

Az Örök mozi idő-képe

alcím: Az *Elégia* deleuze-iánus olvasata

TARTALOMJEGYZÉK

I. Bevezetés: 1-2.

II. Kontextus 3-6.

- 1. Mi a film?**
- 2. Mi a kísérleti film?**
- 3. Mi a magyar kísérleti film?**

III. Bódy Gábor: *Jelentéstulajdonítások a kinematográfiában*

IV. Kinematografikus filmelméletek

V. Az *Elégia* című film elemzése 15-27.

- 1. Az *Elégia* műfaja, szerkezete**
- 2. Kompozíció és plán**
- 3. Mozgás és időkezelés**
- 4. Hangkép**

VI. Az elemzés összegzés 28-30.

A válaszok

visszaautalni a Bódy szövegre, hiányzó felismerések 1 oldal bekeretezni a témát

VII. Mellékletek 30-40.

képanyag, vázlatok (script), (képeket berajzolni, irányvonalak, színek, optikai jegyzetek)

premier, vágókép hang és kép együtt

1. Bevezetés

A filmtudomány metamorfózisa öröknek tűnik, köszönhetően az iskolák újabb és újabb film(nyelvi) definícióinak, amelyek igazságtartamában csakis az idő dönthet, illetve ennek véges eszközei, mi emberek, akiknek szabadságában áll rákérdezni egy korábban helyesnek tartott megállapításra. Gilles Deleuze szerint az a tény, hogy idővel mindig kétségbe vonjuk a dolgok igazságtartalmát, még nem jelenti azt, hogy az egy adott történelmi kortól függne, egyszerűen „az idő tiszta ereje az, ami az igazságot megkérdőjelezi.”¹ Sziszüphosz mítoszára emlékeztet mindez: a kutatók a hatalmas és átfoghatatlan „filmkövet” párizsi megszületése óta tolják maguk előtt, mielőtt azonban a megértés csúcsára érnének vele, a technikai és szellemi váltásból összeadódott gravitációs erő egy pillanat alatt visszarántja azt kiindulópontjára. Ebben a „nyugalmi állapotban”, mégis mi más lehet tenni, mint széttárva kezünket megismételni a kérdést: mi is a film, mit is jelent filmnyelvben gondolkodni és alkotni, avagy „minek a segítségével válik a film ennyire különös kifejezésformává?”² Egy alkotó vagy teoretikus előtt úgy állnak ezek a kérdések, mint egy oszlop, amely minden próbálkozás ellenére benne marad a keresőben, sőt, mintha éppen ennek az oszlopnak a megfogalmazásán, megkomponálásán múlna az, hogy marad-e a mozgó világ pontos reprodukcióján túl olyan jel is, – Szent Ágostont idézve –, amely az érzékelésnek önmagát tárja elébe, a léleknek pedig önmagán kívül valami egyebet.³

Tanulmányom középpontjába egy olyan filmet állítottam, amely létezésével félévszázada bizonyítja, létrehozhatunk „ágostoni-jelrendszert” még a világot reprodukáló film médiumában is. 1965-ben született meg Huszárik Zoltán rendezésében az *Elégia* című filmetűd, amely “nem a ‘lovakról’ beszél, hanem azoknak a végső vereségéről, akik békét kötöttek, és megkerülték a szabadságot. Fájdalma az élők legnemesebb tévedésének; a hűségnek szól.”⁴ Írásom a film operatőrére, Tóth Jánosra fókuszál, akinek a kamerája előtt a magyar filmtörténet olyan meghatározó alkotásai születtek, mint amilyen a *Szerelem* (1970) vagy *Macskajáték* (1972). Bódy Gábor, aki a filmezést a gondolkodás egyik formájának

¹ Deleuze, Gilles: *Az idő-kép. Film 2.* Palatinus, 2008, 54.

² Balázs Béla: *A film szelleme.* Gondolat, Budapest, 1984, 129-132.

³ Bíró Yvette: *A hetedik művészet.* Osiris Kiadó, Budapest, 1997, 20.

