

A FILM: TÜKRÖZÉS ÉS KOMMUNIKÁCIÓ

JÓZSA PÉTER

Az esztétikai alkotásokkal — nálunk talán elsősorban a filmmel — foglalkozó kutatók körében mindinkább tért hódít az a felismerés, hogy a szemiotikai és tágabban a kommunikáció-elméleti megközelítési mód igen jól használható eszközöket, eddig meg nem ragadott összefüggések feltárására alkalmas fogalmi apparátusokat ad a kezünkbe a mű belső szerkezetének, a mű sajátosságait szabályozó törvényszerűségeknek a megértéséhez, a művek sokszor egészen újfajta tipológiájához és ezáltal mélyebb, hitelesebb és egzaktabb megismeréséhez. Egyik fontos tünete ennek a tendenciának az MRT Tömegkommunikációs Kutatóközpontjának kiadásában megjelent tanulmánygyűjtemény.¹ Sőt, az elmélet fejlődési távlatai már ezen is túlmutatnak: az esztétikai alkotások *hatásmechanizmusát* kutató különféle empirikus szociológiai vizsgálatok eredményeiben a mű bizonyos értelemben *kommunikációs aktusként* jelenik meg. Amikor a kutatás megállapítja, hogy egy mű egy bizonyos társadalmi közegben mit *jelent*, voltaképpen azt tárja fel, hogy specifikus jelek specifikus kombinációja meghatározott feltételek mellett milyen közleményt hordoz — vagyis a *szociológiai* tények értelmezéséhez nélkülözhetetlen eszközként veszi igénybe a *szemiotikai* apparátust és megfordítva, szociológiai értelmet ad *szemiotikai* eszközökkel megállapított összefüggéseknek.²

Itt három tudomány összekapcsolásának, sőt részleges egyesítésének távlatai nyílnak meg. Ez a három tudomány: a visszatükrözéseméletre épülő marxista esztétika, amely az esztétikai alkotást egy adott társadalmi valóság sajátos megismerési módjának és *tükrözésének* tekinti, s akként elemzi; a művészetpszichológia, amelynek tulajdonképpen, végső célja és feladata az esztétikai alkotás — konkrétságában örökösen változó, de feltehetőleg igen stabil általános törvényszerűségek szerint érvényesülő — társadalmi *funkciójának* a tisztázása; végül a szemiotika, amely a társadalomtudományokban eddig bizonyos mértékig hiányzó *egzakt* elemzéshez szükséges újfajta fogalmi apparátust bocsájtja rendelkezésre.

E három tudomány „részleges egyesítésén” konkrétan a következőket

¹ Hoppál Mihály—Szekfü András (szerk.): „A mozgókép szemiotikája”, Budapest 1974.

² A problémát már felvetettük részint elméletileg (lásd Józsa Péter: „A társadalmi tudat kódjai. Strukturális szemiotika és marxista ideológia-elmélet”, Kandidátusi értekezés, Budapest 1973; Józsa Péter: Művészetpszichológia, művelődésszociológia; „Valóság”, 1972/4, 39—56), részint festmények hatására vonatkozó empirikus adatok értelmezésekor (lásd Józsa Péter: Festmények hatása. Adalékok az esztétikai élmény struktúrájához; „Kultúra és közösség”, 1974/1).

értjük. Egyrészt mind az esztétika, mind a művészetszociológia megtartja önállóságát, a szemiotikának pedig vállalnia kell eszköz-, apparátus-szerepét. Hiszen nyilvánvaló, hogy a műnek megvan a maga immanens tartalmi és kifejezésbeli szerkezete, amelyet a kor határoz meg; hogy például Rouault, Chagall vagy Dubuffet művészete nem jöhetett létre a XIX. század első felében; továbbá nyilvánvaló, hogy viszont az immanens esztétikai elemzés révén semmi megbízhatót sem tudhatunk meg a mű társadalmi hatásáról és funkciójáról: ez mindig *külön* elemzés tárgya marad. Másrészt azonban abban a pillanatban, amikor egyfelől a mű hatását jelek, jelrendszerek, *kódok* „vételeznek”, „megfejtési folyamatának” ismerjük fel, másfelől az alkotás folyamatát a szubjektív művészi élmény kifejezésére, társadalmilag érvényes közlelmény kódolására alkalmas jelek termelésének fogjuk fel — ebben a pillanatban az esztétikum társadalmi termelésének és társadalmi működésének kutatása *kommunikáció-kutatássá* válik. Feltevésünk értelmében itt tudományelméletileg egy sajátos dialektikus helyzet alakul ki. Úgy véljük, hogy a közeli években lassanként alakot ölt egy általános társadalmi kommunikáció-elmélet, amelynek révén lehetővé válik, hogy felfedezzünk bizonyos közös alapvető törvényszerűségeket a társadalmi életfolyamat minden olyan szintjén és szegumentumában, amely ilyen vagy olyan értelemben kommunikáció-típusú realitásnak tekinthető, a húsvéti hímestojás népszokásától a mennybe-menetel dogmáján, a nemzeti zászló szimbólumán vagy a kézfogás szokásán át a kibernetikáról szóló irodalomig, a strukturalizmusig és a bűnügyi filmig. *Ebben az értelemben* a szemiotikai apparátust felhasználó esztétikai tudomány és művészetszociológia együttesen ennek az általános kommunikáció-elméletnek *egyik*, ti. az esztétikum társadalmi geneziséét, helyét és funkcióját vizsgáló fejezetévé válik.

De csak ebben az értelemben. A kommunikáció-elmélet által felfedhető általános törvényszerűségek éppen csak az általános törvényszerűségek lesznek, és semmit sem mondhatnak a népszokás, a vallási vagy politikai szimbólum, az udvariassági forma, a tudomány, az ideológia stb. konkrét specifikumáról, arról, hogy konkrét mineműségében, *mint* politikai vagy vallási szimbólumot stb. hogyan termeli ki magából a konkrét társadalom. Nem mondhatják ezt meg az esztétikumról sem. Következésképpen mindezek a „kommunikáció-típusú realitásokat” vizsgáló tudományok — az etnológia, a vallástörténet és vallásszociológia, egyáltalán, a történelem és a szociológia, a tudománytörténet, az ideológia-elmélet, az esztétika, a művészettörténet, a művészetszociológia stb. stb. — *egyszerre* lesznek részei is egy általános kommunikáció-elméletnek és teljesen önálló tudományok is; azaz metodológiájuk mintegy „két emeleten” működik majd: részint az általános kommunikáció-elmélet fogalmaival operálnak, hogy feltárják tárgyuknak ezt az általános aspektusát, részint pedig a tárgyuk specifikumával adekvát, önálló fogalomrendszerekkel. Ez azt jelenti, hogy akár az esztétika, akár a művészetszociológia „szemiotizálása” csupán az itt jelzett általános kommunikáció-elmélet kiépítéséhez vezető út módszertani egyengetése, és ez a „részleges egyesítés” semmiképpen sem jelentheti sem a két tudomány egymásba olvasztását, sem együttes beolvasztásukat valamilyen szemiotikába.

Az alábbiakban semmiképpen sem vállalkozhatunk arra, hogy a problémát a kettő közül akár csak az egyiknek a vonatkozásában is részletesen fejtsük ki. Szeretnénk, ha az olvasó műhelytanulmányának tekintené cikkünket, amelyben részint az esztétikai alkotás szemiotikus elemzésének általános joga-

sultságával kapcsolatban, részint a filmszemiotika bizonyos módszertani problémáit és lehetőségeit illetően fogalmaztunk meg néhány gondolatot.

Mindenekelőtt tehát meg kell vizsgálnunk az esztétikai alkotás szemiotikus elemzésének *jogosultságát és lehetőségét*, s tisztáznunk, hogy összeegyeztethető-e ez az elemzési mód a marxista tükrözésselmélettel.

Másodszor, szemügyre kell vennünk e szemiotikus elemzés bizonyos elméleti és módszertani *feltételeit*, s ezzel kapcsolatban rá kell mutatni egy bizonyos, a nyugat-európai szemiotikában jelentkező veszélyre, amely gyengítheti ennek a megközelítési módnak a hitelét.

Harmadszor áttekintést adunk néhány jellegzetes filmszemiotikai álláspontokról, végül pedig kifejtjük néhány elképzelésünket a filmszemiotika konkrét irányait illetően.

*

Az első probléma azért merül fel, mert a marxista esztéták egy része körében van bizonyos ellenállás általában mindennemű formális elemzéssel, és ezen belül speciálisan a szemiotikus és strukturális elemzéssel szemben; többen úgy vélik, hogy az ilyenfajta elemzés összeegyeztethetetlen a tükrözésselmélettel és a formális módszerek beengedése alááshatja a marxista esztétikát.

