz szerencsés intuícióval épp ellenkezőjét mondja annak az első pillantásra evidensen adódó következtetésnek, hogy mivel a film nem nyelv jellegű, a szemiotikának nem is kell vele foglalkoznia. Sőt szerinte szilárdan ki kell tartani a választott nézőpont mellett (s ez számít végül is), a szemléletmód szigorához egyszerűen hajlékonyabb magatartásnak kell párosulnia. Így akár a nyelvezet egyszerű tényei is megfoghatóvá válnak. A tanulmány utolsó mondata is ezt a reménységet fejezi ki: „Meg kell csinálni a filmszemiológiát” (uo. 139. o.).

9.2

Első kutatások, első tanulmányok

Metz tanulmánya, mint mondtuk, azonnali és kiterjedt vitát indított el. A vitába bekapcsolódó tudósok közt mindenekelőtt Umberto Eco, Gianfranco Bettetini, Emilio Garroni és Pier Paolo Pasolini nevét kell megemlítenünk. Az olasz szerzők tömeges jelenléte nem véletlen, tekintve, hogy ha nem is egyedül, de elsősorban Olaszországban indul fejlődésnek ez a megközelítés, többek között az 1966-ban és 1967-ben a Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro kereteiben tartott, a filmnyelvről szóló két nemzetközi konferencia ösztönzésére.²

Bettetini (1968) a Metz által a film nem nyelv volta bizonyítékának tekintett mindkét tényhez hozzászól. Szerinte általánosságban helyes elválasztani a filmet és a nyelvet; főként ha arra gondolunk, hogy a filmjel a nyelvi jeltől eltérően nem ugyanazt jelenti bármely kontextusban, s nem jelenti ugyanazt mindenki számára sem nem pluriszituacionális, sem nem társadalmi-konvencionális. Ami a kettős artikulációt illeti, az a filmben is megvan, csak nem azon a szinten, ahol a természete nyelvekben. A filmek valójában először is az egyes helyzetek magjaira, ezek pedig egyedi technikai elemekre – mint például a világítás – oszthatók fel: az első, a ikonéma valójában egy diskurzus mondattagolásának s nem szavakra tagolásának fele

² E két konferencia 1966-os (Per una nuova coscienza critica del linguaggio cinematografico, in: *Nuovi Argomenti*, 2.), illetve 1968-as (*Linguaggio e ideologia nel film*, Novara, Cafieri) anyagának új kiadása: Antológia 1989.

meg, a második pedig a szavakra, s nem a hangokra tagolásnak (hiszen a világítás már eleve rendelkezik jelentéssel).

Eco is a kettős artikuláció kérdése révén kapcsolódik a vitába.³ Megpróbálja eloszlatni a körülötte kialakult mítoszt (Eco 1968, 131): bár valóban igaz, hogy a természetes nyelvek kétszeresen artikuláltak, s az is igaz, hogy vannak egyetlen artikulációval rendelkező rendszerek (például az autóbuszok számozása, amely a rendszer felől tekintve jelöl ugyan egy-egy útvonalat, de az egyes számok pusztán önmagukban tekintve nem útmutatók) és többszörösen artikulált rendszerek is.⁴ A film ez utóbbiak közé tartozik. A képkockán ikonoszémákat (például egy magas szőke férfi) határozhatunk meg, amelyeket esetenként kisebb ikonikus jelekre (orr, szem stb.) bonthatunk, s ezek a maguk részéről jelentés nélküli figurális elemekből (szögletek, görbék stb.) tevődnek össze. A képkocka tehát jelentésteli egységekre (ikonoszéma, ikonikus jel) és pusztán jelölőként funkcionáló egységekre (figurális elemek) artikulálódik. Mármost ha a képkockáról áttérünk a beállításra, akkor e kettős artikuláció mellé egy harmadik is belép: a mozdulat részei, vagyis a cinémák (a szőke férfi mozgásának egyes fázisai) egy teljes mozdulatot, cinemorfot (a szőke férfi teljes mozdulata) hoznak létre. A cinémák cinemorfokat alkotnak. Tehát háromszoros artikulációval van dolgunk: a figurális elemekből ikonoszémák, ezekből az egyes képkockákon önálló jelentéssel bíró, de a beállítás szempontjából függő egységekből pedig cinemorfok jönnek létre. Ez azt jelenti, hogy a film szemiotikai szempontból erős rendszer: mindössze eltér a megszokott példáktól, s épp ezért különös figyelmet érdemel.

Garroni vitacikke (1968, majd kibővítve 1972) témáját tekintve általánosabb.⁵ Elismeri Metz területre vonatkozó kérdésének legitimitását, de nem ismeri el az érdemi kérdését. Ha ugyanis a nyelvet és a nyelvezetet szembeállítjuk egymással, fennáll a veszély, hogy illegitim műveletet hajtunk végre, mert a valóságban a nyelv pusztán az a forma, amelyen kodifikáljuk a nyelvezetet, ami tulajdonképpen rögzített lehetőségek, nyelvszokások, strukturális szabályszerűségek gyűjteménye. Vagyis a nyelv szabály vagy normatív dimenziójában értelmezett nyelvezet. Az elemző számára probléma ezért inkább a vizsgált jelenség tekintetében meglévő vagy elérhető formalizáltsági fokban lesz: ez a természetes nyelvek esetében magas, a filmében még alacsony. De semmi nem gátolhatja a szemiotikai megközelítést, amely tehát nem arról fog szólni, hogy mihez hasonlít a film, hanem hogy milyen szabályrendszerekkel dolgozik.

Garroni megállapítása (amellyel egyébként Eco is egyetért s össze is állít egy vizuális üzenetekre vonatkozó szabálylistát) nagyon termékeny útra terelte a vitát.

³ A jelen könyv témájához általánosan kapcsolódó Umberto Eco-kiadás magyar nyelven *A nyitott mű című válogatott tanulmányok* (Budapest, 1976, Gondolat) kötete, illetve lásd még: *A látás szemiológiája (részletek)*. In: *A mozgókép szemiotikája*. I. m. 117–167. o.

⁴ S vannak zéróartikulált vagy mobil artikulációjú rendszerek is: Eco 1968, 138.

⁵ *Emilio Garroni nézeteiről bőséges eligazítást nyújt magyar nyelven Szemiotika és esztétika című, válogatott tanulmányokat tartalmazó kötete*. Budapest, 1979, MFIF.

Metz maga is megpróbálja rendszerezni a beállítások egymásra következőségének módjait, így jött létre a „film nagy szintagmatikájának” nevezett szekvenciatiológia (Metz 1968). De a vitához természetesen sokan mások is hozzászóltak.⁶

Ami Pasolinit illeti, ő különleges helyzetet foglal el a vitában. Egyrészt a később az *Empirismo eretico* című kötetében összegyűjtött tanulmányorozattal elsők közt csatlakozik a vitához, másrészt a szemiotika eszközeit tudatosan „fegyelmetlen” módon alkalmazza. Neki is az a kiindulópontja, hogy „a filmnyelvek látszólag semmin sem alapulnak, nincs semmilyen reális kommunikatív nyelvi bázisuk” (Pasolini 1972, 171). Ezt bizonyítja, hogy a képek nem hasonlíthatók a szótárakban található állandó, általános és absztrakt terminusokhoz. „A képeknek nincs szótára. Nincs semmilyen elspájzolt, konyhakész kép” (uo. 173. o.). Ez annyira igaz, hogy a film szerzője minden egyes alkalommal, még mielőtt kifejező értéket adna nekik, kénytelen maga kitalálni jeleit. Ám annak ellenére, hogy nem rendelkeznek támaszt jelentő nyelvvel, a filmek kommunikálnak: jelentést közvetítenek, a néző pedig megérti azt. Ha így van, azért van így, mert a filmművészet a minket körülvevő tárgyakkól, a mindannyiunk által használt gesztusokból, belénk vésődött magatartásmintákból álló „közvagyonhoz” nyúl: a film a valóság jeleit használja fel, teszi sajátjává és adja vissza. Ebben az értelemben a filmet „olvasni” egyet jelent a világot „olvasni”-val, s „a film címzettje hozzá is szokott, hogy vizuálisan »olvassa« a valóságot... amely ott cselekvéseinek és szokásainak egyszerű és tisztán optikai jelenlétével is kifejeződik” (uo. 172. o.).

Ez az első lépés: a világ jeleinek „optikai jelenléte” a filmen. Tovább is mehetünk, s azt állíthatjuk, hogy ezek a jelek igazi és sajátos nyelvet alkotnak: sőt hogy ez az emberiség anyanyelve. „Maga a cselekvés az első és legfontosabb emberi nyelv, amennyiben kölcsönös reprezentációs viszony a többi emberrel és a fizikai valósággal” (uo. 203. o.). Minden további ezután jön, beleértve a verbális nyelvet is: „Ezt az első nyelvet egészítik ki az írott-verbális nyelvek: az első információkat egy emberről fiziognómiájának, viselkedésének, szokásainak, rítusainak, testmozgásának, cselekedeteinek nyelve adja nekem, s ezután írott-verbális nyelve is. S a film is így reprodukálja a valóságot” (uo. 204. o.).