⁴ Bódy Gábor: *Elégia in: Végtelen kép.* Bódy Gábor írásai (szerk. Peternák Miklós) Budapest, 1996. p. 155.

tartotta,⁵ elemzésében úgy mutatja be az *Elégiát*, mint az „első magyar alkotást, amely valóban a film nyelvén gondolkodott.”⁶ Az etűdhöz többször is visszatér, hogy a filmben található „megnevezhetetlen felismerések” titkát kifürkéssze, amelynek „vizuális nyelvtanát”, jelentésrétegét a strukturalizmus hatása alatt fedezi fel.⁷ Ha Ferdinand de Saussure szavait felidézzük, miszerint „a tárgy nemcsak hogy nem jár előtte a nézőpontnak, hanem – mondhatni – a nézőpont teremti meg a tárgyat”,⁸ felmerül a kérdés, hogy vajon maradtak-e a szemiotikai megközelítése miatt a filmkölteménynek olyan feltáratlan területei, amelyek közelebb vihetnek minket „a megnevezhetetlen felismerésekhez” vagy akár a *mi a film* örök kérdésének megoldásához?

Esszém ezt a végtelennek tűnő területet, úgy kívánja „rövidebbre zárni”, hogy speciálisan a kísérleti film területén jelöli ki kutatásának határait, tehát először arra próbálok választ találni, hogy pontosan mit is nevezünk kísérleti filmnek? Hogy tovább szűkítsük mindezt, speciálisan a hazai helyzetre fókuszálok, arra, hogy az itt megvalósuló filmnyelvi kísérleteket milyen célok illetve elméleti előfeltevések indították útnak. Ezzel az elnagyolt áttekintéssel szellemileg és történetileg kívánom megadni elemzett filmem kontextusát. Ezután Bódy Gábor tanulmányát mutatom be részletesen, felhívva a figyelmet azokra a függőben hagyott kérdésekre, amelyek majd saját elemzésem útjelzőivé válnak. Gilles Deleuze-nek a *Film* című második kötete 1985-ben, Bódy halálának évében jelenik meg. Mi lenne, ha a filmhez most a strukturalizmus hagyományát mellőzve, a deleuze-i úton próbálnánk eljutni? Vajon egy frissebb filmelméleti módszer képes-e még új és inspiráló elemeket felfedni a „tóthjánosi univerzumban”? Vajon létezik-e örök mozi, akkor is, ha annak mediális feltételei teljesen lecserélődtek időközben? S ha igen, mégis mi a titka Tóth János kinematográfiájának?

II. Mi a film?

1. Mi a film?

⁵ Bódy, i.m. 234-235.

⁶ Bódy, i.m. 156.

⁷ illetve 1973-as írásában

⁸ Ferdinand de Saussure: *Bevezetés az általános nyelvészetbe*. Fordította: B.Lőrinczy Éva, Corvina, 1997, 39.

Bíró Yvette szerint „a film mai problémája az, hogy nem vállalkozik igazán a maga lehetőségeinek a kiaknázására.”⁹ Mivel a nyelv ismerete nem más, mint „a jelrendszer kulcsának ismerete“, újszerű megközelítésekre, nyitott módszerekre van szükségünk, hogy további területeket megismerve, felszabadíthassunk magunkat az alól, amit eddig a filmről gondolni mertünk. Még mielőtt elmerülnénk a *mi a film* kérdésének mélyvizében, érdemes szemügyre venni J. Paech tanulmányát, amelyben a mi a médium kérdését úgy közelíti meg, hogy annak különböző kontextusban való ismételt felbukkanására hívja fel a figyelmet. Ha az így felvázolt filmes diskurzustörténetet végigkövetjük, a különböző korszakok, ha másban nem is, de egy dologban mindenképpen megegyeztek, ami nem más, mint a törekvés, hogy valamit következetesen megnyerhessenek a filmművészetnek. A „film mint művészet” korszaka például felfogható a kinematográfia cirkuszi és vásári mulatságból való kiszakítás stratégiájaként is. Ennek megfelelően logikusnak tűnik, hogy az elméletírók más művészeti ágakkal való párhuzamokra hívják fel a figyelmet, amelynek csúcspontja a kijelentés áll, hogy a film, mint hetedik művészet azért jött a világra, hogy „minden más művészetet kibékítsen egymással”.¹⁰ Miután a film a művészetek között elfoglalhatta méltó helyét, a film a (nyelv)tudománnyal lépett frigyre. A film így már olyan jelölők hálójává alakult át, amely nem filmélményt ígért, hanem elemzést, tehát egy olyan szöveget adott, amelyet szétszedhetünk, összerakhatunk igazi strukturalista módjára. Ebben az értelemben bekerült abba a verbális univerzumba, amelyben a tudomány is létrehozza önmagát. A szöveg mélystruktúrájából nézve azonban meghatározhatjuk-e a film sajátos, festészettől, irodalomtól és szövegtől eltérő mediális tulajdonságait? Jean-Lois Baudry, párizsi író az, aki elsőként hívta fel a figyelmet magára a mechanikus mozgásképre és annak konkrét környezetére, a vetítógépre, a transzparens filmszalagra és a filmvetítés mechanizmusára. 1970-ben a *Cinéthique* című folyóiratban jelent meg írása,¹¹ amelyben azt emeli ki, hogy mivel a „mechanika szervezi a kinematográfia elemeinek szoros összekapcsolódásait a figurális mozgás azon formáivá, melyek a médiaoldalon 24 vetíthető kép/mp-es, laza sorozatokba vannak rendezve”,¹² mindenképpen meghatározónak kell lennie a filmes jelentések kialakítását tekintve, még akkor is, ha