Zoltai Dénes rendkívül élesen veti fel a kérdést: „Leplezetlen nyíltsággal lép előtérbe az Új Kritikában lappangó neopozitivistá tendencia azokban az újabb törekvésekben, amelyek strukturalizmusnak nevezik magukat . . . Az alapadottság most is . . . a mű nyelvi struktúrája, amelyet ezúttal szcientista-analitikus magabiztossággal szinkron jelek magánvaló rendszerének nyilvánítanak: olyan jelrendszernek, amelyet nem genetikusan, kialakulásában és történetiségében, hanem önmagában, immanens ‚működésében’, formalizálható finomszerkezetében lehet és kell adekvát módon . . . interpretálni. . . . Önmagában az a tétel, hogy a mű mint jelek rendszere valamilyen jelentést hordoz, még nem több, mint laposan evidens közhely; mindenféle esztétikai jelentéselmélet ott kezdődik, hogy a mű manifeszt jelei és a jelek hétköznapi jelentése mögött felkutatják a jelek rejtett struktúráját és azt a jelentésbeli mélyréteget, melyet e latens struktúra konstituál. A strukturalista jelentéselmélet sajátossága ebben a tekintetben az, hogy e mélyebb rétegek kiásása során a nyelvi analízis adta határig hatol előre, s ott megáll, a spekulatív-ideologikus rögeszmék világába utalva az esztétikai desifrózás amaz igényét, hogy a vizsgálat a metaszemiotikai jelrendszer genetikai problematikájára is kiterjedjen, hogy az elemzés azokat a konkrét emberi-lényegbeli tartalmakat is felkutassa, amelyek a latens műszerkezet organizációs elveit, immanens artikuláció-rendjét meghatározzák. Semmi kétség: az objektivizmus programját ez az irányzat csak bizonyos határon belül, a nyelvi anyag struktúratörvényeinek vonatkozásában tekinti magára nézve kötelezőnek. A társadalmi objektívítás, az esztétikum történetileg konkrét nembelisége, a műszerkezetet éltető nem-dologi, hanem emberi-társadalmi tartalmasság ezúttal is zárójelbe kerül: a neopozitivistá analitika zárójelébe.”³

Zoltai Dénes szövegét azért idéztük ilyen hosszan, mert élesen, tömören és magas színvonalon foglalja össze a marxista esztéták egy részének az esztétikum szemiotikus elemzése ellen szóló érvelését. Ez az érvelés a következőket implikálja: 1. a strukturalista (értsd: szemiotikus) esztétika alaptétele,

³ Zoltai Dénes: „Az esztétika rövid története”, Kossuth 1972, 324–325.

hogy ti. a mű — szinkron jelek magánvaló rendszere, laposan evidens köz-hely; 2. a tulajdonképpeni feladat: felkutatni a manifeszt jelek mögött a jelek rejtett struktúráját és az általa konstituált jelentésbeli mélyréteget; 3. a szemiotikus esztétika ezt elmulasztja, mert megáll a nyelvi analízis adta határnál; 4. *holott* tovább kellene mennie a jelrendszer genezisének problematikájához, a műszerkezetet determináló emberi-lényegbeli tartalmakhoz.

Előljáróban hadd szögezzük le, hogy Zoltai tulajdonképpen két mulasztással vádolja a „strukturálisizmust” (csak szövegében nem választja el a kettőt elég világosan): ti. *a*) hogy megáll a nyelvi analízis határánál és nem tárja fel a latens jelentés-struktúrát; *b*) hogy nem tárja fel a mű társadalmi determinációját és konkrét emberi-lényegbeli tartalmát.

Vegyük sorra ezeket az érveket. Lehet, hogy a jelrendszer gondolata csakhogyan „laposan evidens közhely”, de akkor a közhelyeknek abba a fajtájába tartozik, amelyek annak hatnak, *miután kimondták* őket, s felmerül a probléma, miért nem mondta ki senki *ezt* a közhelyet Vlagyimír Proppig és Bahytynig, majd hosszú szünet után Lévi-Straussig és Roland Barthes-ig. De számunkra itt egyelőre az a lényeges, hogy Zoltai nem azt mondja, hogy a jelrendszer gondolata „hamis”, hanem hogy „evidens”. Ezt ne feledjük el a továbbiakban.

Zoltai szerint a szemiotikusok megállnak a nyelvi analízis határánál és nem kutatják fel a rejtett jelstruktúrákat, a rejtett jelentésrendszert. Ez az állítás nem állja meg a helyét. Hogy ezt belássuk, csak egy pillantást kell vetni Kristeva, Greimas, Metz, Meyer Schapiro, Sol Worth, Solin Alexandrescu és mások munkásságára.⁴ Ám itt is felhívjuk a figyelmet Zoltai kifogásának tulajdonképpeni értelmére: a szemiotikusoknak azt veti a szemére, ha tárgyilag tévesen is, hogy nem csinálják *elégg jól a szemiotikát*.

Zoltai érvei közül egyébként még hiányzik is egy: némelyik szemiotikusnak, például, mint látni fogjuk, Kristevának az a tényleges hibája, hogy el-tüntetik az esztétikum specificitását.

Marad a negyedik érv, az, hogy a szemiotika figyelmen kívül hagyja az esztétikum geneziséét (sőt, olykor, tesszük mi hozzá, specificitását is), valamint történetileg konkrét nembeli tartalmát.

Ezekután Zoltai álláspontját véleményünk szerint a következő kijelentésre redukálhatjuk: a művészetszemiotika *lehetséges* ugyan, *valamit* feltárhat

⁴ Kristeva, Julie: „Szémeiótiké. Recherches pour une sémanalyse”, Párizs 1969; ugyanó: „La révolution du langage poétique”, Párizs 1973; Greimas, A. J.: „Sémantique structurale”, Párizs 1966; ugyanó: The relationship between structural linguistics and poetics; „Internat. Soc. Sc. J.” UNESCO. XIX (1967), 8—16; ugyanó: „Du sens. Essais sémiotiques”, Párizs 1970; Metz, Christian: „Essais sur la signification du cinéma”, Párizs 1968; ugyanó: Approche structurale du cinéma. Niveaux de codification. Forme et contenu. Université Catholique de Louvain. 1969, Sokszy; ugyanó: „Az elbeszélő film mondattana” (La grande syntagmatique du film narratif); Hankiss Elemér (szerk): „Strukturalizmus”, 1, Európa, 225—232; ugyanó: Entretien sur la sémiologie du cinéma (interjú); „Semiotica” IV (1971), 1, 1—30; ugyanó: Methodological Propositions for the Analysis of Film; „Screen”. XIV (1973), 1—2, (Spring-Summer), 89—101; Schapiro, Meyer: On Some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image-Signs; „Semiotica”. I (1969), 3, 223—242; Worth, Sol: The Development of a Semiotic of Film; „Semiotica”. I (1969), 3, 282—321; Alexandrescu, Sorin: A Project in the Semiotic Analysis of the Characters in William Faulkner’s Work; „Semiotica”. IV (1971), 1, 37—51; Rastier, François: „Essais de sémiotique discursive”, Párizs 1973; Coquet, Jean-Claude: „Sémiotique littéraire. Contribution à l’analyse sémiotique du discours”, Párizs 1973 stb. stb.

a műből, de a végeredmény mindenképpen hamis lesz, mert a szemiotika elvileg nem férhet hozzá a műalkotásnak mint olyannak a tulajdonképpeni lényegéhez.

Nézzük meg, hogy Uszpenskij szovjet kutató hogyan határozza meg a művészetszemiotika *lehetőségét*: „A műalkotás felfogható olyan szimbólumokból álló szövegnek, amelyekbe mindenki belevetíti a maga tartalmát . . . Jelentésen az ehhez vagy ahhoz a szimbólumhoz kapcsolódó asszociációk és képzetek sorát érthetjük. A jelentést általában reverzibilis fordítási műveletek invariánsaként határozzák meg (C. Shannon). Jelen esetben a művészi szimbólumokat fordítják le asszociációk és elvont képzetek sorára (. . . például Lessingnél a Laokoon-példa esetében . . .) . . . a Művészet tehát mind folyamatában, mind eredményében szemiotikai kutatás tárgya lehet. Jeleknek egy bizonyos együttese tartalmat sugall a művészing. Részben formális szabályok szerint (a normához igazodva és attól eltérve) szervezi meg őket; az eredmény szimbólumok egymásutánja, melyeket a néző a maga tartalmával tölt meg (s az csak részben esik egybe a művész vagy a másik néző tartalmával) . . .”⁵

S Lekomcev a szemiotikus esztétika *szükségességéről*: „Egyfelől az esztétikának, másfelől a művészettörténetnek s az alkotás és az észlelés pszichológiájának objektív fejlődése egységes empirikus tudomány megteremtését tűzi napirendre. Mint minden empirikus tudománynak, az esztétikának a *feladatai* is kettős jellegűek: egyrészt logikusan át kell *gondolni* a meglévő tényeket; másrészt keresni kell az új tényeket és verifikálni a megfelelő hipotéziseket.”⁶

Az 1962-ben lezajlott moszkvai szimpozium előadás-téziseit tartalmazó kiadvány előszava rámutat: „A művészeti jelrendszerek különösen alkalmas anyagot kínálnak a különböző modellezési szintek közötti viszonyok kutatására. A szépirodalom, a zene és a film területén a formális szintek szemiotikai elemzésének úttörői szovjet kutatók voltak, a „formalista iskola” képviselői, valamint Eisenstein és más szovjet művészetelméletiek . . .”⁷

Ha igaz az, hogy a műalkotás (és egy életmű vagy egy korszak művészete stb.) jelek rendszere (és igaz, mert emberi közlemény, mert kommunikáció), akkor ennyiben kód, s ahhoz, hogy a kódolt közleményt megértsük, elemezni kell a kódot. Ha a szemiotikus esztétika *lehetséges*, akkor *szükséges*.