Tehát a film a cselekvés nyelvét követi: elfogadja és reprodukálja jeleit. Mármost ez a viszony valamiképpen az írást a szóbeliséghez fűző viszonyhoz hasonlít: ahogy az írás követi és konzerválja az élőszót anélkül, hogy meghamisítaná, ugyanígy utánozza és rögzíti a film a természetes viselkedést anélkül, hogy megváltoztatná. Pasolini meglehetősen ragaszkodik ehhez az egybeeséshez, amely, mint megjegyzi, lehet, hogy ostobaságnak látszik; mégis mindkét esetben olyan eszközzel van dolgunk, amely a megelőző tapasztalatot a rögzítés által meghosszabbítja. Ez pedig lehetőséget ad a fogalmak világos meghatározására: „Eseményeinek összességével az egész élet természetes és élő film: ennyiben nyelvi egyenértékű a beszélt nyelvvel, annak természetes és biológiai momentumánál fogva” (uo. 210. o.). A film pedig „nem más, mint

⁶ Ha teljes képet akarunk kapni róluk, hasznos megnézni két antológiát: Urrutia 1976 és Termine 1979. Ezenkívül nagyon jó és komplex áttekintést ad, bár átlép az itt vizsgált periódus határain Odin 1990.

egy természetes és totális nyelv, vagyis a valóságos cselekvés írott formája. Tehát a... »cselekvés nyelve« megtalálta mechanikus reprodukciójának eszközét, amely úgy viszonyul hozzá, mint az írott nyelv konvenciói a beszélt nyelvhez” (uo.).

Pasolini gondolatmenetének lényege a filmnek „a valóság írott nyelveként” való felfogása, s szerzőnk az ebben a szemléletben rejlő veszélyeknek is tudatában van. A legközvetlenebb ezek közül, hogy a filmművészetet olyan közel hozzuk a valósághoz, hogy nem is látjuk már a különbségeket. Ám Pasolini nem fél ettől: „a legegyszerűbb és egyszerűbb módon szólva, a valóságot ismerjük fel a filmekben, amely éppúgy fejeződik ki bennük, ahogy az életünkben mindennap teszi” (uo. 246. o.). Annyira igaz ez, hogy a cselekvés és a fizikai jelenlét első nyelvét tárgyának tekintő általános szemiológia egyszerre lesz majd „a valóság és a filmnyelv szemiológiája” (uo. 247. o.). Tehát a filmet és a valóságot is lehetséges azonosítani. Egyetlen feltétellel: hogy létezik specifikus és megfelelő grammatikában leírható módozatokhoz kötött audiovizuális reprodukció. Pasolini fölvezetja ezt a grammatikát (amely a helyesírás, a főnévi, a melléknévi, az igei használat, a szintaxis módozatait tartalmazza), de jelzi azt is, hogy autonómiája korlátozott, hiszen végül is az ábrázolás „a filmben a nyelvként tekintett élet nyelvi karakterét teremti újra” (uo.).

A második veszély, hogy ha a nyelvet nem tekintjük kulturálisan kodifikáltnak, hanem „naturalizáljuk”, meghamisítjuk a szemiológiát. Pasolini ettől sem tart. Egyrészt megjegyzi, hogy a gesztusok vagy a tárgyak eleve nem „nyers” tényként adódnak, hanem megtapasztalásuk, átélésük módjával együtt: van tehát egy érzékelésük történetéhez kötődő értékük. Másrészt azt is állítja, hogy a jelentés már azelőtt benne van a valóságban, mielőtt mi meglátnánk; s hogy ez a jelentés az olyan természetes archetípusokhoz kötődik, mint a „farktollait széttárázó páva, a coitus után kukorékoló kakas, a színes virágok” (uo.); és hogy a valóság e jelentéseket saját maga kommunikálja annak, aki benne áll, aki a részét képezi. Ezért aztán nem kell a szemiotikának tartania attól, hogy kulturális konstrukciók helyett a valóságos élet spontaneitásával nézzen szembe: ott is megtalálja majd a kenyerét.

Nyilvánvaló, hogy Pasolini ezzel a szaktudományos gondolatmenetet egyfajta utópiával köti össze, amely szerint a valóság magától beszél, a film pedig hű tükre ennek. Nem egy későbbi teoretikus (például Deleuze) ezt az anti- vagy extra-diszciplináris elemet fogja hasznosítani, ragaszkodván az élet és a film intim kapcsolatához és a jelviszony természetes voltaához. Születésének idején azonban ez az írás főként új szemiotikai kérdéseket vetett fel, s a reprezentáció mechanizmusának összetett voltát jelezte: tehát szándékos excentrizmusa ellenére tökéletesen beilleszkedett a tudományág keretei közé.⁷

⁷ Szándékosan tekintünk itt el Pasolininak a „prózafilmről” és a „költői filmről” szóló gondolataitól (Pasolini 1972), melyek bár nagyon érdekesek, nem kapcsolódnak direkt módon a szemiotikához. (Pasolininak a költői filmről írott tanulmánya megtalálható a *Film ma című antológiában*. Budapest, 1971, Gondolat. 18–33. o.)

9.3

A filmszemiotika kiterjesztése

A hatvanas évek vége és a hetvenes évek közepe között a szemiotika expanziója teljében van, s számos tudós csatlakozik az e területen folyó kutatásokhoz: Olaszországban a fent említetteken kívül például Brunetta, Grande, Tomasino, Tinazzi és néhány folyóirat, például a *Filmcritica* vagy a *Cinema e Film*; Franciaországban Odin, Chateau, Marie, Jost, Ropars, Simon és a *Ça Cinéma*; Angliában a kicsit politikusabb irányultságú Wollen, Heath s a *Screen* körül létrejövő csoport; Németországban a *Sprache in technischen Zeitalter* egyik fontos számát gondozó Knilli s az erőteljesen episztemiológiai érdeklődésű Koch. A Szovjetunióban a bakui szemiológiai kör főszeplői, Ivanov és Lotman. Lengyelországban Alicia Helman, aki Krakkóban igazi iskolát alapít. Hollandiában Peters. Spanyolországban Urrutia és később Talens. Japánban Asanuma. S még sokan mások.

A kutatások is teljes körűvé váltak. Tanulmányozzák a filmnyelv kodifikálhatóságát (Lotman 1973, Ivanov 1975) és más nyelvekkel való kapcsolatát; a filmanyagot (Helman 1970)⁸ és két típusát (a beszédet: Brunetta 1970, a látványt: többek közt Peters 1981-ben bővített tanulmányai); a képkocka felépítését (Gheude 1970); a kép retorikáját (Knilli–Reiss 1971); a filmnyelv rendszerdimenzióját (Grande 1974); az egyetlen filmben érvényesülő különböző szabályrendszerek interrelációit (Bailbé–Marie–Ropars 1974); a nyelv és a valóság kapcsolatát (Urrutia 1972; Tomasino 1978); a nyelvi és a biológiai vonatkozások kapcsolatát (Koch 1971); az elemzési stratégiákat (Talens et al. 1978); a szemiotika hasznosságát a kritika terén (Tinazzi 1972) stb.

A lista kicsit kaotikus, s nem véletlenül; ezzel is a kutatás élénkségét jelezzük. Vannak azonban e tanulmányoknak közös vonásai: rugalmasabbá kívánják tenni az alkalmazott modelleket, új analitikus kategóriákat szeretnének kidolgozni, s a jelen-ség eddig elhanyagolt oldalait akarják fókuszba állítani.

Ezeknek az igényeknek leginkább az a három tanulmány felel meg, amelyre most ki is térünk: szerzőik Peter Wollen, Sol Worth és Christian Metz. Wollen könyvével (1969) fogjuk kezdeni. A *The Semiology of the Cinema* című fejezetében⁹ a szerző a Saussure nyomán kidolgozott jelfogalom merevségére panaszlik. Szerencsére ott van Charles S. Peirce elmélete, amelyhez szintén lehet fordulni, s amely a jelet sokoldalú entitásnak tekinti. A második Peirce-féle trichotómiára utalva Wollen felidézi a három jeltípust: az *ikonikus* jel tárgyát elsősorban a hasonlóság alapján reprezentálja (mint például egy illusztráció vagy egy diagram), az *indexikus* jel esetében

⁸ Alicia Helman egy tanulmánya, A filmalkotás elemzésének módszerei *olvasható a Bevezetés a filmalkotások vizsgálatába* című kötetben. (Budapest, 1970, MFIF, 172–218. o.)

⁹ A fejezet egy korábbi és az itt megfogalmazottaktól némiképp eltérő változata már előbb megjelent *Cinema, Code and Image* címen, Lee Russel álnév alatt. In: *New Left Review*, 1968/49.

egzisztenciális kapcsolat van a jelölő és a jelölt közt (például egy betegség szimptomái természetes módon utalnak a betegségre), a *szimbólum* pedig megállapodás eredményeként létrejövő önkényes jel (mint például a szó vagy az embléma). Ez a hármas felosztás alkalmas lehet a filmtörténet újragondolására, mivel hangsúlyoz bizonyos visszatérő tendenciákat. A jel *indexikus* felfogása jellemző az egész filmrealizmusra Feuillade-tól Flahertyig, Stroheimtől Murnauig, Renoirtól Rosselliniig, akik mind szilárdan hisznek a film és a világ közvetlen és spontán kapcsolatában. A szimbólum használatának Eisenstein filmjei adják legjobb példáját, amelyek képei nem a dolgok direkt ábrázolásának, sokkal inkább a konceptuális, tehát konvencionális mechanizmusokkal való játék eseteinek tekinthetők (lásd például a lázadást sugalló kőoroszlánok képeit). Az *ikonikus* felfogás oldalán Sternberg filmjei állnak, aki a valóság szisztematikus újrateemtésének s az élet egyfajta kísértetivé változtatásának köszönhetően szakít úgy a reproduktív realizmussal, mint a fogalmakkal való játékkal, hogy átlépjen egy pusztán „hasonlóságból” élő dimenzióba.

Am a hármas felosztás nemcsak történeti szempontból artikulálja a filmművészetet, hanem bizonyos alapvonásait is kiemeli. Egyrészt lehetővé teszi, hogy teljes összetettségében vizsgáljuk. A film az egyetlen jeltípussal dolgozó nyelvektől eltérően „esztétikai gazdagsággal” rendelkezik, „ahhoz a tényhez kötődően, hogy a jel mindhárom, indexikus, ikonikus és szimbolikus dimenzióját is magában foglalja” (Wollen 1968, 141). A vásznon nincs tiszta, homogén megoldás, csak a három jeltípus változó arányú kombinációja.