⁹ Bíró Yvette: *A rendetlenség rendje*. Cserépfalvi Kiadás, 1996, 8.

¹⁰ Canudo, Ricciotto: *Das Manifest der siebten Kunst* (1911). In *Stationen der Moderne im Film II*. Szerk. Freunde der deutschen Kinemathek. Berlin, 1989. 39.

¹¹ A szöveg címe *A filmi apparátus ideológiai hatásai* [Effets idéologiques de l'appareil de base], szerzője Jean-Louis Baudry

¹² Paech

a mechanikáról a nézők teljesen megfélemeznek, mert csak akkor kap figyelmet, tehát akkor válik láthatóvá, ha zavar támad a működésében: megakad, elszakad a film, kiég a lámpa vagy a filmszalag semmisül meg.

Paech írása több szempontból is tanulságos számunkra: egyrészt felhívja a figyelmet, hogy csakis a kontextus ismeretében kerülhetnek helyükre a fogalmak, tehát először nekünk is a kontextus feltárásával kell kezdeni a kutatásunkat. Másrészt a diskurzustörténetet végignézve teljesen nyilvánvaló, hogy a *mi a film* hatalmas kövét átfogni nem lehet, de konkrét fogást találva rajta, születhetnek még értékes válaszok. Tehát pontosan kell meghatároznunk, hogy kutatásunkkal mit akarunk megnyerni a filmnek vagy filmművészetnek. Az esszé célja, hogy az *Elégiát* mint mozgó és hangzó képsort vizsgálja meg, amelyen keresztül Tóth teljesítményére anélkül hívja fel a figyelmet, hogy a „film mint szöveg” vagy a „film mint apparátus”, illetve C. Metz vagy G. Deleuze vitáját el kellene dönteni.

2. Mi a kísérleti film?

Ahogy a bevezetőben már utaltam rá, a kísérleti film területén folytatjuk vizsgálódásunkat. Egy nemzetközi meghatározás szerint „az experimentális filmkészítő művészete [...] alapvetően saját, magányos vállalkozás[...] A kereskedelmi rokonai által élvezett előnyöktől(nagy produkciós költségvetés, népszerű sztárok, reklám [...] megfosztva, az experimentális filmkészítő csendesen dolgozik otthonában, filmjeit csak néhány barátja látja.”¹³ Ez a definíció lehet, hogy máshol igen, Magyarországon azonban egészen biztosan nem állja meg a helyét. Itt ugyanis az 1959-ben megalakult Balázs Béla Stúdiónak köszönhetően, az experimentális filmezés az állami gyártás és forgalmazás keretein belül kapott helyet. A stúdió nem csak a pénzt biztosította, hanem egy olyan szellemi közeget is, ahol a csapatmunka feltételei teljesülhettek. Ebben a helyzetben jogos Beke László felvetése, miszerint: „mi értelme van elkülöníteni a ’kísérleti’ alkotásokat egy olyan filmstúdió terméséből, mely köztudomásúlag egészében a ’kísérletezés’ szerepét vállalja a többi – játékfilmgyártó – stúdióval szemben?”¹⁴ Ezzel a rövid bekezdéssel csak arra szerettem volna rávilágítani, hogy a tágabb filmelméleti kontextus figyelembe vételével nem jutunk előrébb, mert ami itt történt, tényleg egyedi jelenség, és ennek

¹³ Uo.: 123.