Zoltainak tökéletesen igaza van abban, hogy bármilyen szemiotikus teljesítmény neopozitivistá ideológiai fegyverré válik abban a pillanatban, mielőtt nem mutatja fel a saját határait, és nem a mű megértéséhez szolgáló *bevezetésnek*, nem a kód felfejtésének tekinti magát, hanem úgy tesz, mintha ezzel elintézte volna a műalkotás teljes problematikáját.

Senkinek sem jut eszébe a nyelvészeket azzal vádolni, hogy amikor csak a nyelv formális és szinkron tulajdonságait elemzik, ezzel megakadályozzák azoknak a tartalmaknak a vizsgálatát, amelyeket egy adott társadalomban a nyelvet használó emberek közölnek egymással. A szemiotikusok (mutatis

⁵ Uszpenskij, B. A.: O szemiotike iszkussztva; „Szimpozium po sztruktornomu izucsenyiju znakovih szisztyem”, Moszkva 1962, 125—128.

⁶ Lekomcev, J. K.: Izobrazityelnoje iszkussztvo i szemiotika; „Szimpozium po sztruktornomu izucsenyiju znakovih szisztyem”, Moszkva 1962, 123—125.

⁷ Előszó a „Szimpozium po sztruktornomu izucsenyiju znakovih szisztyem” c. kötethez, Moszkva 1962, 5., 6—7.

mutandis⁸) az esztétikum nyelvészei, s ha különféle csakugyan érvényesülő ideológiai konstellációk hatása alatt azzal az igénnyel lépnek fel, hogy kiszajátítsák az esztétikai elemzést, erre rámutatni és ezt korrigálni még módszertani problémát sem okoz. Igaz az, hogy a szemiotikának *elvileg* meg kell maradnia a formális jelelemzés határai között, s így nem férhet hozzá a műnek sem a geneziséhez, sem nembeli tartalmához, de nem igaz az, hogy a szemiotikai műveletet *elvileg* ne lehetne összekapcsolni a tükrözéselméleten alapuló materialista esztétikával.

A marxista esztétika tárgyát jelenleg érvényes alakjában sem kizárólag a mű társadalmi-történeti genezise és tartalma alkotja. Éppen ellenkezőleg: Lukács életműve és a marxista esztétika egész története többek között nem más, mint harc ama vulgarizátorok ellen, akik csak ezt akarták csinálni és nem voltak hajlandók elismerni a forma elemzésének jogosultságát és szükségességét. Zoltai ebben az összefüggésben megemlíti az újkritikai törekvések „racionális magvát”, „módszertani szempontból kritikailag hasznosítható elemét”: „Ha például a dráma és a regény interpretációjában hangsúlyozzák, hogy a szöveg pusztán időbeli ‚lefolyása’ mögött az előre- és visszautalások bonyolult hálózata rejlik, s az ilyen illúziórendszer visszatérő nyelvi-képzelteti modelleket, mintegy térszerű, egyfajta síkban elhelyezhető ‚mintákat’ (pattern) előfeltételez, akkor a nyelvi elemzés itt éppenséggel a műszerkezet műfajilag sajátos felépítésére figyelmeztet . . .”⁹ stb.

De ha a marxista esztétikában helye van a forma elemzésének, éppen azért, mert a forma az esztétikumnak szerves, inherens, objektív és főleg kitüntetett tulajdonsága, akkor miért ne volna helye benne a szemiotikus elemzésnek is, ha egyszer a szemiózis az esztétikumnak szintén szerves, inherens, objektív és főleg kitüntetett tulajdonsága? S ha a történeti-nembeli aspektust össze lehet kapcsolni a formai-szerkezeti aspektussal, akkor össze lehet kapcsolni a jelszerkezeti aspektussal is.

*

Természetesen (és most ezzel áttérünk a bevezetőben jelzett második problémára) minderről csak akkor lehet szó, ha a szemiotika felismeri és elismeri az általa elemzett szövegek specificitását, például az esztétikumét. Vannak ugyanis szemiotikusok, akik szerint a szemiotikus elemzésben az esztétikum sajátossága *feloldódik*, megszűnik. Így például Kristeva szerint: „A szemiotika számára az irodalom nem létezik. Nem létezik olyan beszéd (parole) gyanánt, mint a többi, és még kevésbé esztétikai objektum gyanánt. Az irodalom *sajátos szemiotikai praxis*, melynek előnye, hogy másoknál jobban megragadhatóvá teszi az értelem (sens)-termelésnek azt a problematikáját, amelyet az új szemiotika felvet, s csak annyiban érdekes, amennyiben a (kodifikált és denotatív beszéddel (parole) foglalkozó) normatív nyelvészet tárgyára való redukálhatatlanságában vesszük szemügyre . . .” Az e program keretében előállítandó szemiotikai modellek „. . . a *társadalmi szöveghez* fordulnak — ama társadalmi praxisokhoz, melyeknek az ‚irodalom’ itt csupán

⁸ A különbség többek között ott van, hogy a *nyelvi formát a beszéd tartalmai* közvetlenül nem determinálják, az esztétikai formát viszont a forma fejlődésének immanens törvényei és a közlendő tartalmak *együtt generálják*, így itt a helyzet sokkal bonyolultabb; ehhez nem fér kétség.

⁹ Zoltai Dénes, i. m. 323—324.

egyik valorizálatlan változata lesz —, azért, hogy megannyi folyamatban levő transzformációs és termelő aktusként gondolják el őket”.¹⁰

(Csak zárójelben: hogyan, miben redukálhatatlan az értelem irodalmi típusú termelése a mindennapi beszédre, ha nem esztétikai mineműségében? ha egyszer *sajátos praxis*, akkor miben áll ez a sajátossága, ha nem esztéticitásában?)

Sőt, Kristeva egyenesen igazolni látszik a marxista esztétikának a szemiotikával szemben gyanakvó képviselőit: „Akkor, amikor a tudomány nyelvészeti alapon megközelíthető *szemiotikai praxisok* gyanánt veszi szemügyre a *társadalmi struktúrákat*, marxista perspektívában a jel fogalma nyomban értelmetlenné válik. Megjelennek az ellentmondások egyfelől a szemiotikai eljárás, másfelől amaz okoskodási mód között, amely az idealizmus (!) és a hegeli teleológia örököse. A szemiotikai praxisok nem-tudományos felfogásmódjának maradványai egy olyan úgynevezett marxista megközelítés leple alatt élnek tovább, amely a „művészeteket” továbbra is elidegenült, azaz nem termelő, hanem expresszív vagy illusztratív tereknek tekinti. Amikor ez a felfogás szembetalálkozik a szemiotikával, elkerülhetetlenül megjelennek a feloldhatatlanul értelmetlen mozzanatok (contresens).”¹¹

Ami Kristeva radikálisan elutasító álláspontját illeti, egy rövid pillanatra úgy tűnhet, mintha egyszerűen értelmetlenséget írna; hiszen minden szemiotikus, köztük ő is *tudja* — és *gyakorolja* ezt a tudást —, hogy a különböző specifikus „szövegek” jelrendszerei is specifikusak, és ezért specifikus követelményeket támasztanak az elemzéssel szemben. Bárhonnan vegye is a szemiotikus a modellt — az információelméletből, a kibernetikából, a topológiából, a nyelvészetből, a matematikai logikából vagy egy másik szemiotikus elemzésből —, mindig tudja, hogy ez csak *modell*, amelyet csak bizonyos határok között, per analogiam alkalmazhat. Nem véletlen, hogy aránylag hamar kialakultak a különböző szemiotikai ágak. Aki ért a gesztusokhoz, nem feltétlenül ért a filmhez vagy a közmondásokhoz és megfordítva. De akkor miért tagadja Kristeva az esztétikum specificitását?

¹⁰ Kristeva, Julie, i. m. 40., 42.