Másrészt épp ebből a sajátosságából adódóan illegitimnek tűnik pusztán csak verbális nyelvekkel összevetni a filmet: sokkal célszerűbb a jeleknek ugyanazzal a gazdagságával rendelkező területekhez kapcsolni. Innen adódik a „vizualitás sávján belül eső kommunikáció egészét felölelő, az írástól a számokig, az algebráig, egész a fényképig és a filmképig” terjedő stúdium igénye (uo. 139–140. o.). Csakis az egész területet átfogó nézőpontból lehet meghatározni, mely kapcsolatok számítanak.

Harmadrészt, a Peirce-féle trichotómia lehetővé teszi, hogy mérlegeljük az egységes szemlélet és a disszemináció nevében hozott döntéseket. Amennyiben van az indexikus vagy az ikonikus, vagy a szimbolikus jeltípusnak domináns szerepet juttató rendező, van olyan is, aki a három mellérendeltségére alapozott instabil egyensúlyt választja. Mindkét irányultság sokatmondó: egyik (az imént idézett nevekkel) a lehetséges irányokra, a másik (amelyre jó példa Godard) arra emlékeztet, hogy a film mindig inkább jelek kirakós játéka, mint (hamis) monolit.¹⁰

Ezek Wollen írásának fő koordinátái. Az általa megfogalmazott igények a hetvenes években nagy visszhangot keltettek. Bettetini is Peirce-hez kíván visszanyúlni (1971): megkülönbözteti a dolgok pusztá külszínének reprodukálására irányuló do-

¹⁰ Könyvének egy későbbi átdolgozott kiadásában Wollen az egységességet a disszemináció nevében kritizálja majd: az első csak trompe-l'oeil, míg a másik a film jelentésmódjának alapanyagaira utal. Peirce újrafelfedezéséhez egy olyan „politikai” megfontolás társul itt, amellyel egy későbbi fejezetben foglalkozunk majd.

minánsan ikonikus realizmust a világgal „összhangra” törekvő, dominánsan indexikus realizmustól. A stuttgarti iskola tagja, Hoensch is Peirce-re hivatkozik, mikor az index-szimbólum-ikon hármásánál tágabb tipológiát keres. De nemcsak a peirce-i, hanem más alapokon is elindulnak új kutatások. Gondoljunk Brunettára (1974), aki a Chomsky-féle generatív grammatika által kínált fogalmakat alkalmazva vizsgálja Griffith-nél az elbeszélés születését. Vagy Lotmanra (1973),¹¹ aki igen összetett kultúrszemiotika alapján tekinti át azokat a módokat, amelyekben a film jelentése szerveződik. Most azonban Worth írását fogjuk áttekinteni.

Az 1968-ban megjelent¹² *The Development of a Semiotic of Film* című írásában több, akkortájt tipikus probléma is előkerül. Például tárgyalja a nyelvészeti kategóriák filmre alkalmazhatóságát: számba veszi egy ilyen eljárás előnyeit és hátrányait; továbbá megkísérel definiálni, mi a par excellence „filmjel” – ezt a beállítás vidémának nevezett egységében határozza meg, amely a felvételi egységre (cadéma) és a montázs egységére (edéma) osztható. Fontosabb azonban, hogy ezek és más megjegyzései is új kontextusba illeszkednek. Röviden összefoglalva, Worth úgy gondolja, hogy egy film szemiotikai megalkotottsága mellett azt a módot is tanulmányozni kell, ahogy ténylegesen „felveszi” és a feladótól a befogadóig továbbítja a jelentést, sőt a jelenség lényegi elemét épp ez az úgymond operatív dimenzió alkotja. Ebből szükségszerűen két elsőrendű cél adódik: „Olyan folyamatként kell definiálni a filmet, amely a rendezőt, saját magát és a befogadót egyaránt magában foglalja; s e folyamat és a pszichológia, antropológia, esztétika, nyelvészet érdekkörének találkozási pontjaként kell definiálni a filmkommunikációt” (Worth 1969, 284).

Worth tanulmányának első részében valóban a film emissziójával és recepciójával foglalkozik. Szerinte a rendező érdeklődések, elfogultságok, hitek, érzelmek kifejezési szándékot (Feeling-Concern) ébren tartó együtteséből indul ki; s amikor a kommunikáció igénye megszületik, ez az együttes narratív szerkezetben, azaz egy strukturált történetben testesül meg (Story Organism). Ez pedig a film tulajdonképeni valóját alkotó ábrázolt eseménysorozatban (Image-Event) konkretizálódik. A néző ezzel épp ellentétes irányban halad: felismeri az ábrázolt eseményeket, egy narratív szerkezetben egyesíti őket, majd saját tapasztalatai és elvárásai alapján következtet a kiinduló kifejezési szándéokra. Hozzátehetjük, hogy a recepció menete pontosan követheti is a rendező tevékenységét: viszonyuk ekkor tükörképszerű lesz. De a befogadás futhat párhuzamos vagy alternatív pályán is: ekkor az emisszió és recepció nem tükörképszerű, hanem komplementer viszonyban áll majd egymással.

Worth szerint számos előnnyel jár, ha a fenti kommunikatív folyamatot állítjuk a vizsgálat középpontjába. Egyrészt a filmszemiotika olyan alapproblémáira, mint az

¹¹ J. M. Lotman műve magyarul is olvasható: *Filmszemiotika és filmesztétika*. Budapest, 1977, Gondolat.

¹² In: *Semiotica*, (1) 3. 1969, később pedig a posztumusz *Studying Visual Communication* kötetben (Worth 1981). (Worth tanulmányának fontosabb részletei – *Filmszemiotikai problémák címmel* – megjelentek *A mozgóképszemiotikája* című kötetben. 201–245. o.)

elemi egység kérdése vagy a verbális nyelv és a filmnyelv kapcsolata, adekvátabb megoldást lehet találni: egy tényleges dinamizmushoz kötődnek majd, nem maradnak tisztán elvi kérdések. Másrészt végre megvalósíthatóvá válik a különböző típusú megközelítések összekapcsolása: mivel a kommunikatív folyamat több tényezőre, több dimenzióra terjed ki, természetesen összeköti az e dimenziókra vonatkozó vizsgálatokat. Megemlítendő még, hogy tanulmánya utolsó részében Worth megkísérli alkalmazni a filmi kommunikáció megvalósulásának vizsgálatára és a hozzá kapcsolható interdiszciplináris együttműködésre általa leghasználhatóbbnak tartott Chomsky-féle modelleket, s érdekes eredményre jut.

Ezek tehát Worth kezdeményezései. Jelentőségük abban áll, hogy a figyelmet ismét a filmnek a szemiotika első megközelítései által nagyrészt elhanyagolt kommunikatív dimenziójára irányítják, s így új vonásokkal gazdagítják a kutatást. Végül meg kell említeni azt a pszicholingvista csoportot, amely mellett Worth dolgozik,¹³ s amely ekkor a film által közvetített információtypust, a különböző (auditív és vizuális) csatornák által betöltött funkciókat, a nézői aktivitást, a film háttérében levő szintaktikai vagy szemantikai modelleket, a kétértelműséget, az inkongruenciát, a redundanciát stb. vizsgálja. E csoportba tartozik Calvin Pryluck is. (Pryluck–Snow 1967; Pryluck 1968). E kutatók is a filmkommunikációból indulnak ki: egyrészt multidiszciplináris kutatási területté teszik, másrészt olyan specifikus kutatási tárgygyá, amely képes produktív modellek létrehozására.

Térjünk most át Metzre. A *Langage et cinéma*¹⁴ ellentmondásos mozzanat a szerző pályáján: egyrészt következetesen végigviszi a korábbi kutatásait irányító strukturalista szemléletet, másrészt ő maga mutatja meg, hogyan lehetséges túllépni rajta.

A strukturalista beállítódást egy distinkción sorozat jelzi. Metz különbséget tesz „tényleges tárgy”, vagyis a maga közvetlenségében és empirikusságában vett valóság-elem, és „ideális tárgy”, vagyis meghatározott optikából kiinduló szisztematikus megfigyelések alapján újrakonstruált valóság-elem közt; éppígy az „egyedi tárgyak”, vagyis az egyetlen példányban létező valóság-elemek és a „nem szinguláris tárgyak”, vagyis a többpéldányú valóság-elemek közt. Tehát az egyik oldalon a létező világ áll, szembeállítva a természettudósok rajzolta képpel, a másikon a specifikus események, szembeállítva a több eseményben is megtalálható jellemzőkkel. Az elemek e két típusa segítségével megérthetjük azt a világot, amellyel a szemiológusnak dolga van, s azokat az utakat is, amelyeket eljárásában követhet.

Tehát először is a valóság. A lehetőségeket kombinálva a valóság-elemek elhelyezésére négy rekeszt alakíthatunk ki; ezek a *textus* (amely konkrét és szinguláris: ez az adott film), az *üzenet* (amely valami konkrét, de nem szinguláris: például a fények játéka egy filmben, amely része a textusnak, de nem kizárólag annak része), a *szabály-*

¹³ E kapcsolat bizonyítékát láthatjuk a *Cognitive Aspects of Sequence in Visual Communication* című tanulmányban. In: *Audio Visual Review*, (16) 2, 1968.

¹⁴ Metz könyve 1974-ben jelent meg Párizsban, s mint korábban jeleztük, a legteljesebb magyar nyelvű Metz-kiadás alapját képezi. Vö. 89. o. 1. lj.

rendszer (amely valami az elemző által konstruált és nem szinguláris: például a világítás „grammatikája”) és a *szinguláris rendszer* (amely valami konstruált és szinguláris: egy textus szerveződése, az épp elemzett film architektúrája). Fontos, hogy ne keverjük össze ezeket az entitásokat, s mindig világos legyen, melyikről van éppen szó.