¹⁴ Uo.: 65.

megfelelően úgy is kell kezelni, ezért csak a hazai állásfoglalások mentén fogom a témát kibontani.

Nem csupán a kísérleti filmnek a definiálása okoz nehézségeket, hanem Tóth stílusának meghatározása is. Tóth munkáihoz Gelencsér Gábor szerint, „nehéz bármiféle stílust hozzárendelni [...] az experimentális jelző is üres kifejezés [...] művészetével kapcsolatban.”¹⁵ Főleg akkor, ha Erdély szavait vesszük alapul, miszerint aki kísérleti filmet készít, „olyan filmdögöt hoz létre, ami nem bírta ki a belévitt, a megszokottól eltérő anyagot vagy bánásmódot. A kísérleti filmnek így elvetélt kuriózumjellege van, amit inkább mutogatni, mint bemutatni szokás, ha valahogy mégis túlélte a tortúrát.”¹⁶ Tóth János maga is tiltakozik az experimentalizmus kifejezés ellen, elmondása szerint munkájával éppen azt célozta meg, hogy az etűdökben felgyülemlett tapasztalatot egyszer majd vissza tudja kapcsolni a játékfilmbe, hogy egyszer igazán „többszólamú komplexitással lehessen játékfilmeket forgatni.”¹⁷ Úgy tűnik, hogy a „kísérleti” kifejezésünk, túlságosan is sokat élt meg ahhoz, hogy ilyen múlt után komoly munkát tételezzünk fel róla. Mégis, most próbáljuk meg az eddigieket elfelejteni, és a kísérleti film fogalmát egy egészen más tartalommal feltölteni. Beke 1982-es írására hivatkozva, a kísérleti filmeknek az az értelme, hogy „kikristályosodott „eredményeik” formanyelvi elemekként „elnyerjék valódi funkciójukat”, azaz „beépüljenek” egy teljesebb struktúrába – vagyis játékfilmbe.”¹⁷ Ezzel a definícióhoz már közelebb áll Tóth megfogalmazása, amelyben a filmetűdökhöz való hozzáállását egy zenei hasonlattal magyarázza: „a játékfilmek – nagyzenekari darabok. A kisfilmek – mondjuk – zongora- vagy hegedűgyakorlatok. Gyakorolni voltaképp naponta kellene, mint a zenében, csak hogy a filmgyári szituációban ez szinte lehetetlen [...] mert a többszólamú, komplexebb, nem csupán a cselekményre támaszkodó film ugyanis sorról sorra, fokról fokra, szintről szintre épül föl; ez állandó folyamat, s ami életben tartja: a gyakorlás.”

Összefoglalva: a kísérleti filmezést innentől kezdve ne a dilettáns kísérletekkel azonosítsuk, hanem egy olyan hivatásos filmkészítéssel, amely bár nem a stúdiók hagyományait követik, de a maga módján mégis tudatosan és professzionális szinten játszik, kísérletezik a médium adta lehetőségekkel, mert „itt nem az amatőrizmus új válfajáról, hanem a hivatásosságnak a hagyományostól eltérő útjáról van szó.”

¹⁵ Gelencsér Gábor: *Köszönet a moziért. Tóth János kinematográfus*. Metropolis. - 4. (2000) 1. , p. 41-48.

¹⁶ Erdély Miklós: *A filmről*. Balassi Kiadó, Budapest, 1995, 22.

¹⁷ Beke, i.m. 189.