¹¹ Uo. 50. A nyilván meglepett olvasó tájékoztatására: Kristeva a marxista társadalomszemlélet *materializmusát* nevezi itt *idealizmusnak*, ti. azt, hogy a jelenségeket elsődlegesen a szubsztanciális determináció síkján közelíti meg, és a művészi alkotásban valamilyen mögöttes realitás *kifejeződését* látja, ahelyett, hogy önmagában, „szövegeként” közelítené meg, kizárólag mint „jelentéssel bíró illeszkedések komplexumát”. (Uo.) Nyilvánvalóan helyesen állapítja meg a „tisztá” szemiotikus elemzés és a marxista determinatív magyarázat közvetlen episztemológiai összeegyeztethetetlenségét, de ebből nem azt a következtetést vonja le, hogy fel kell számolni a szemiotika önállóságát és megfelelő episztemológiai transzformációk segítségével a társadalom-magyarázat szolgálatába állítani, hanem elveti a determinatív magyarázatot („idealizmus”, „teleológia”), s a „tisztá” szemiotikát minősíti a „valódi” marxista eljárásnak, ti. abban az értelemben, hogy csakis így tárható fel a „szöveg” titka, a sajátos — Kristeva által lényegileg mitizált — „értelmettermelő” folyamat. Kristeva azóta kénytelen volt túllépni ezen a felemás állásponton. A „materialista szemiotika” követelése nem maradhatott szóvirág: ezt a programot konkretizálni kellett. Csakhogy, s ez a fentiek felől nézve nem véletlen, Kristeva az egész „Tel Quel” csoporttal együtt a kiutat nem a termelési mód értelmében felfogott praxiskategóriához való visszatérésben, a „szövegnek” az össztársadalmi praxisból való eredeztetésében találta meg, hanem a *pszichoanalízisban*: a „genotextus” (a mögöttes, rejtett, generáló szöveg) és a „fenotextus” (a megjelenő, manifeszt, generált szöveg) ellentmondásában nem társadalmi lét és társadalmi tudat, hanem tudattalan és ego ellentmondása fejeződik ki.

Ennek (részben) valóban ideológiai — neopozitivistá, szcientista — okai vannak. Kristeva osztja a szemiotikusok egy részének azt az illúzióját, hogy a szemiotikus elemzés az elemzett „szöveg” teljes megismerését nyújtja. Ez az álláspont azonban megköveteli, hogy a tárgy minden nem-szemiotikus, szemiotikán kívüli megközelítését kiiktassák, fölöslegesnek nyilvánítsák.

Mármost a dolog úgy áll, hogy a tárgy specificitását a szemiotikán belülről definiálni nem lehet. Az olvasó számára az eddigiekből világos kell hogy legyen, hogy a szemiotikának per definitionem *egyszerűen nem áll módjában megállapítani az általa elemzett „szöveg” ontológiai mineműségét.* Annak megállapításához, hogy esztétikumról van szó, igénybe kell venni az esztétikum mineműségére és milyenségére vonatkozó, szemiotikán kívüli tudást; ugyanígy szemiotikán kívüli kritériumok segítségével állapítjuk meg, hogy minden-napi érintkezéssel, rítussal, mítosszal, az életfolyamat zökkenőmentességét technikai értelemben biztosító kommunikációval stb. stb. van dolgunk.

A szemiotika tehát csak annyiban határozhatja meg tárgyát, amennyiben rámutat egy „szövegre” s ezt körülhatárolja mint korpuszt. De hogy ez a korpusz *mi*, azt nem mondhatja meg: ahhoz szemiotikán *kívüli* tudást kell igénybe vennie. Következésképpen az olyan szemiotika, amelyik a szemiotikán kívüli tudást nemlétezőnek vagy fölöslegesnek, vagy a szemiotika által meghaladandónak, abban feloldódónak nyilvánította, szükségszerűen elvileg képtelenné válik arra, hogy meghatározza tárgyát, annak specificitását. Ezért keletkezik Kristeva számára az a látszat — miközben apparátusát igen hajlékonyan s olykor kitűnő elemzések keretében igazítja hozzá a mindenkori vizsgált esztétikum követelményeihez —, mintha az esztétikum megszűnnék a szemioziszban.

*

Térjünk át a film problémájára.

A filmművészet „nyelv nélküli nyelvezet (langage)” — mondja Metz.¹² „A filmkép . . . szegényes kódú gazdag üzenet . . . szegényes rendszerű gazdag szöveg.”¹³

Nem lehetséges azonban, hogy az ilyen megfogalmazások csak „metaforák”? Hiszen például Merleau-Ponty, amint arra maga Metz utal, kifejtette, hogy egy filmképsor az élet látványa, ezért értelmét saját magában hordja, s a jelölő nemigen különül el a jelölttől: „A művészet öröme az, hogy megmutathatja, hogyan jelöli valami saját magát.”

Ha azonban most eltekintünk a filmnek minden más lehetőségétől és csak a „fikció-filmet” tartjuk szem előtt,¹⁴ eleve nyilvánvaló, hogy Merleau-Ponty téved: a fikció-film képsora eleve nem az élet látványa, hanem egy fikció látványa, s ha egyelőre figyelmen kívül hagyunk mindent, ami specifikusan filmi, akkor is kézenfekvő, hogy a fikció-film képsorainak szükvenciája szük-süképpen alá van vetve a *narráció*, a költött elbeszélés bizonyos egészen általános törvényeinek. S ha igaz az, hogy a fikció-film narráció,¹⁵ akkor ezen az első legáltalánosabb szinten ugyanúgy *kódozva* kell lennie, mint bármely esztétikai narrációnak.

¹² Metz, Christian, i. m.

¹³ Uo.

¹⁴ Uo.

¹⁵ Uo.

Idetartoznak azok a kritériumok, amelyekről a mi civilizációnkban bármely cselekményes, történetet elbeszélő esztétikum „szomorú”, „keserű”, „tragikus”, „magasztos”, „derűs”, „groteszk”, „vidám” stb.¹⁶ Idetartozik az, hogy minden ilyen esztétikumnak van egy (vagy több, de nagyon kevés) *hőse*, akik a befogadó számára az érzelmi-intellektuális azonosulás vagy szem-befordulás pólusát, góciát alkotják. Ez annyira hozzátartozik a kódhoz (vagyis a befogadó *szemében* az esztétikum lényegi szerkezetéhez), hogy hiánya esetén a befogadó egyszerűen nem ismeri ki magát az illető esztétikum világában. Ha a film vagy regény stb. közleményét nem egy vagy egy-két figura *sorsa* hordozza, ha nem egy vagy egy-két emberi személyiség válik az érzelmek katalizátorává, akkor nincs fogózó, támpont — értelmetlen az egész. *Mit kíván tőlem ez a film*, ha nem azt, hogy szorongjak X. Y. sorsáért, hogy saját magamat helyettesítve be a helyzetébe, átéljem a kudarcait vagy sikereit?¹⁷

Ugyancsak a narráció kód-szintjéhez tartoznak a film mindazon tulajdonságai, amelyek biztosítják a néző ama követelményének kielégítését, hogy felismerhető legyen a cselekmény *típusa* („western”, „krimi”, „karrier-történet”, „társadalomkritika”, „háború és következményei”, „szerelem”, „zsáner” stb. stb.). Az a néző, aki úgy vetődött be a moziba, hogy nem tudja, mit fog látni, már a legelső kockák után teljesen félreismerhetetlen (egyéb-ként részben már a filmspecifikus kódba átnyúló) jelekből tudja megállapítani, hogy mivel van dolga.¹⁸

Ami most a kód-fogalomnak a filmre mint specifikus jelenségre való egyszakt alkalmazását illeti, a probléma, ha szabad így mondani, egyelőre telje-

¹⁶ Itt tulajdonképpen kettős kódról van szó: egyrészt az esztétikai termék meghatározott fajta jelek meghatározott kombinációja, amely a (lényegében társadalmilag meghatározott) *típusú* befogadókából meghatározott fajta reakciót vált ki; másrészt a befogadók ezt a reakciójukat egy az esztétikum minősítéséhez mindenkor rendelkezésre álló *szókinccsel* kódolják. E kód társadalmilag érvényes összefüggérendszerit kell megragadni, hogy megkapjuk azt az arkhimedészi pontot, ahonnan kiindulva az esztétikum társadalmi hatásmechanizmusai felderíthetők. Ez irányban folynak a konkrét vizsgálatok (lásd Józsa Péter: A filmélmény szociológiájához; „Filmkultúra”, 1972/3, 77—81).