A tipológia jelzi azt az utat is, amelyen a szemiotikai elemzés halad. Rendszerint a textustól és az üzenettől indul, s a szabályrendszerhez és a szinguláris rendszerhez jut el, tehát attól, ami „az elemző beavatkozása előtt már létezik”, ahhoz, „ami csak egy logika, a koherencia elve” (Metz 1971, 79). Ez a strukturalista befolyás alatt álló, a jelenségek érzékfeletti princípiumát mélyszerkezetük feltárásán át kereső diszciplínák tipikus eljárási módja. Hozzá kell tenni, hogy amikor a szinguláris rendszer irányul a vizsgálat, a konkrét filmekkel foglalkoznak, mivel a szinguláris rendszer egyedi esemény, egy textus architektúrája; ha viszont a szabályrendszerrel, akkor a filmművészettel, mivel a filmművészet az egyes filmek által használt vagy használható elemek összessége. Tehát két eltérő eljárási útról van szó, s nem szabad keverni őket.

Metz mindkét úttal kísérletet tesz. Először a szabályrendszereket vizsgálja: használati körük alapján rendszerezi őket (vannak általános, minden film számára közös szabályok; vannak különleges, filmek egy csoportjára érvényes szabályok; továbbá nem specifikus, minden művészetben alkalmazott szabályok stb.); s listát készít belőlük (vannak a festészettel és a fényképpel közös ikonovizuális szabályok, vannak a mechanikus reprodukcióra vonatkozó, csak a fényképpel közös, a világ visszaadását irányító szabályok; az audiovizuális, képek és hangok közt kapcsolatot teremtő kompozíció egyedül a filmben érvényesülő szabályai stb.). Mindebből Metz azt a fontos következtetést vonja le, hogy a *filmművészet* kétarcú dolog: egyrészt (csak a filmből s a filmnek készült) specifikus szabályegyüttes, másrészt pedig egy film elkészítése közben alkalmazott (különböző származású és a filmben is érvényesülő) szabályrendszerek együttese. Tehát egy kemény és tiszta mag s az azt övező heterogén elemek halmaza alkotja. Ezzel elesik a régi törekvés, hogy a filmművészetet egyszer s mindenkorra a többi közegtől és művésztől elkülönítve definiáljuk: a filmet nem ez vagy az a vonása, hanem olyan rendezett szabályegyüttes jellemzi, amelynek központi magja az egyedül benne érvényesülő szabályokból áll, perifériája viszont összekapcsolja a többi közeggel, a többi művésztel.

A szabályrendszerek után Metz a szinguláris rendszert, vagyis az egyes filmeknek jelentést adó architektúrát is vizsgálja. És itt optikája kissé megváltozik. Az egyes művek vázát áttekintve észreveszi, hogy nem pusztán szabályok rendezett halmazával, hanem a köztük folyó kölcsönhatásokkal is számolni kell. Egy szinguláris rendszer egymás mellé állított elemekből jön létre (a tér és az idő szervezése, a színészi játék formái, a világítástípusok stb.), s ezek összeütközésbe kerülnek, átdefiniálják egymást, új kapcsolatformákat alakítanak ki. Igaz, hogy a végén egységet alkotnak, de megmaradnak a súrlódás és a diszharmónia területei, s mindenekelőtt magukon viselik a feszültségek és átformulázás nyomát. Vagyis az egyedi rendszer inkább alkotórésze intenzív interakciójának eredménye, mint az elemek organikus elrendeződése: a válmögött folytonos mozgást és ellenmozgást látunk. Hogy erről az aspektusról is képe-

legyünk számot adni, a struktúra fogalma mellé kell állítanunk a *skriptúráét*. Ez a fogalom „a szabályokat beépítő, belőlük kiinduló, ellenük ható tevékenységre utal, amelynek maga a szöveg ideiglenesen megszilárdult eredménye” (uo. 291. o.). A strukturalista szemlélet tehát sokkal mozgalmasabb vízió felé nyílik, amelyben a mélyszerkezet mellett a textust kialakító, illetve működtető dinamizmusok is számítanak. Előtérbe kerül az erő, a változás, az energia fogalma, s mint látni fogjuk, a következő periódus elméleteiben dominálnak majd.¹⁵

9.4

A textuális fordulat

Wollen, Worth és Metz alakját kicsit annak a vágnak a megtestesítőiként kezeljük, amely a harvanas–hetvenes években a szemiotika vizsgálati területének kiterjesztésére törekedett: Wollent azért, mert Peirce-re hivatkozván kitágítja a jel addig használatos fogalmát; Wortht azért, mert a film kommunikatív dimenzióját kiemelve új problémákat vet föl; Metzt pedig mert feltárja a strukturalista szemlélet alapjait, ugyanakkor olyan elemeket vezet be, amelyekből kiindulva meg lehet haladni.

Ha az eddig tárgyalt időszak a terjeszkedés ideje, a következő a szétszóródásé. A kutatások megsokszorozódása meglazítja a tudósok közti kapcsolatot, olyannyira, hogy szinte elfelejtik közös gyökereiket: a szemiológia fájának ágai szétterjeszkednek, el is távolodnak egymástól. Egyes ágai beoltódnak: a szemiotika kinyílik a korszakot foglalkoztató tipikus kérdések, például a domináns ideológia „lebontása” felé, s más gondolkörökkel, például a marxizmussal vagy a pszichoanalízissel társul. Ezekből az érintkezésekből új, saját céllal rendelkező irányzatok jönnek létre. Végül a kutatás részben területet vált: a filmművészettel nemcsak egészében, hanem részeiben, egyes műfajokkal (például a westernnel), egyes produkciós területekkel (például a kísérleti filmmel), sőt konkrét filmekkel is foglalkoznak; s bár a cél továbbra is általános típusú megfigyelések rögzítése, az elemzett tárgyak partikuláris vonásai növelik a stúdiók közti távolságot.

Tehát a filmszemiotika széttöredezik: a régi határok kitágulása, külső területek csatolása, új tartományok létrehozása mind elkerülhetetlenül a távolodás irányában hat.¹⁶ Ennek ellenére azért bizonyos alaptendenciák felismerhetők. Különösen az eljárásmodot és az elérendő célokat egyaránt érintő újfajta érzékenység van terjedőben, amelynek

¹⁵ Metz következő könyvében, amely a szemio-pszichoanalitikus megközelítés problémájával foglalkozik, továbblép majd ebben az irányban (Metz 1977a).

¹⁶ A kutatási irányoknak kissé indokolatlan megsokszorozódása sajnálkozásra készíti Marie-t, aki hidrához hasonlítja a szemiotikát (*L'enseignement du cinéma et l'hydre sémiologique. Ça Cinéma*, 1979/18.), illetve Brunettát is, aki ennek kapcsán teóriakonzumálásról beszél. Prefazione. In P. Madron (ed.): *L'analisi del film*. Parma, 1984, Pratiche.

előjelei már láthatóak voltak az előbb tárgyalt írásokban is. Kész formájában a többek által „második szemiotikának”¹⁷ nevezett irányzat jellegzetessége lesz.

Mindenekelőtt fokozatosan eltűnik a strukturalizmusra jellemző taxonomikus, statikus szemlélet. A strukturalizmus kritikája általában is egyre nyíltabb és radikálisabb lesz. Az eredmény, hogy jelek vagy szabályrendszerek egyedi előfordulásokra alkalmazható osztályainak definiálása helyett lokális és globális folyamatokat és irányultságokat határoznak meg: a tipológiákat *erővonalak* váltják föl. Az egyes szekvenciák vagy filmek összetett vázának rekonstruálása helyett pedig az egyes elemeket mozgó erőre és ellenerőre világítanak rá: a rendszer fogalmát a *folyamat* fogalma váltja föl.

Fokozatosan újradefiniálódik az elemzés tárgya is. A lehetőségek együttesének tekintett filmművészet helyett a realizáció területének tekintett filmművészet kerül a figyelem középpontjába: az egyes választások számára adott formák és kodifikált eljárások gyűjteménye helyett egy adott tevékenység feltételeit és módjait vizsgálják. A film (filmek egy csoportja, filmrészlet) kerül az érdeklődés centrumába. Sőt a *filmtextus* használata – e fogalommal találkoztunk már Metznél – ez idő tájt terjed el széles körben. A tradícióhoz kötődő néhány tudós a hangzó és látható jelek rendezett együttesét jelöli vele; a nézőpont megváltozására érzékenyebb többi kutató viszont az elemek interakcióját, a komponensek egymásra hatását, vagyis egy *folyamatot*. De melyik folyamatról van szó? Különböző válaszok adódnak.

A hetvenes években a leggyakrabban a film létrehozásának folyamatára utalnak. A vizsgálódás ekkor a film alapanyagain folyó, kompozícióját diktáló „nyelvi munka”, a „skriptúra” felé irányul (ez a terminus is előfordult már Metznél); illetve a kezdetét jelentő „alkotás”, egyszerűen a filmet átható és mozgó *szignifikáció* (vagyis a jelölési eljárások) felé. Ebből a válaszból olyan szövegfogalom adódik, amely közömbös egyrészt a tartalom (mivel nem a jelentés, hanem a filmet konstruáló jelölők számítanak), másrészt a tartalom átadása iránt: nem az számít, hogy valami közvetítődik, hanem a filmben kibontakozó nyelvi operációk.