3. Mi a magyar kísérleti film?

A magyar kísérleti filmezés, akkor kapta meg kisebb-nagyobb próbálkozások utáni első igazi nagy lendületét, amikor a magyar neoavantgárd elméleti és filmes törekvések bázisát a nyelv-, és jel tudomány már biztosítani tudta. Nem véletlen, hogy magának a Filmnyelvi Sorozatnak az ötlete is, az 1971-72. évben tartott elméleti vitakurzuson merült fel.¹⁸ A résztvevők között volt Beke László, Horányi Özséb, Kelemen János, Szekfű András, Zsilka János, Bódy Gábor és Erdély Miklós. Céljuk pedig: „a kortárs művészeti avantgarde szemléletének olyan jellegű filmre-fordítása volt, amelyből egy új audiovizuális nyelvezet körvonalai és struktúrái derengenek fel”.¹⁹ A filmnyelvi kísérletezőket a tudomány tartotta meg, legfőképpen Zsilka János nyelvészete. Havasréti József szerint Zsilka nyelvészete „inkább mitologikusnak, mintsem leíró vagy magyarázó jellegűnek tekinthető.”²⁰ Bár Zsilka nyelvészeti nézetei a modern nyelvtudomány számára irrevelánsnak bizonyultak, ez nem akadályozta meg, hogy a szakmán kívül népszerűvé válhasson. A legfőbb törekvése arra irányult, hogy azokat az egymást kizáró ellentétpárokat, amelyeket Saussure szétválasztott (történetiség és szinkronia, keletkezés és nyelvállapot, szintaxis és szemantika), szintézisbe hozza egymással nyelvészetében.

Tehát: a magyar kísérleti film nyelvészeti alapokkal indult útnak. Milyen célokat tűzött ki zászlajára? Bódy a kísérletek pedagógiai irányultságát húzta alá. Ezek szerint a kísérleti film tanít meg minket az „új iránti fogékonyságra, mert itt jelennek meg legélesebben a filmezés egészét foglalkoztató problémák is, különösen a forma és hatás – a közönséggel való kontaktus terén.”²¹ A Filmnyelvi Sorozat résztvevői ugyan kevés örökségből gazdálkodtak, meg kellett nevezni legalább egy alkotást, amelyben a magyar film experimentális jegyei már konkrétan kimutathatóak. Bódy a hatvanas évek filmkészítői között talált rá azokra, akik ugrásszerűen tudtak eltávolodni a hagyományos filmkészítéstől, akik a „közlés formájában jutottak el odáig, hogy elszakítsák azt a köldökzsinórt, ami képi-hangi mondanivalójukat a filmben kötelezővé vált »történettel«, »sztorival« kötötte össze. Ezt a »nagy ugrást« Novák Márk, Huszárik Zoltán és különösen Tóth János nevei jelzik határköszörűen, a

¹⁸ Bódy Gábor: Egybegyűjtött filmművészeti írások. Akadémiai Kiadó, 2006, 100.

¹⁹ Bódy Gábor, i.m. 94.

²⁰ Havasréti József, i.m.

²¹ Bódy, i.m. 234-235.

hagyományos mozi és egy nem tudni ‘mifajta’, de létező, érzéseket és gondolatokat implikáló audiovizuális kifejezésmód között”, amelynek eklatáns példája az *Elégia* című filmetűd is.²²

III. Az *Elégia* jelentéstulajdonításai

Bódy többször is megvizsgálta az *Elégiát*. A dolgozatom most az 1983-ban megírt *Jelentéstulajdonítások a kinematográfiában* című írására fog támaszkodni. Bár a filmelemzés kapcsán többször is megkérdőjeleződik benne, hogy „vajon érdemes-e ezeket a mozgóképeket, mint nyelvet megközelíteni,²³ amikor a kinematográfus munkáját írja le, akkor is a nyelvészetben használatos szelekció és kombináció kifejezést használja.²⁴ Ez a gondolkör Zsilka hatása mellett, az 1960-70-es évekre jellemző film, mint szöveg kontextusából is eredhet. Paech szerint ekkor a „film képe” egy „szemiotikailag determinált szöveg vagy rendszer, amelynek „nincs többé helye a mozi sötétjében, sokkal inkább a „desktop” után vágyakozik, ahol a film „olvashatóvá” válik, akár egy könyv.²⁵ Tehát amikor Bódy azt vizsgálja, hogy „hol maradnak a megnevezhetetlen vagy nehezen körülírható felismeréseink, a film egyes képeiben kirobbanó, s az egészet átható „jelentések” a strukturalizmus modelljében kíván választ találni minderre.²⁶ Bódy szerint „a triviális – aktuális – jelentések tagolatlan meghatározottságból egyes jegyek (indexek) az ismétlődés és egymásra vonatkozás által kiemelkednek, szériákat alkotnak. [...]Egy imaginárius jelentésmező jön létre a szériák vonatkozásába lépő jegyek kölcsönös feszültségében, amely olykor egy beállításon (vagy annak részletén) belül, közvetlenül, *elvont* jelentésként pattan ki.”²⁷ Bódy arra a következtésre jut tehát, hogy az ismétlés teszi lehetővé, hogy a mű „autoszeriális szintre emelkedhessen”. A filmnek ilyen ismétlődő motívuma például az út, amely az anyaöl-földutak képétől a sárga keramikockákon keresztül, egészen a betonba dermedt nyomokig visszaköszön. A repedésekből kikacsintó rémkép, a torz felvételekkel karöltve, képes az aktuális (triviális) jelentésekbe úgy „belenagyítani”, hogy a lovak konkrét képétől „több” jusson eszünkbe anélkül, hogy a film