¹⁷ A Népművelési Intézetnél folyó filmszociológiai vizsgálatban feltettük a válaszolóknak egy-egy filmmel kapcsolatban azt a kérdést, hogy melyik szereplő volt a legrokonszenvesebb. Hat filmmel folytattuk a vizsgálatot („Hamu és gyémánt”, „Kifulladásig”, „Kopár sziget”, „Biciklitolvajok”, „Szegénylegények”, „A tűzön nincs átkelés”). Összességükben a válaszolók a „Szegénylegények” kivételével mindegyik filmnél egy, két, maximum négy figurát jelöltek meg a legrokonszenvesebbnek, de úgy, hogy még a legnagyobb szórásnál is (a „Hamu és gyémánt”-nál) a szavazatoknak nem kevesebb, mint 50%-a esett *egy bizonyos* figurára (ti. Maciekra), — vagyis még itt is volt statisztikusan érvényesülő *identifikációs centrum*. Ezzel szemben a „Szegénylegények”-nél a válaszolók jelentős része egyáltalán nem is felelt erre a kérdésre, s emellett a minta egészében 12 figura között oszlott meg (szinte egyenletesen) a „legrokonszenvesebb” szavazat! Ez az egyetlen tény is mutatja már, hogy a „Szegénylegények” struktúrája, esztétikai kódja eltér a hagyományostól. Az eredmény feltehetőleg ugyanilyen vagy még markánsabb lenne, ha a többi Jancsó-filmmel is elvégeznénk ezt a próbát. Véleményünk szerint itt rejlik az egyik legfontosabb oka annak, hogy a mozilátogatók jelentős része egyelőre értetlenül áll szemben Jancsó filmjeivel. Az esztétikumnak az ő szemükben, az általuk megszokott *kód* szerinti elemi kritériuma hiányzik belőlük.

¹⁸ Szintén az említett vizsgálatban, Godard „Kifulladásig” c. filmjénél mutatkozott meg igen kézzelfoghatóan, mennyire megnehezíti a néző számára a film megértését, ha ezt nem „tisztázzák” a számára: Godard ebben a filmben az ellentmondásos és meglehetősen problematikus közleményt a kalandfilm és a krimi stíluslemeinek vastag rétegei alá rejti, s a nézőknek egy számottevő része ezzel nem tudott mit kezdeni.

sen „folyékony” állapotban van. Maga Metz a filmszemiotika alapvetésének számító idézett tanulmány-gyűjteményében eredetileg a film öt „kodifikációs szintjét” határozta meg: 1. az elemi vizuális észlelés elvont kereteinek rendszere (tér, alak—háttér komplexum stb.); 2. a felismerhető vizuális és akusztikai reáliák rendszere (tárgyak, emberek, zajok, zene); 3. a felismert reáliákhoz fűződő — kulturálisan (értsd: társadalmilag) determinált — konnotációk és szimbolizmusok rendszere; 4. a nagy narratív struktúrák nem filmspecifikus, hanem az európai „cselekményes” esztétikumban általánosan érvényesülő rendszere (ezt láttuk az imént); 5. a tisztán filmművészeti megjelenítő és kompozíciós rendszerek (a plán, a kameramozgatás, a megvilágítás, a vágás stb.).

Metz az említett könyvben azután végig ennek az ötödik szintnek a kód-funkcióit, közleményhordozó lehetőségeit elemzi a szemiotikai fogalomrendszer segítségével (centrális fogalma e tekintetben a szintagma).¹⁹

A probléma lezáratlanságát azonban jól mutatja Metznek egy 1970-ben kelt nyilatkozata, amelyet az olvasó engedelmével részletesebben idézünk, mert a mi kérdésünk szempontjából is lényeges. Metz megemlíti Garroni olasz szerző „Szemiotika és esztétika” című könyvét, s megállapítja, hogy az a problémák önkritikára átgondolására készítette, mert az ő eredeti álláspontján túllépve éles különbséget tesz „nyelvezet” és „kód” között. Ma már, folytatja, „úgy látom, hogy nyelvzetnek” egy olyan egységet nevezhetünk, amely a *kifejezés anyagának* (Hjelmslev) terminusaiban, vagy, ahogyan Barthes mondja az *Éléments de sémiologie*-ban, a „tipikus jel” terminusaiban definiálódik. Az irodalmi nyelvzet azoknak a közleményeknek az összessége, melyeknek kifejezés-anyaga az írás (mindenekelőtt a fizikai értelemben); a filmi nyelvzet szintén bizonyos, kifejezés-anyagukban azonos közleményeknek (messages) az összessége . . . A „nyelvezet” tehát az észlelési tapasztalatban közvetlenül megragadható technikai-szenzoros egység, melynek szokásos társadalmi osztályozásai a „film”, a „festészet”, „a mozdulat” stb.

Ezzel szemben a kód tisztán *logikai és relacionális** együttes, amelyet csak az elemző konstruálhat meg, s amely nem az anyagon, hanem a *FORMÁN* alapul, úgy, ahogyan Hjelmslev értelmezte ezt a szót (= a tartalom formája + a kifejezés formája); valamely kód a kommutabilitásnak, jelentést-hordozó differencialításoknak a mezeje. *Egy és ugyanabban a nyelvzetben tehát több kód lehetséges, és megfordítva, egyetlen kód megnyilvánulhat több különböző nyelvzetben . . . **

Garroni szerint egyébként . . . csak a nyelvzetek specifikusak, a kódok nem: a filmben kizárólag különféle kódok bizonyos fajta kombinációja a specifikus, semmi más . . .

Én ezzel nem értenék teljesen egyet . . . Kétségtől igaz ugyan, hogy a *filmekben működő* kódok jó része ettől még nem *filmspecifikus* kód: a film tele van kollektív képzetekkel, ideológiákkal, más művészetektől kölcsönzött formákkal, az adott kultúra minden rendű és rangú szimbolizmusával. A film azonban ezen felül a saját külön kódjait is kikovácsolja . . .”, mert van-

¹⁹ A magyar olvasó Metz egyik fontos cikkét, amely röviden összegezi ez irányban elért legfontosabb eredményeit és rögzíti a főbb kategóriákat, a „Strukturalizmus” c. antológiában találja meg („Az elbeszélő film mondattana”). Egyébként mindaz, amit Metz a „tiszta filmművészeti eszközök rendszerének” fogalma alatt egyesít, a lényeg tekintve azonos azzal, amit Biró Yvette „a film formanyelvének” nevez (lásd Biró Yvette: „A film formanyelve”, Gondolat 1964).

nak a formálásnak bizonyos módjai (hosszú lista lenne felsorolni őket), amelyekre kizárólag a film képes.²⁰

Az eddigiekből számunkra a következő gondolatok a lényegesek: a film *kódolt* közlemény (kódja jeleknek „logikai és relacionális együttese”); a film kódja többszintű, pontosabban, a film *több kódot* alkalmaz; ezek egy része *filmspecifikus*, csak a filmben mint különös „beszéd-formában” lehetséges, más részük viszont *nem filmspecifikus*; a nem filmspecifikus kódok is két nagy részre oszthatók, ti. az illető kultúra (társadalom) *általánosan érvényesülő esztétikai kódjaira és valamennyi egyébre*.

A kód társadalmi funkció. Kód annyiban létezik, amennyiben valaki dekódolja. Ha „a világ mindaz, aminek esete fennáll”,²¹ s a (logikai értelemben vett) „*események*” száma végtelen, akkor bármely kommunikációban, amikor a feladó informálni akarja a címzettet mindazokról az eseményekről, amelyeknek esete az adott kontextusban fennáll, ugyanolyan végtelen számú jellel kellene rendelkeznie, ami azt jelentené, hogy kommunikáció csak akkor jöhetne létre, ha mind a feladó, mind a címzett megszámlálta volna a végtelent — vagyis nem jöhetne létre. Ezt a problémát oldja meg a kód. E funkció legtisztább metaforája a betűírás: 22 vonal-ábrával bármely konkrét nyelv több száz fonémáját s e fonémáknak végtelen sok kombinációját lehet kódolni.

A kód azok számára fungál, akik ismerik.²² Ezen az alapon működik a film kódrendszere is. Így az „általános esztétikai kódnak” és a „szűkebb esztétikai kódnak” az az elsődleges és nélkülözhetetlen funkciója, hogy az azt ismerő moziközönség megértse a pusztán cselekményt, mind az események egymásra következésének szűkebb, mind a film hangulatának, érzelmi tartalmának, a szereplők jellemének, szándékainak, sorsának tágabb értelmében. A „*szűkebb esztétikai kódnak*” ez a funkciója a filmnél nagyon világosan megfigyelhető, mert a filmművészet bizonyos sajátos meghatározásai folytán, hol lassabban, hol gyorsabban, de állandóan változik, s emiatt a moziközönség a filmkód forradalmasodásának egy-egy periódusában értetlenül áll szemben a legmodernebb filmekkel, úgy érzi, hogy kirántották a hóna alól a mankót.²³ Ennek az egyszerre művészettörténeti és szociológiai problémának az elemzésébe itt nem mehetünk bele; számunkra most csak annyi az érdekes, hogy az esztétikai kódnak ez a két szintje magát a cselekményt, magát a konkrét egyedi filmet kódolja az adott mindenkori közönség számára a maga (definiált határok között) általános érvényű „grammatikájával”.