Az évtized végén viszont egy másik tendencia jelentkezik: a „folyamat” értelmezésekor a *kommunikációra* kezdenek hivatkozni (és ennek is megvan az előzménye, gondoljunk Worth-re). A figyelem azokra a feltételekre helyeződik át, amelyeket egy filmnek tiszteletben kell tartania, hogy filmnek tekintsék, helyesen interpretálják, hogy beilleszkedjen a megfelelő szituációba és elérje a szándékolt hatást stb. Fontosabb lesz látni egy textus társadalmi használatát, mint rekonstruálni az azt létrehozó munkát; fontosabb feltárni gyakorlati működésének alapjait, mint áttekinteni a benne ható feszültségeket és konfliktusokat; összegyűjteni az ismétlődő jellegzetességeket, mint követni latens lehetőségeit; meghatározni optimális egyensúlyait, mint értékelni a szabályok lerombolására való képességét. Vagyis a *filmtextus* a „tendenciája szerinti végtelen produktivitás” helyéből, ahogy az első hullám teoretikusai szerették nevezni,

¹⁷ Barthes beszél nyíltan „második szemiotikáról”: *Le troisième sens*. In: *Cahiers du Cinéma*, 1970/222.; a terminust aztán többek közt F. Casetti és Ghislotti (Lo scenario francese. *Bianco e Nero*, 1985/4.) is ávette.

„egy sor kommunikációs stratégia színházává és eredményévé” válik, ahogy a második hullám teoretikusainak szlogenje mondja.

E két irányzatnak természetesen különböző inspirátorai és képviselői vannak. Az első háttérben könnyű felfedezni Barthes, Derrida, Kristeva gondolatait: felhívásukat a nyelv pusztán funkcionális szemléletén való túllépésre, illetve aziránti érdeklődésüket, hogy bizonyos művek (főleg, de nem kizárólag az avantgárd) hogyan képesek folyamatosan mozgósítani konstitutív elemeiket. De gondolhatunk bizonyos folyóiratokra, például a *Cinématique*-re vagy a *Cahiers du Cinéma*-ra: elhatározásukra, hogy „szétszerelik” a film gépezetét, hogy meglássák, milyen ideológiai effektusokat hordoz, s mindenekelőtt feltett szándékukra, hogy bebizonyítsák, mennyire illuzórikus a film igénye a valóság visszaadására. Világosan látszik ez a háttér Marie-Claire Ropars kutatásai, skriptúrafogalma mögött. Röviden, Ropars a tradicionális módszertani álláspont fordítottját fogadja el, tehát azt, hogy nem rekonstruálni kell a film jelentését, hanem mechanizmusát ízekre szedni, súrlódásokat létrehozni, a részek sorrendjét felcserélni. Így kiderül majd, hogy az egyes elemek mennyire csak a látszat szerint közelednek és illeszkednek egymáshoz; s hogy valójában minden architektúra mögött örök mozgás rejlik, amely meghatározott szerep vagy előre rögzített hely nélkül mozgósítja elemeit; a feszültségek kizárólagos terepe az, amelyben minden elemet másokkal való ütközési lehetőségei minősítenek. Ebből adódik a szöveg mint differencialitás fogalma, az „eleve mindig aktív és nyitott”, „strukturális, szintézisre nem redukálható konfliktusok” alkotta textus (Ropars 1981, 122; vö. még Ropars 1976). A film tehát nem a világ reprezentációjára vagy egy mondandó kifejtésére szolgáló eszköz: inkább kaleidoszkóphoz hasonlít, amelyben a színes üvegdarabok vég nélkül, cél nélkül kombinálódnak és rekombinálódnak.

De az avantgárdra és a politikai elkötelezettségre való utalás nem kötelező érvényű: a szignifikáció mint a filmtextust megalapozó mozzanat a szűkebb értelemben vett szemiotikai megközelítésekben is előkerül, mint Bettetini könyvében (1975)¹⁸ is, a „jelentésalkotás” és a „filmrevitel” fogalmán keresztül. Írása kettős hipotézist fejt ki, amely szerint egyrészt szoros kapcsolat van egy film anyagi „megalkotása” (a tulajdonképpeni jelentésében vett produkció) s egy film mint jelentéssel rendelkező objektum „létrehozása” (vagyis a jelentés megalkotása) közt: mindkettő a „színrevitelesen” keresztül hoz létre egy adott világot. Másrészt ez a kétoldalú, anyagi eljárásokat és nyelvi műveleteket egyaránt magában foglaló lépéssorozat minden látható vagy verbális, festészeti vagy irodalmi kifejezésben tipikus, a „színrevitel” mozzanata tehát írásban, képen, beszélgetésben egyaránt jelen van. Ezért lehet nyomvonalakat találni és nagymértékben integrált elemzést végezni.

Ami a második hullámot illeti, inspirátorai nyilvánvalóan az évtized folyamán „Textgrammar” vagy „Texttheorie” kidolgozásán tevékenykedő tudósok: Petőfi J., van Dijk, Schmidt. Épp erre a kutatási irányra utalva javasolja F. Casetti (1980), hogy a filmtextust koherens, teljes és kommunikatív entitásként határozzuk meg: ami a

¹⁸ Bettetini egyik tanulmányának angolból fordított részlete megtalálható a *Montázs című kötetben*, Filmnyelv – filmtechnika. I. m. 237–270. o.

vásznon feltűnik, éppúgy, mint más társadalmi terünket benépesítő más megszólalások, egy központi téma körül forog, egy kezdet és vég között fejlődik ki, és egy felismerhető jelentést kínál. Ez az egymástól különböző belső elemek összekötését lehetővé tevő műveleteknek (például a montáznak) és a látottaknak formát, és értelmet adó nézői hozzájárulásnak egyaránt köszönhető. Más kutatók a film kisebb egységeire koncentrálnak, ugyanakkor kiszélesítik a hivatkozások körét. Közéjük tartozik például a filmszekvenciát elemző Möller (1978), aki egyrészt a szekvencia alapvető szintaktikai struktúráit, vagyis elemeinek összekapcsolási formáit, másrészt értelmezhetőségét, vagyis az áttekintés és megragadás lehetséges módjait vizsgálja. Möller – Peirce új szempontú értékelésére épülő – alapgondolata, hogy a szekvencia teljessége és ésszerűsége abból adódik, hogy az emberi cselekvés menetét és konfigurációit szimulálja.

Ez tehát röviden, gyors példákkal illusztrálva a filmtextus hetvenes években megfogalmazott, de később is használatos két definíciója: a textus mint állandóan nyitott feszültségek helye, illetve a textus mint teljes és funkcionális organizmus.¹⁹ Nem zárhatjuk le ezt az alfejezetet anélkül, hogy megemlítenénk: a textus fogalmának tisztázása részben az évtizedben kiterjedt filmelemzési gyakorlatnak s különösen az úgynevezett textuális analízisnek köszönhető. Ez tulajdonképpen a film (egy filmrészlet, egy filmcsoport) minuciózus leírása, működési elvének kiemelése. Az adott tárgy vizsgálatán túl gyakran a használt kategóriákat is vitatják, esetleg újakat alakítanak ki: a textuális elemzés tehát nem pusztán alkalmazási gyakorlat, hanem teoretikus tevékenység is. Roger Odin több könyvében is áttekintette történetét, irányzatait, módszereit, céljait (Odin 1977; 1988). Aumont és Marie is feltérképezi, különös tekintettel leíró módszerére s nagyobb témáira (Aumont–Marie 1988). Bellour pedig, aki egyik első művelője és animátora volt, autobiografikus formában mesél sorsáról („D'une histoire”. Bellour 1979).²⁰

Később szóba kerül még a textuális elemzés és szerepe; de előbb az összképet kell részletesebben megrajzolnunk. A hetvenes évektől kezdve a filmtextus inkább a megvalósítást, mint a virtualitást kiemelő fogalom, s az inkább a folyamatra, mint a rendszerre hangsúlyt helyező antistrukturalista szemléletmód határozza meg a film-

¹⁹ Az idézett szerzők természetesen nem merítenek ki minden lehetőséget: a filmtextus meghatározására tett kísérletek közt lásd például K. Asanuma: Films: oeuvres ou textes? (In: *Ça Cinéma*, 1975/7–8.), aki kitart úgy a skriptúra filmbeli működése, mint a film világábrázoló s azt kommunikáló képessége mellett.

²⁰ Bellour vizsgálja a filmanalízist (Le texte introuvable – Bellour 1979), ahol tárgyalja a film egységességét és idézhetőségét, és a L'analisi alla fiamma (*Carte semiotiche*, 1985/1) című tanulmányában, ahol kritizálja az analízis „elszigetelt gyakorlatként” való felfogását. Természetesen ennél jóval több szerző végzett textuális analízist teoretikus szándékkal: a már idézettek mellett meg kell említeni többek közt D. Andrew, D. Bordwell, D. Chateau, T. Kuntzel, F. Jost, S. Heath, A. Gardies, J. P. Simon, P. Willemen nevét, akiknek munkáira később még rátérünk, továbbá Bailbé, Marie, Ropars, Sorlin és Lagny közös kutatását. Kitűnő válogatás a textuális analízis sokféle irányzatából: Bellour (ed.): *Le cinéma américain*. Paris, 1980, Flammarion; illetve későbbi fejleményeiből: F. Casetti – R. Odin (eds.): *L'analisi del film*, oggi. In: *Carte semiotiche*, 1985/1.

szemiotika alaporientációját s a körülírtabb területeken folyó vizsgálatot is. Közülük négyet fogunk áttekinteni: a narráció, a nézőpont és a filmnunciáció vizsgálatát, illetve a generatív grammatikai modellek filmművészeti alkalmazására tett kísérletet.