A filmspecifikus kód jó példája a jeleknek az a standard kombinációja (a vágás, a ritmus, a plán, nem utolsósorban a hangvágás), amely a kommersz-film nézőjében kialakította azt a rutint, hogy pontosan felismerje például a „veszélyes”, „fenyegető”, „baljós” helyzeteket.²⁴

A nem filmspecifikus kód egyik válfaja az „általános ideológiai kód”. Ez

²⁰ Metz, Christian (—Raymond Bellour): Entretien sur la sémiologie du cinéma (Interjú); „Semiotica”. IV (1971), 1, 17—18. A csillaggal jelölt helyeken kiemelés tőlem — J. P.

²¹ Wittgenstein, Ludwig: „Logikai-filozófiai értekezés”, Akadémiai Kiadó 1963, 113.

²² Metz szellemesen jegyzi meg, hogy az esztéták egy időben azt gondolták, „hogy a filmet szintaxisa miatt értjük meg, pedig a film szintaxisát csak azért értjük meg, mert megértettük a filmet, és csak akkor értjük meg a szintaxisát, amikor a filmet megértettük” („Essais sur la signification du cinéma”).

²³ Lásd Józsa Péter: Gondolatok az „Égi bárány”-ról; „Valóság”, 1971/9, 66—79.

²⁴ E kód egyik működési esetének részletes leírását lásd Józsa Péter: A filmélmény szociológiájához; „Filmkultúra”, 1972/3, 77—81.

— a standardizált alakok, ill. szituációk, történetek szintjén — reprodukálja az illető társadalom (ill. a film által megszólaló társadalmi osztály, csoport) értékrendszerét, ideológiai doktrínáját. Idetartozik a hollywoodi filmben a „good-bad girl”;²⁵ a fehérhajú családanya „valahol Connecticutban”; a két világháború közötti francia zsánerfilm „züllött, de jobb napokat látott” emberroncsa; a hatvanas évek magyar filmjeinek útjavesztett vagy útját kereső negyvenes értelmiségije stb. stb. Azok a szociálpszichológiai vizsgálatok és tartalom-elemzések, amelyek a különböző országok lakosságában élő „nemzeti sztereotípiákra” nézve vonnak le következtetéseket abból, ahogyan egy-egy ország filmjeiben más nemzetek képviselőit ábrázolják, jelzik, hogy ez a kód-szint milyen típusú információt tartalmaz az elemző számára.

Ha az „esztétikai kódok” a cselekményt mint szekvenciát és mint struktúrát kódolják, azaz tulajdonképpen a „szintaktikai szinten” szolgálják a film megértését, akkor az „ideológiai kódot” éppen ezért nevezhetjük így, mert valamilyen — bizonyos mértékig, többé vagy kevésbé *sztereotíp* — ideológiai tartalmat, közleményt kódol — szintén bizonyos mértékig, többé vagy kevésbé — azonnal érthető módon, vagyis a „szemantikai szinten” működik. Vagyis az általános érvényű „ideológiai kód” ugyanúgy a filmen belül működik, ugyanúgy a konkrét, egyedi film „vételét” szolgálja, mint az „esztétikai kódok”.

Itt van azonban a „filmbeszédnek”, a „szövegnek” az a szintje, amit a francia irodalom „récit”-nek, azaz *elbeszélésnek* nevez; más szóval a „story”, a cselekmény, a mese, az alaptananyag, amely a közleményt hordozza és amely a formában realizálódik, az, amiért az emberek bemennek a moziba (mert nem kétséges, hogy civilizációnkban a mozi a mese-„hallgatásnak” valamilyen egészen ősi funkcióját tölti be). Ehhez a *kódhoz* tartozik a hollywoodi filmben a western-történet, a karrier-történet, a vezérigazgató—gépirólány történet, a frontharcos-feleség történet; a francia és angol kalandfilmben a ragyogó életű, de nyomorúságosan pusztuló kalóz története; a gyermektörténet stb. stb. Ezzel a szinttel összefüggésben a kódrendszer dialektikájának egyik fontos mozzanatára szeretnénk rámutatni.

Ugyanazon „szöveg” különböző kódjai *nem ekvivalensek* abban az értelemben, hogy nem mind „ugyanannak” a kódja, ill. ugyanaz, ami az egyik aspektusban kód, „kódolva van” a másik aspektusban.

Mit kódol *maga a cselekmény*? És kinek? Amennyiben közönségen kizárólag a konkrét, egyedi film befogadóját, a konkrét egyszeri vetítés alkalmával a moziban jelenlevők együttesét értjük, annyiban az ő számára a cselekmény egésze semmit sem *kódol*: itt a cselekmény maga az információ tartalma, maga a közlemény. Az, hogy a cselekmény mit kódol, akkor tisztázható, ha tételezni tudunk olyan *címzettet*, akinek a számára kódolhat valamit. Ki lehet az a címzett, akit a cselekmény mint kód, mint jel informál valami másról, ami mögötte rejlik? Az, aki hátrább lép a filmtől, aki magát az egyedi filmet mint jelenséget észleli és szemléli, mint a filmgyártás jelenségét, mint a szórakoztatóipar jelenségét, mint kulturális, mint szociológiai jelenséget stb. Korántsem kell tudományos megfigyelőnek lennie. A feltételt az is kielégíti, aki „közönség-szinten” maradva, egyszerűen összehasonlítja az éppen látott filmet más filmekkel, aki „vígjátékokról” vagy „kalandfilmekről”, vagy „az angol”, „a lengyel”, „az olasz”

²⁵ Wolfenstein, Martha-Nathan Leites: The good-bad girl; Rosenberg, B.—D. M. White (eds.): „Mass Culture. The Popular Arts in America”, New York—London 1966, 294—307.

filmről, vagy ennek vagy annak a korszaknak, vagy ennek vagy annak a rendezőnek a filmjeiről beszél oly módon, hogy az összehasonlításban, párhuzamban, általánosításban szerepe van a cselekmény-struktúra bizonyos visszatérő eleminek, jellegzetességeinek. Abban a pillanatban, amikor az illető ebből az általánosításból következtetéseket von le a megfelelő filmek bizonyos lényegesnek látott jellemzőire, hangulatára, tartalmára, esztétikai, filmtörténeti, ideológiai helyére nézve stb., a cselekménystruktúrának azok az általánosított mozzanatai, amelyek a következtetésekhez egyebek között alapul szolgáltak, a felmutatott közös mélyebb jellemzők *jelévé, kódjává* váltak a számára. Más szavakkal, *a cselekmény mint kód nem magát az egyedi filmet kódolja, hanem a filmek bizonyos vonulatában rendszeresen visszatérő elemei által a filmek e vonulatának bizonyos lényegi jellemzőit.*

Látjuk tehát, hogy a cselekmény az egyik aspektusban a *kódolt* (az esztétikai és az ideológiai kódokban), a másik aspektusban pedig maga a *kód*. Ez a két aspektus abban különbözik egymástól, hogy az első esetben egy (vagy több) általános érvényű kód valamely konkrét, egyszeri „szöveg” leolvasását szolgálja, a másik esetben viszont maga ez a konkrét szöveg jelenik meg egy nála általánosabb valaminek, egy őt magát is magába foglaló *rendszernek* a leolvasását szolgáló kód egyedi megnyilatkozásaként. Az „esemény” tehát (az egyedi film) leolvasható egyrészt esemény-mivoltában, a jelek ama rendszere által, amelyekben megjelenik, másrészt maga is jel mint események átfogóbb rendszerének részmegnyilvánulása. Az „esemény” egyszerre „olvasmány” és „betű”.

Természetesen, ha — mint láttuk — a kód mindig *valakinek a számára* az, akkor minden azon múlik, hogy az olvasó számára a „kaszkádnak” melyik vízszintes szövegmetazete van „előtte levő” szöveggént adva, vagy megfordítva, hogy melyik szövegmetazethez van egy adott kontextusban olvasó adva. Általánosabban úgy is fogalmazhatnánk, hogy minden adott olvasó számára van egy szövegmetazet, amelyen *túl* a szöveg már nincs számára adva.

*

Mielőtt áttérünk annak a kérdésnek a vizsgálatára, hogy hogyan jelenik meg az esztétikumban a „homológ-metaforikus” kód — mint nem filmspecifikus, és pedig általános kulturális kód —, tekintsünk még át egészen röviden néhány filmszemiotikai álláspontot.