9.5

Új kutatási irány: a narráció aktusa

A film narrativitása kezdettől fogva felkeltette a szemiotika érdeklődését: nem véletlen, hogy Metz a film támaszául szolgáló stabil struktúrák keresésekor a szekvenciák elbeszélésben való szerveződéséből indult ki. Így jött létre „a narratív film nagy szintagmatikája” (Metz 1968), vagyis egy tipológia, amely a filmnyelv (vagy legalábbis egy nyelvkezdemény) létezését kívánta bizonyítani, s számos folytatást és korrekciót ért meg.²¹

Ez utóbbiak közt kiemelt helyet foglalnak el Gardies, Chateau és Jost indíttványai. A modern filmművészetről szóló tanulmányorozatukban a szerzők a „nagy szintagmatika” két korrekcióját javasolják: egyik, hogy a Metz által a klasszikus film alapján meghatározott nyolc szekvenciatípus mellé vegyék föl a kísérleti filmben használatos szekvenciatípusokat; másik, hogy az alapstruktúrák leírását kapcsolják össze filmekben való egyedi alkalmazási módjuk tanulmányozásával, még ha ez kicsit paradoxnak látszik is (Chateau–Jost 1979; Gardies 1980; Chateau–Gardies–Jost 1981). Maguk is bevezetnek új szekvenciatípusokat: ilyen például a tematikus szekvencia, amelyben nem cselekvés, hanem egy téma illusztrációja jelenik meg, a parametrikus szekvencia, amely nem az események sorozata, hanem a variációk játéka; a szabad szekvencia, amely pusztán felhalmozza az elemeket (Chateau–Jost 1979, 105). De mindenekelőtt az elbeszélés különböző elemei (például Robbe-Grillet filmjeiben a hangzó- és a látványelemek – Gardies 1980, 45) között létrejövő feszültségeket, a szekvenciák egymás mellé helyezéséből adódó disszonanciákat elemzik (például szintén Robbe-Grillet-nél a linearitás válságát: Chateau–Jost 1979, 193), s egészen az elbeszélés mélyén meghúzódó antinarratív dimenzió feltárásáig jutnak el. Az eredmény, hogy a filmnarratológia közelebb kerül a filmekhez, belső dinamikájukhoz: így jön létre az a textualista és antistrukturalista trend, amelyről már volt is szó.

De az újfajta érzékenység megjelenése máshol is látható, különösen Seymour Chatmannek a film és az irodalom közti kapcsolatról szóló tanulmányára gondolunk (1978). A könyv, amelyen látszik Gérard Genette szintén ez időben végzett vizsgálódásainak hatása, két részre oszlik. Az első része azzal foglalkozik, amit elbeszélnek, vagyis a *történettel*. Ez a megjelenő eseményeket, illetve létezőket foglalja magába, vagyis ami történik és ami van. Az események cselekvésekre és történésekre oszlanak:

²¹ Metznek a film narratív dimenziója iránti érdeklődését az ugyanebben a kötetben kiadott többi tanulmánya is bizonyítja: mindenekelőtt a *Remarques pour une phénoménologie du Narratif* és a *Le cinéma moderne et la narrativité*, szintén Metz 1968.

az elsőben meghatározott individuumok vesznek részt („olyan állapotváltozásokról van szó, amelyeket vagy egy cselekvő idéz elő, vagy egy szenvedő van alávetve nekik: fut, beszél, gondolkodik stb.”) (Chatman 1978, 42); a másodiknak nincs perszonalizált oka (nem idézi elő, legfeljebb elszenvedi valaki: esik az eső, elsodródik valaki, hajótörés stb.). A létezők személyekre vagy individualizált entitásokra és környezetre, vagyis az események egyszerű kereteire oszthatók. A történet e négy típusba tartozó elemek kombinációja. Ez egyrészt minden összetevőjét együttműködésre készítő szerves, ugyanakkor bizonyos elemeket másoknál többre értékelő hierarchizált kombináció (a szereplő például erősebb „elbeszélésalkotó tényező”, mint a környezet, de az azonos osztályba tartozó elemek esetében is fennállhat ilyen hierarchia, például az események osztályán belül vannak hordozók, úgynevezett központok, illetve kísérőelemek, szatellitiek). Az mindenképpen fontos, hogy meglegyen az az alapstruktúra, amelyre az elbeszélés támaszkodhat.

Könyvének második részében Chatman témát és szemléletet vált. A tárgy az elbeszélés folyamata lesz, vagyis az a mód, ahogy a történetet ténylegesen elmondják. Ezen a szinten lényeges az elbeszélőnek és a címzettnek az elbeszélésben többé-kevésbé nyílt jelenléte. Eszerint vannak a tények elbeszélésére korlátozódó személytelen elbeszélések; vannak egy tudatfolyam reprodukcióján vagy a szerző megszólalásán át bizonyos szubjektivitást érvényesítő elbeszélések; s végül az elmondottakat kommentáló vagy épp parodizáló, vállaltan önreflexív elbeszélések. Ezen a szinten nem a hordozó struktúra számít, hanem az elbeszélés feladója és fogadója között létrejövő dinamika: inkább lépésekkel, mint az alkotóelemek rendezett sorozatával, inkább orientációval, mint teljes tervvel van dolgunk.

Tehát első könyvétől a másodikra áttérve Chatman is az új kutatási tendenciák felé nyit: a textust és belső dinamikáját juttatja érvényre. A megfigyelési terület nem az avantgárd, mint Chateau, Gardies és Jost esetében volt, hanem a klasszikus film (és az irodalom). Éppígy különböznek a vizsgált folyamatok: nem a már eleve adott szabályok átformálására és kifordítására, hanem a film (könyv) feladója és címzettje közti gondolatcserére összpontosít. Mindazonáltal a hangsúly mindkét esetben áthelyeződik az egyedi megvalósítás határain túllépő általános jellegzetességekről (a *narrativitás*) arra a tárgyra, amelyben ezek a jellegzetességek megtestesülnek (az *elbeszélés*), s mindenekelőtt arra a cselekvésre, amely létrehozza ezt a tárgyat (a *narráció*).

A hetvenes évek végétől épp a narráció lesz a kutatás nagy témája. Nézzük meg a Chatman által kezdeményezett irányba haladó Nick Browne egyik írását.²² Browne is azt gondolja, hogy a történet, vagyis „az események, a szavak, a szereplők érzékelésének” elemzését fel kell használni „azoknak a mechanizmusoknak az elemzésében, amelyekkel a narrátor bemutatja a történetet a nézőknek” (Browne 1982, 58). Tehát ha meg akarjuk érteni, hogy a feladó hogyan fordul a befogadóhoz, nem szükséges az

²² A Chatman által elfogadott szemléletmódot más tudósok is osztják: lásd például Camparinak a filmnarratológia típusairól szóló munkáit (Campari 1974; 1983). A filmnarratológia jó áttekintését adja Vanoye 1979.

alkotáspszichológiát vagy a befogadásszociológiát mozgósítani: elég arra figyelni, hogy a kommunikáció két főszereplője hogyan íródik bele célzásokon, nézőpontokon, az esetleg alteregóként használt szereplőre bízott kommentárokon keresztül a kommunikáció tárgyába. Innen a könyv alapfeltevése: a történeteket lehet úgy „olvasni”, mint a rendező és a néző közti gondolatcsere szimbolikus formáját.

Az első fejezet a *Hatosfogat (Stagecoach)* egyik szekvenciájának, a Dry Fork Stationön zajló étkezési jelenetének elemzését hasznosítja a néző szerepének megértésében. Browne megállapítja, hogy a jelenet kettős képsorra épül: egyrészt a szereplőkről, köztük Lucyről készült objektív beállításokra; másrészt a Lucy nézőpontjából Dallasról és Ringórról felvett közeli szubjektív képsorokra. Ilyen módon a két női szereplő kezelése nyilvánvalóan nincs egyensúlyban: Lucy az objektív beállításokban cselekvő személy, a szubjektívokban a nézőpont forrása, miközben Dallas csak mások pillantásának tárgya (lásd Lucy szubjektívjai). Mármost a nézőnek minden további nélkül (a neki a szemét kölcsönző) Lucyval kellene azonosulnia; viszont a film nyilvánvalóan Dallas iránti szimpátiát alakít ki. Hogyan lehetséges ez? A dolog úgy áll, hogy a „nézői pozíciónak” legalább két meghatározója van: egyrészt az a valaki vagy valami, aki vagy ami irányítja a jelenet érzékelését, illetve másrészt mindaz, ami e jelenetben szerepel, az általa képviselt értékekkel és az irántuk ébresztett érzelmekkel. Ebből aztán a néző számára két azonosulási lehetőség nyílik: a tekintettel (azonosulás a kamerával vagy a megfigyelő pozíciójában lévő egyik szereplővel), illetve a látottakkal (a vásznon feltűnő elfogadása vagy visszautasítása). A *Hatosfogat* nyilvánvalóan konfliktust teremt e két fajta azonosulás között: a néző nem tudja, hogy Lucyval tartson-e, aki az első azonosulástípus tengelye, vagy Dallasszal, aki a második középpontja. A film időben előrehaladó olvasatában a kérdés fokozatosan megoldódik: az első átalakul, s a második lassan megerősödik.