Sol Worth a filmet nem *kódok hierarchiájának* fogja fel, hanem egyetlen szintagmatikus információ-áramlásnak, amely az egyes képek (az ő terminológiájában „kép-jelek” vagy „vidémák”) egymásutánjából áll. Álláspontja a mi szempontunkból azért érdekes, mert már a jel, a kód fogalmába felveszi kritériumként annak érthetőségét, vagyis magába a filmszemiotikába beépíti már a filmközlemény „szociológiai megérkezésének” problémáját. Általunk idézett tanulmányának programját a következőkben határozza meg: „1. Olyan folyamatként írni le a filmet, amely magába foglalja a filmcsinálót, magát a filmet és a filmnézőt. Ez a leírás nagymértékben veszi igénybe a kommunikáció és az esztétika fogalmait. 2. Ennek megfelelően úgy definiálni a filmkommunikációt, hogy összefüggésbe hozzuk ezt a folyamatot néhány mai pszichológiai, antropológiai, esztétikai és nyelvészeti kutatási iránnyal. 3. Szemügyre venni a film-kommunikációban működő jeleket vagy egységeket. 4. Tisztázni azt a kérdést, hogy a film mennyiben nyelvezet...” És lejjebb: „Azt mondhatjuk, hogy a film annyira

ban kommunikál, amennyiben nézője a jelekből kikövetkezteti azt, amit készítője velük közölni akar.”²⁶

Genkin szovjet kutató még inkább a film immanens struktúrájának („a film-elemek külső topológiájának”) és a néző pszichológiai reagálási struktúrájának („a film-elemek belső topológiájának”) egybevetésére kívánja alapozni a szemiotikai megközelítést.²⁷

Bizet francia marxista elismeri a film strukturális, szemiotikai megközelítésének jogosultságát annyiban, amennyiben az Barthes különböző fejtegetései értelmében radikálisan leveti magáról a *nyelvészeti modell* szolgáló követésének maradványait s a jelegyüttesek *konnotativitását* helyezi az elemzés középpontjába. Éppen emiatt azonban elutasítja Metz irányát, aki szerinte túl mereven ragaszkodik a nyelvészeti formulákhoz. Eltekintve most attól, hogy ez nem egészen igazságos, mert a konnotativitás elemzéséhez le kell írni jelölő és jelölt viszonyának azokat az elemi rendszereit, amelyek Metz elemi „filmspecifikus jeleiben” valósulnak meg (s egyetlen ponton sem okoz nehézséget, hogy ez az elemzés a film *esztétikájává* táguljon, amit Bizet tulajdonképpen követel, s aminek a jelenlétére Metznél ő maga is rámutat),²⁸ — némi jogosultsága kétségkívül van a bíráltnak, de iránya véleményünk szerint egybeesik Metz fentebb idézett önkritikájával.

Hadd idézzük e helyt Bizet-nek a mi egész kérdésfeltevésünk szempontjából igen figyelemreméltó passzusát: „Általában a strukturalizmus igénybevétele mindig nagyon gyümölcsöző lesz az esztéta számára. Egy Lévi-Strauss „formalizmusa”, amelyet sokszor támadtak anélkül, hogy felfogták volna az értelmét és megvizsgálták volna termékeit, segítségünkre kell hogy legyen abban, hogy szem előtt tartsunk néhány alapelvet, amelynek feltétlenül meg kell előznie minden művészetkutatást... A filmi ábrázolás annyiban biztosítja az ábrázoltnak *valódiságát* ... amennyiben a filmi logika megteremti e valóznak lehetőségét, valószínűségét, hihetőségét, vagyis *igazságát*... Kétségtelenül nehezen boldogulhatnánk a struktúra fogalma nélkül... Hátra volna egy igen érdekes munka, nevezetesen feltárni, hogy az általunk idézett szemiológusok mit kölcsönöztek munkáikban a marxistáktól. E tekintetben például pótolhatatlan volna Henri Wallon pszichológiai hozzájárulása. Elsősorban arra gondolunk, ahogyan „A cselekvéstől a gondolkodásig” c. tanulmányában²⁹ megkülönbözteti a jelzést, az indexet, a szimbólumot és a jelet.”³⁰

Egy másik tanulmányában egyébként maga Metz figyelmeztet arra, hogy a jelölő és jelölt dimenzióját semmiképpen sem szabad összekeverni a forma és tartalom dimenziójával, vagyis hogy egyrészt jelölő és jelölt viszonya *nem esztétikai viszony*, másrészt, éppen ezért, *nem helyettesíti* az esztétikai elemzést, a forma — tartalom viszony elemzését.³¹

*

²⁶ Worth, Sol: The Development of a Semiotic of Film; „Semiotica”. I (1969), 3, 282—321. Az idézett helyek 284., 289.

²⁷ Genkin, Sz. J.: Isszledovanyije elementov kinojazika; „Szimpozium po sztrukturalnomu izucsenyiju znakovih szisztyem”, Moszkva 1962, 129—131.

²⁸ Bizet, Jacques-André: Les structuralistes, la notion de structure et l'esthétique du film; „La Pensée. Revue du rationalisme moderne”, 1968/137 (Janvier—Février), 38—50. Az idézett hely 48.

²⁹ Magyarul lásd Mérei Ferenc összefoglaló ismertetését; Wallon, Henri: „Válogatott tanulmányok”, Gondolat 1971, 134—155.

³⁰ Bizet, Jacques-André: Les structuralistes, la notion de structure et l'esthétique du film; „La Pensée”, 1968/137, 49—50.

³¹ Metz, Christian: Approche structurale du cinéma. Niveaux de codification. Forme

A filmszemiotika, de egyáltalán, az egész modern művészetet elemző szemiotika számára külön problémát jelent, hogy korunk művészetének van egy sajátos kód-szintje, amely nem az európai értelemben vett esztétikum formavilágában dolgozódott ki, hanem az emberi társadalom őstörténetében, a mitikus gondolkodás világában gyökerezik. A világ észlelésének, értelmezésének, szellemi rendezésének arról a módjáról van szó, amelyet véleményünk szerint első ízben Claude Lévi-Straussnak sikerült tisztán körülhatárolnia a mitikus gondolkodásban. Ő ezt „preteórikus gondolkodásnak”, a „konkrétum logikájának”, „vad gondolkodásnak” nevezi. Lévi-Strauss munkásságát elemző könyvünkben mi ezt a „homológ-metaforikus kód” fogalmában általánosítottuk,³² s kimutattuk, hogy e kód különböző elemei a nemzeti társadalom felbomlása és a fogalmi gondolkodás kialakulása után is megmaradtak a kultúra különböző szféráiban, sőt ma is élnek, részben a mindennapi gondolkodás bizonyos síkjain, részben a csoportos viselkedés és a mindennapi érintkezés szokás- és ritus-rendszereiben, újabban pedig megjelennek a művészetben is.

Itt most nem áll módunkban ennek a kódtípusnak a részletes jellemzése, csak felsorolhatjuk elemzésünk által feltárt hét alaptulajdonságát: a jelek „anyaga” tökéletesen meghatározatlan, bármilyen élettény, bármilyen materialitás alkalmas lehet arra, hogy jelként működjék; a jelrendszer szándékolatlan, vagyis a jelként fungáló viselkedés, megnyilvánulás, „szöveg” *nem jelként* konstituálódik, *nem azért, hogy* jelrendszerül szolgáljon, hanem közvetlenül önérvényű élettények rendszerével van dolgunk; a jelölő mintegy elrejtja a jelöltet, a jelentés diffúz, megfoghatatlan, s mind maguknak az életténynek a részesei, mind a megfigyelő számára közvetlenül mindig csak a jelölő látható; a jelek jel-funkciója tudattalanul jött létre és érvényesül; e „jelek minden egyes konkrét rendszere igen erősen sztereotipizált; a szóban forgó jel azáltal látja el funkcióját, hogy homológ metafora, abban az értelemben, hogy a jelölő a jelölt valamely dimenziójának deszubsztancializált struktúráját reprodukálja, mégpedig képileg; végül az ilyen jelrendszer a „barkácsolás logikájával” (Lévi-Strauss) jön létre, vagyis úgy, hogy a rendszert konstituáló „tudattalan társadalmi tudat” mintegy az éppen kéznél levő, foszlányszerű elemekből és kombinációikból ad hoc módon, találomra illeszti össze a jelek együtteseit.

A problémát az okozza, hogy — ugyancsak említett munkánkban kifejtett feltevésünk értelmében — az európai esztétikum hagyományos, uralkodó kódja a „metonym” típusú kód. Véleményünk szerint az I. világháború után kezdődött meg a „homológ-metaforikus” kódnak az esztétikumba való behatolása, elsősorban a festészetben és a filmben, s ilyen nevek jelzik, mint Picasso, Chagall, Rouault, Kandinszkij, nálunk — később — Vajda Lajos, Bálint Endre, Barcsay, Kondor, Papp Oszkár, a szobrászatban Henry Moore és Amerigo Tot; ill. — a filmben — Eizenstein, Chaplin, Buster Keaton, később Resnais, Fellini, Kawalerowicz, Munk, Jancsó. Az irodalomban is megfigyelhetők ilyen folyama-

et contenu. Université catholique de Louvain. 1969. soksz. 12–15. — Nem térünk itt ki a két legfontosabb „alkotói álláspontra”, Eizenstein, ill. Pasolini elméletére. A filmszemiotika a két nagy rendező elméleteit olyan ősforrásnak tekinti, amelyek utat törtek a filmszemiotika fogalomrendszerének és metodikájának kialakulása számára, s igyekeznek magába olvasztani mindazt, ami elméleteikben helytálló, maradandó, sőt még ma is inspiratív. Egyébként jó összefoglalást ad a filmszemiotika problematikájáról, ill. történetéről Horányi Özséb („Filmszemiotikai vizsgálódások”, kézirat, soksz.) és Szeffü András („A filmszemiotikáról és az „egynemű közeg” filmszemiotikai értelmezéséről”, kézirat, soksz.).