Nyilvánvaló, hogy a néző választását a narrátor által alkalmazott stratégiák határozzák meg: „a néző helyét a szöveg szabja meg, végső soron pedig a narrátor helyzete az elbeszéléshez képest” (uo. 11. o.). A könyv második fejezete ezért a narrátorról szól, arról, hogyan játssza el szerepét a filmben. A narrátorra vár mindenekelőtt a szereplők tapasztalatainak bemutatása és kommentálása. A tapasztalatokat bemutatni annyi, mint konkrét viselkedéseket (cselekvéseket) és kognitív folyamatokat (látás, képzelet stb.) megjeleníteni, a szereplőt a világban való mozgásában és a világ érzékelésében is követni.²³ Mindezt kommentálni viszont annyi, ...mint olyan nézőpontot létrehozni, ahonnan ítélet alkotható: a szereplőt mindig egy bizonyos szemszögből, hol előnyös, hol előnytelen színben láttatni. Ezzel a narrátor a nézővel is kapcsolatot teremt. Amikor ugyanis követi és megítéli a szereplőket, az elbeszélte események felépítéséről, illetve értelmezési módjáról is támpontokat nyújt a nézőnek. Rendezkedik a vásznon, aztán megmondja, mit hogyan kell érteni. Tevékenységből fakadóan együtt érző, ám némi távolságot is tart attól, amit elbeszél: abból, amit mutat és amit gondol, akár a bemutatottak „ellenére” is megértjük pozícióját. „A narrátor

²³ Megjegyzendő, hogy a klasszikus filmben nem véletlenül irányul a montázs a mozgásra és az érzékelésre.

a képek megjelenéséhez társul, de kétértelműen: úgy *bennük*, mint *mögöttük* található. A történetben és a történeten működik” (Browne 1982, 42). *A 39 lépcsőfok (The Thirty Nine Steps)* elemzése is ezt erősíti meg.

A harmadik fejezet a szereplőkről szól, akiknek a cselekvései utalnak a narrátor és a néző kapcsolatára is. Ez gyakran teljesen nyílt, ha a szereplő például „kritikusként” vagy az események „színi interpretátoraként”, a szerző vagy a néző egyértelmű alteregójaként lép föl; máskor, főleg a modern elbeszélésben álcázva van – mint például a *Véletlen Baltazár (An hasard, Balhasar)* esetében, a végkifejletnél, ahol a főszereplő nem ember. Bárhogyan is, tény, hogy a szereplő híd a film feladója és címzettje közti csereforgalomban.

Szakítsuk itt félbe a filmnarratológia bemutatását.²⁴ Később visszatérünk még rá, mégpedig Jostnak és Gaudreault-nak épp a most látott vonalvezetést folytató s egyben horizontját bővítő írásának tárgyalásakor. Térjünk most át egy másik kutatási területre, amely azzal foglalkozik, hogy a filmelbeszélés hogyan irányítja a tekintetet.

9.6

Új kutatási irány: a film nézőpontja

Továbbra is a filmtextus és dinamikája által meghatározott keretben mozgunk: de a narráció feladót és címzettet a vásznon szembesítő aktusa helyett a történetet „lehorgonyzó” s ugyanakkor „menetét” megadó nézőpont kialakítása áll a vizsgálódás fókuszában. Tehát ismét egy dinamika, ezúttal a néző és a nézett, a test és a szem, a vásznon és a terem stb. között működő kölcsönhatás.

A téma bizonyosan nem új, hiszen a film mindig is tekintetek terének mutatkozott; nemcsak a szemiotikát foglalkoztatja (épp ezekben az években a pszichoanalízis vagy a feminista filmelmélet is behatóan érdeklődött iránta). Itt pusztán csak megjelöljük azt két írást, amely elindította e kutatási irányt. Egyik a nyilvánvalóan a narratológia stúdiumokhoz kötődő *Mindscreen* (Kawin 1978). Kiinduló kérdése: „ki beszél el egy filmet?”; s a válasz legalább négy lehetséges módot jelöl meg, amelyen a képek vagy hangok valódi „forrásukra” utalhatnak. A narrátor először is megmutatkozhat a szubjektívon keresztül: filmet nézve szó szerint „osztjuk” a valóságot számunkra „beállító” valóság tekintetét. De a narrátor érvényesülhet a jelenet áttekintésére általa kínált különleges optikán át is: ekkor a filmet nézve az egyes részletekre helyezett hangsúlyait „osztjuk” Mindenekfölött pedig egy, az eseményeket megszűrő tudaton át jelezheti saját jelenlétét a filmet nézve kínálója lelki szeméhez igazodván „osztjuk” érzékenységét vagy képzelőerőjét. Végül pedig a narrátor előléphet az autoreferenciális eljárásokon vagy öntudatos manifesztálódásán át is: ekkor a filmet nézve éntudatát fogjuk „osztani”. Ezekhez mindegyiknél inkább a hangzó összetevőkhöz tartozó módozatokat is hozzá lehet tenni: például ily

²⁴ Itt említhetnénk meg a nem narratív film szemionarratológiai eszközeivel foglalkozó tanulmányokat, például az oktatófilmekről: J. Jacquinet: *Cinéma et pédagogie*. Paris, 1977, PUF.

a külső hang (voice over), amely eredményeként a filmet nézve „osztjuk” a jelenetet bevezető vagy az eseményeket kommentáló valaki szavait.

E módok közös vonása, hogy *első személyben* „ragozzák” a filmet: van egy, a képet és a hangot mintegy vezető „én”. Léteznek *második személyű* formák: a néző felé forduló filmek, mint a propagandafilm is. S vannak *harmadik személyű* formák is: ezek a leggyakoribb, az eseményeket semleges és anonim módon bemutató filmek. Az első személyű filmeknek megvan az az érdekük, hogy nyilvánvalóvá teszik a narrációt irányító *nézőpont* jelenlétét. Helyesebben, megvan az a képességük, hogy létrehozzanak egy képeket-hangokat átható *szubjektivitást*: az elbeszélő átítatja magával saját elbeszélését; egy történetet kínál, egyúttal saját magát, mint annak hordozóját.

Másik írás, amelyben a nézőpont és a szubjektivitás problémája megjelenik, Branigan egy fontos tanulmánya (1984). A könyv témája a szubjektív (közkeletű kifejezéssel a szubjektív kamera), vagyis az a beállítástípus, amelyben a vásznon levő valóságot egy szereplő szemével látjuk. Branigan többirányú elemzést végez. Mindezekelőtt azt igyekszik meghatározni, mi is a szubjektum. Akár a film alkotójáról, akár a nézőről vagy a belső narrátorról, esetleg egy cselekvő szereplőről van szó, szubjektivitása Branigan szerint a történet előadásából vagy követéséből adódó pozíciófajta. Tehát nézőpont jelenlétére utal: az elbeszélőt mindig egy bizonyos perspektívából ragadják meg, abban az értelemben, hogy azt valaki érzékeli (nézőpont mint percepció), felfogja (nézőpont mint attitűd), megszíri (nézőpont mint a megfigyelővel való azonosulás), elmondja (nézőpont mint használt nyelv), áttekinti (nézőpont mint olvasási pozíció). Ebben a keretben a szubjektív nem más, mint a többi nézőpontalkotó forma egyike, amelynek középpontja a szemét a felvevőgépnek és a nézőnek kölcsönző jelenetbeli szereplő.

A szubjektívnek vannak bizonyos szabályai. Kanonikus formája két beállítást igényel: az egyik azt mutatja, aki néz (*point/glance*), a másik pedig azt mutatja, amit lát (*point/object*), továbbá a kettő között szimultán vagy folytonos időbeli kapcsolat is szükséges. Ebből a struktúrából kiindulva határozhatjuk meg a szubjektív különböző típusait. A legegyszerűbb, amelyben mobil a percepció tengely (*perceptual pov shot*), a tárgyat úgy mutatja, ahogy a szereplő *szemének* kínálkozik. A második, a tárgyat mutató beállítást ekkor pontosan a megfigyelő első beállításban elfoglalt helyéről kell felvenni, s a tárgy normális ábrázolását kell adnia: ez a tanú egyszerű látását szimulálja. További bonyolultabb változatok is lehetségesek: a zárt szubjektív (ha a látó A, a látott pedig B, akkor ABA); a késleltetett szubjektív (B más beállítások közbeiktatása után jön); a nyitott szubjektív (B sosem jön), a fordított szubjektív (BA).

A jelenet egyik szereplőjének tárgyérzékelését kiemelő szubjektív mellett vannak hasonló jellegű más beállítások is, amelyek kissé lazábbra veszik a szereplő-tárgy kapcsolatot. Ez az olyan beállítások esete, amelyekben látunk valamit, amit a megfigyelő is lát, de nem egészen az általa ténylegesen elfoglalt helyről: például egy tükröt, ha tudjuk, hogy a szereplő éppen belenéz, vagy bármilyen tárgyat is, ha tudjuk, hogy látóterében van (*character reflection*). Ez nem a szó szerinti értelemben vett szubjektív (Branigan *metaphorical pov*-nak nevezi), de a tárgy „látott” voltának tudata szubjek-

tivizálja a beállítást. Fordított azoknak a beállításoknak az esete, amelyek a megfigyelő által csak gondolatban látottakat mutatják: ekkor módosított percepcióval, esetleg imaginációval van dolgunk. Jó illusztrációja ennek a hallucináció vagy az álom (*character projection*).

A szubjektív struktúrájának, típusainak és variációinak e nagyon gondos elemzése után Branigan történeti kitérőt tesz, amelyben modern filmeket s különösen Fellini *8 és féljét* (*Otto e mezzo*) és Oshima *Meghalt a háború utánját* (*Tokyo senso sengo hiwa*) elemzi. A könyvet egy terjedelmes metateoretikus rész zárja. Ebben az általa alkalmazott megközelítéstípust tárgyalja, összeveti más narráció- és reprezentációfelfogásokkal, kifejti saját racionalista orientációját, amely szerint egy film akkor jön létre, amikor a néző egyrészt a kapott jelzések alapján, másrészt saját mentális sémái szerint újraalkotja. A film tehát nem kész *tény*, hanem *e folyamat* eredménye.

Branigan tanulmányának számos érdeme van: megragad egy kialakulóban lévő témát (a tekintet formája a filmművészetben),²⁵ s egyben általános keretet ad neki, valamint bizonyos fokú formalizációt; majd könyvének végén a szemiotikát a kognitív pszichológia felé (egy fokozatosan erősödő megközelítés felé) orientálja. Hozzá kell tenni, hogy a nézőpontot tovább vizsgálják, s gyakran utalnak Braniganre az övétől különböző felfogású szerzők is: hadd emlékeztessünk Dagrada (Eco szemiotikájához igen közel álló) vagy Fontanille (Greimasra hivatkozó), főleg pedig Jost (Genette nyomán haladó) tanulmányaira.²⁶ Végül megtaláljuk a nézőponttémát a „második szemiotika” egyéb területén is. A filmenunciációhoz kapcsolódó kutatásokra gondolunk.

9.7

Új kutatási irány: az enunciáció szerepe

Itt csupán futólagos célzást tehetünk erre a hetvenes évek végén megjelenő s az egész következő évtizeden végighúzódó vonulatra: bővebben tárgyaljuk majd, amikor a nyolcvanas évek második felének nagy trendjeit rekonstruáljuk. Emlékeztessünk mindenesetre, hogy továbbra is a textus és dinamikai által meghatározott keretben mozgunk: az „enunciáció” (vagyis a „kijelentés”) terminus mindazoknak a nyelvi műveleteknek a halmazát jelöli, amelyek egy nyelvi objektumnak mondhatni testet adnak. Tehát azt az aktust emeli ki, amellyel valaki az adott nyelvben meglevő lehetőségegyüttes felett rendelkezve kifejti mondandóját. Másképp fogalmazva, az enunciáció a virtualitások halmaza és egy adott manifesztáció közti híd. A filmművé-

²⁵ Meg kell említeni még M. Nash: *Vampyr and the Fantastic*. In: *Screen* (17) 3, 1976, illetve P. Willemen *The fugitive subject* című írását. In: P. Hardy (ed.): *Raoul Walsh*. Edinburgh, 1974, Edinburgh Film Festival.

²⁶ Dagrada: *Strategia testuale e soggettiva in Spellbound*. In: *Carte semiotiche*, 1985/1.; és *Diegetic Look: Pragmatics of the POV shot*. In: *Iris*, 1986/7.; J. Fontanille: *Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur*. (Paris, 1989, Hachette) s végül Jost 1987. A nézőpont témáját egyetlen szerző esetére alkalmazza L. Cuccu: *Antonioni. Il discorso dello sguardo*. Pisa, 1990, ETS.

szet esetében pedig az enunciáció teszi egy film számára lehetővé, hogy a benne meglévő lehetőségekből kiindulva formát öltön és megnyilatkozzon: megjelenjen mint *textus*, mint épp *ez* a *textus*, s mint *ez* a *textus* ebben a *szituációban*.

Az enunciáció rokonsága a már említett szignifikáció vagy a skriptúra fogalmaival nyilvánvaló, a hangsúlyok ebben az elméletben azonban máshová kerülnek: az enunciáció nem a szövegelemeket kombinációra és rekombinációra kárhóztató örök instabilitást állítja előtérbe, hanem a szöveg formálódását. Ezenkívül a „kijelentés” terminus maga jelzi, hogy a szöveg valamilyen módon mindig valakié, egy adott időpontban, egy adott helyzetben valaki felé irányul, s nem a nyelv önmagában működő anonim terméke. Végül pedig kiemeli, hogy a *textus* mindig megőrzi az őt létrehozó gesztus nyomait, s hogy sosem lehet vétkesen neutrális vagy áttetsző. Tehát e kutatók figyelme a filmtextus kialakulása, gyökerezettsége, önmagára való utalása felé fordul: az „enunciáció” fogalmával pozitív és teljes mozgást hangsúlyoznak, s nem a mű „feloldódását” saját jelölőinek egyszerű játékában, ahogy a skriptúra teoretikusai tették.

Az imént tárgyalt három motívum (a filmtextus *konstruálódása*, *szituálódása*, lehetséges *autoreferencialitása*) bizonyos mértékig minden írásban jelen van. Vannak köztük olyan írások, amelyek úgy értik a nézőpontot, mint ami azt a mozzanatot viszi a filmre, hogy valaki látta (és lefilmezte) a világot, s hogy valaki más ezt a vásznon újra látja (Aumont 1983; Casetti 1986). Vannak, amelyek arról a módról szólnak, ahogy a filmbeli pillantások és szavak egy „forrást” és egy „címzettet” kapcsolnak össze (Collins 1979; Simon 1983; Jost 1983; Bettetini 1984). Foglalkoznak még írások a verbális és a vizuális enuciátum viszonyával (Marie–Vanoye 1983); a diegetikus (narratív) világ konstrukciós formájával (Chateau 1983); a filmben is meglévő deitikus, vagyis a kommunikatív szituációra utaló jelekkel, mint például az „én”, „te”, „itt” stb. (Simon 1978 és 1981; Bettetini 1979; Casetti 1986; s egy terjedelmes szakasz in: Metz 1991). És így tovább. Később, amikor a „második szemiotika” eredményeit összehasonlítjuk más irányzatokéival, visszatérünk még ezekre az írásokra, egy, a nyolcvanas éveket alapvetően meghatározó szembesítésben.

9.8

Új kutatási irány: a generatív modellek

A későbbi fejezetekben fogjuk alaposabban tárgyalni a textuális és posztstrukturalista szemiotika utolsó vonulatát is: most ezt is csak jelzésszerűen érintjük. Olyan tanulmánycsoportról van szó, amely szintaktikai vagy szemantikai mélystruktúrákból kiindulva vizsgálja a film formálódását. A probléma hasonlít az enunciációelmélet központi kérdéséhez, de másképpen közelítik meg. Ott azt vizsgálták, hogy a *textus* egy virtualitásegyüttesből kiindulva milyen módon ölt testet, itt azt a tényt hangsúlyozzák, hogy a szöveg egy háttérben levő kommunikatív tervet valósít meg; ott azt emelték ki, hogy a szöveg egy adott szituációban gyökerezik, s tükrözi az őt létrehozó

mechanizmusokat, itt azt a módot állítják fókuszba, ahogy a szöveg e kommunikatív tervét megvalósítva megszervezi az információáramlást. Az ebbe a vonulatba tartozó tanulmányok a generatív-transzformációs grammatikai modellek filmművészetre alkalmazásával kísérleteznek, a vásznon megjelenő filmet úgy vizsgálják, mint elemi struktúrák progresszív átírásának származékát, e struktúrák fokozatos képekbe-hangokba öltözését. E felfogás szerint például a „tüzelő ember/eleső ember” szekvenciát egy cselekvő/cselekvés/szenvedő struktúra szerint egymást követő transzformációk generálják, amely struktúrának lehetne nyelvi (John róló Jimre) vagy másféle filmeszemesztációja is.

E tanulmányok közül Carrol 1980-as, Möller 1986-os, Chateau 1986-os, de különösen Colin 1985-ös munkáját kell megemlítenünk. Colin meg is indokolja a generatív-transzformációs grammatika filmelméleti alkalmazását: véleménye szerint nincs lényeges különbség a filmet és egy természetes nyelvet irányító mechanizmusok között; egy audiovizuális ábrázolást ugyanolyan módon hoznak létre és ugyanolyan módon interpretálnak, mint egy mondatot. Mindkét esetben van bizonyos gondolat tartalom, amely a filmnél képekben és hangokban, egy regényben pedig szavakban megformálva jelenik meg. Colin írott és vizuális textusok, fiktív alapú és dokumentatív filmek stb. összehasonlító elemzésével támasztja alá ezt a hipotézist. Tovább tanulmányozza a szöveg felszínén érvényesülő kommunikatív dinamikát: a mélystruktúra manifesztálódásának rendje bizonyos jellegzetességeket kiemel, másokat elhomályosít, bizonyos tényeket elejt, másokat megtart, bizonyos elemeket siettet, másokat késleltet. A szöveg tehát modulálja az információkat. Különösen fontos a kimondott vagy megmutatott és a kimondásra vagy megmutatkozásra váró közfeszültség. A film esetében a beállítások elrendezésének, sorrendjének vagy a kameramozgás irányításának módjait kell vizsgálni: ezekről függenek várakozásaink, a minke erő esetleges meglepetések és a reinterpretáció.

9.9

Szemiotika és poszt szemiotika

Az előbbi oldalakon a posztstrukturalista szemiotika második hullámába tartozó négy nagy irányzatot tekintettük át: az első az elbeszélésben megjelenő narráció foglalkozott, a második a nézőpont szerepét emelte ki a film kommunikációs pólus közötti mozgásában; a harmadik a film megformálódását és szituálódását helyezte fókuszba, a negyedik az alapsémáktól a diszkurzív manifesztációig vezető átmenet rekonstruálta. Tehát mind a négy a *textusban* lévő *dinamizmusokkal* foglalkozik. Terny szentesen szemlénk során sok mindent kihagytunk vagy csak utaltunk rá; hiszen a szövegre, illetve szövegdinamikára érzékeny második szemiotika nyitott, centrigális mozgástól áthatott terület: érdeklődése kiterjedt, az inspiráció új forrásokat kutatja, szembesülni kíván a kutatás egyéb formáival. Ennek eredménye egyfajta genetikus mutáció: a stílus kevésbé merev, olykor kevésbé szigorú is lesz, mozgékonyabb.

nyabb, de eklektikusabb is. Meglazulnak a diszciplína kötelékei: a módszercentrikusság fesztelenebb és kevésbé ellenőrzött magatartássá oldódik, a szemiotika ha nem is antiszemiotikává, de posztsemiotikává alakul át. Megtaláljuk ebben a megelőző kutatás kezdeményezéseit, témáit, sőt rögeszméit is, de más módon kezelik őket; s találunk a bemutatott normákhoz kötődő szerzőket, de ismeretlen kombinációkkal kísérletező teoretikusokat is. Elkerülhetetlen, hogy később ne térjünk vissza hozzá: tradíciókban és szakításokban egyaránt gazdag irányzatokkal találkozunk majd, amelyek új kutatási kereteket jelentenek.