³² Józsa Péter: „Lévi-Strauss, strukturalizmus, szemiotika”, Kossuth. Sajtó alatt.

tok, Joyce-nál, Aldous Huxley-nál, Jean Gionónál, Kafkánál, Bulgakovnál, Schwarz-Bartnál, nálunk Juhász Ferenc költészetében, nemkülönben Mándy Ivánnál. Ezt a felsorolást itt most még igazolni sem áll módunkban,³³ csak érzékeltetni szeretnénk, hogy viszonylag általános érvényű tendenciáról van szó, melynek gyökereit — ez elméletileg nyilvánvaló — a kapitalizmus általános válságában, a kapitalizmusról a szocializmusra való átmenet megkezdődésében, s az emberi gondolkodás ezt kísérő válságában, a tökéletesen újfajta problémákra és megrázkódtatásokra tökéletesen újfajta megoldásokat kutató törekvésében kell keresni. Emellett valószínű, hogy sajátos, esztétikumon belüli folyamat is lejátszódik. A film különösen alkalmas ennek a kódtípusnak a kidolgozására, mert a filmkép mindig *közvetlen egyedi realitás* és mégis, éppen ez az egyediség kelti az *általánosság* képzetét. Metz egyik gondolatát továbbfejlesztve, azt mondhatjuk, hogy a fénykép (és tegyük hozzá: a realista festmény) időben lezárt: egy sétáló embert ábrázoló fénykép (vagy festmény) látványát így fogalmazzuk meg magunkban: „ezt a sétáló embert lefényképezték (lefestették)”. Ezzel szemben a filmképen ez az ember *most sétál*. Minthogy pedig *tudom (s ez a tudás az összes eddigi adatok szerint benne van a filmnézés élményében)*, hogy a filmet holnap is és száz év múlva is levetíthetik, vagyis ez az ember *örökké sétálni fog*, míg a világ világ, a filmkép a sétáló embert ábrázolja szemben a fényképpel, amely *egy* sétáló embert mutat. A film idődimenziója elvileg már tartalmazza a „homológ-metaforikus” kód lehetőségét (a némafilm egyébként alaposan élt is ezzel a lehetőséggel). Mármost igen valószínű, hogy a filmnek ez a látás- és ábrázolásmódja visszahatott a képzőművészetre és az irodalomra, s így az történhetett, hogy a valósághoz való viszony, az egész gondolkodásmód és ezen belül az egész esztétikai ábrázolásmód társadalmilag determinált általános válságának *talaján* bizonyos specifikus, esztétikumon *belüli* folyamatok hoznak létre az első világháború óta különböző feltételek mellett olyan életműveket, amelyek nem a hagyományos „metonym”, hanem a „homológ-metaforikus” kód jegyében szerveződnek. Ezt a fejtegetésünket természetesen korántsem tekintjük válasznak a felvetett kérdésre, csupán jelezni kívántuk, hogy véleményünk szerint körülbelül miről lehet itt szó.

Egyébként az alapvetően determináns társadalmi folyamatoknak az esztétikum-specifikus fejlemények általi közvetítettsége is viszonylagos. Így például meggyőződésünk, hogy Jancsó (és az életmű alakulásában nyilvánvalóan elsőrendű szerepet játszó forgatókönyvíró, Hernádi Gyula) esetében közvetlen meghatározó szerepe van a *társadalminak*: annak, hogy e két alkotó „homológ-metaforikus” kódban gondolkodik, egy bizonyos magyar társadalmi réteg, megközelítően az 1915 és 1935 között született, részben munkás-paraszt származású, s részben már a negyvenes évek elejétől aktívan, a demokráciáért és a szocializmusért politizáló értelmiség történelem- és jelenélményében keresendő az okai.

*

Befejezésül néhány szót arról, miért nem válhat a szemiotikus elemzés soha semmilyen értelemben a tükrözélmélet „konkurensévé”, sőt a hagyományos értelemben vett immanens esztétikai elemzés „konkurensévé” sem. Ha például

³³ Barthes hivatkozása szerint (Barthes, Roland: *Éléments de sémiologie*; „Communications”, 1964/4, 91—135; idézett hely 115—116) Jakobson is (Jakobson, Roman: *Deux aspects du langage et deux types d'aphasie*; „Temps modernes”, 1962/188 (Janvier), 853) nagyjából ilyen értelemben tekinti metaforikusnak a szürrealista festészetet, Chaplin filmjeit, és ide sorolja a szimbolista költészetet is.

egy Jancsó-filmeken elvégzett részleges strukturális elemzés révén³⁴ e filmek kód-rendszerének azt az alaptulajdonságát kaptuk eredményül, hogy bennük a mindennapi cselekvés bizonyos kiemelt, sztandardizált és sztereotipizált „banalitásai” közvetlenül általános jel-értékkel bírnak, *közvetlenül reprezentálják* általánosan konkrét történeti erők általánosan konkrét viszonylatait — ezzel a filmeket még csak értelmezhetővé tettük, de nem értelmeztük. Nem fejtettük fel e filmeknek sem általános, sem specifikus esztétikai struktúráját; a kameramozgatástól a színészmozgatáson át az olyan jellemzőkig, mint a cselekményfolyamat egyszálúsága, az ábrázolás szaggatottsága, a tragikus, a lírai, az elégikus elemek vegyülése, vagy például a komponálás általunk másutt kimutatott általános dichotom szerkezete.³⁵

Főleg azonban nem értelmeztük e filmek közleményét, s nem tisztáztuk, hogy ez a mondanivaló, ez az épülő életmű a maga egészében milyen áramlatok és törekvések kifejezője; s nem utolsósorban: nemcsak mondanivalójában, ideológiai minemiségében, hanem esztétikai minemiségében is hogyan fakad a magyar társadalom fejlődésének jelenlegi problematikájából. Nevezetesen: milyen lehetőségek és milyen kényszerek, milyen korlátok és milyen késztetések termelték, csiholták ki a mai magyar filmnek ebben a vonulatában ezt a „kvázi-allegorikus” ábrázolásmódot — azt a szemléletet és nyelvezetet, amelynek specifikumát elemzésünk segítségével megragadni próbáltuk.

Nincs művészet általában, csak konkrét művek és életművek vannak. S a konkrét művészet konkrét társadalom önmegismerése és önkifejezése. Minél jelentékenyebb egy életmű, létezése annál kevésbé véletlen, tehát annál *mélyebben* gyökerezik az őt létrehozó társadalom belső ellentmondásosságában, önmagával való, önmagát alakító küzdelmében, annál kevésbé valamiféle esztétikai arabeszk, csipkés tajték a társadalmi életfolyamat felszínén, hanem annál inkább tükrözi konkrét éppenilyenségében mély szükségszerűséggel a társadalmi egész konstellációját.

Nyilvánvaló, hogy a felsorolt feladatok — részint a filmesztétika szakfogalmainak, „ágazati apparátusának”, részint a kommunikáció-elmélet apparátusának igénybevételével — csak a társadalmi tudat marxista elméletének és ezen belül a marxista esztétikának mint a tükrözéselmélet speciális ágának talaján végezhető el. De ismételten szeretnénk leszögezni, hogy ez a marxista tudatelméleti elemzés nem lehetséges a *formális elemzés eszközeinek* igénybevétele, a műalkotás különböző szintű kódjainak rögzítése nélkül.

Nem lehetséges azért, mert a társadalmi tudat kommunikáció alakjában van jelen, s a kommunikáció létezési módja a kód. Nem létezik olyan kommunikáció, amely nincs kódolva, hiszen, amint arra már rámutattunk a kódotlan kommunikáció magának a valóságnak a másodszori előállítását jelentené. Minthogy pedig a társadalmi tudat valamely megnyilvánulásának *értelmezése* nem más, mint az illető közleménynek valamilyen másik vonatkoztatási rendszerben való *átírása* és a rendszer kritériumaihoz való viszonyítása, ezért valamely szöveg bármilyen értelmezése annak dekódolását, helyesebben átkódolását jelenti, tehát feltételezi kódjának ismeretét. Különösen vonatkozik ez arra az esetre, amikor esztétikumot kell fogalmilag értelmezni.

³⁴ Józsa Péter: „A társadalmi tudat kódjai. Strukturális szemiotika és marxista ideológia-elmélet”, Kandidátusi értekezés, Budapest 1973.

³⁵ Józsa Péter: Gondolatok az „Egi bárány”-ról; „Valóság”, 1971/9, 66—79.