²² Bódy, i.m. 99.

²³ psz 11.

²⁴ psz 26.

²⁵ paech

²⁶ Bódy, i.m. 142.

²⁷ Uo.: 145.

didaktikussá, erőszakossá válna. Tehát eljutunk a triviális jelentéstől egy elvont imaginárius jelentésig, amelyet a „filmbe kidolgozott szériák kölcsönös egymásra vonatkozása, feszültsége táplál.”²⁸ A kérdés még mindig: hogyan éri el mindezt a film? Ha a film szerkezetét megfigyeljük, láthatjuk, hogy rövid terjedelme ellenére, több mint ezer snittből áll össze. Bódy 300 kisebb egységről, 10-30, olykor 30-50 villanásnyi felvételtől számol be. A töredékessége ellenére, a film mégis egységesnek tűnik, amely a „szeriális kompozíciónak” köszönhető. Ahogy Bódy fogalmaz: „az *Elégia* kristályos, áttekinthető példáját adja a szeriális jelentésszerkezetnek, de az a benyomásunk támadhat, mindez csak addig érvényes, amíg sok apró felvétel »montázsával« s az élő beszédet kikerülő filmekkel állunk szembe”,²⁹ de ugyanezzel a szerkezettel találkozunk Jancsó Miklós filmjeiben is, csak az „elégiás villanásokhoz” képest, itt egy beállítás akár 10-12 percig is eltarthat. A szerialitás másik megoldásként a mindössze egyetlen egy képkockát ismétlő végtelenített filmet említi meg (Erdély Miklós és Szentjóby Tamás munkái), amely hatásában éppen olyan, mintha egy pillanat képe „kerülne nagyító alá“, és annak „jelentése“ a multiplikációban önmagára halmozódna, „túrhetetlenül erős töltést kapva.”³⁰ Bódy tehát a műfajtól függetlenül arra a következtetésre jut, hogy ismétlés által jutunk el a triviálisról az elvont jelentésig. „Nem léphetünk kétszer ugyanabba a folyóba” – igaz, de legalább kétszer kell belépünk abba a valamibe, hogy általánosíthassuk a folyó fogalmát.”³¹ Valóban csak az ismétlésen múlna, hogy folyóból ’a folyóba’ lépünk? Mire nem ad pontos választ Bódy az elemzésében?

„Nem minden azonos "tartalmú" kép alkothat szériát, szükség van bizonyos formai jegyek azonosságára, ismétlődésére.”³² Milyen formai jegyekre kell figyelni, hogy az afirmáció ne zavarodjon össze? Megjegyzi ugyan, hogy a filmképek jelentősége meghatározó a „mélydramaturgiát” nézve, mert a film nem csak a tárgyak fogalmi indexével, hanem gesztusokkal, színekkel, grafikus megoldásokkal is dolgozik, mégsem megy tovább, hogy részletekbe menően kibontsa mindezt. A másik fehér folt az elemzésében, az ehhez szorosan kapcsolódó afirmáció kérdése: az ismétléssel kialakított filmes egységek hogyan építhetők tovább, melyek a központosítás eszközei, avagy hogyan artikulálható a filmnyelv? Bódy az

²⁸ Bódy, i.m. 144.

²⁹ Uo.: 146

³⁰ Bódy, i.m.147.

³¹ P sz 13.o.

³² B PSz 25.

affirmációnak a megtörésére mindössze két példát említ: az egyik az abblende, a másik az időnek – mint az affirmáció hordozójának – a megnyújtása. Az időre, időkezelésre való utalása heurékaszerűen hívja fel a figyelmet írásának másik hiányosságára, ez pedig nem más, mint a filmnek a hangos, zenei szervezése.

Bódy tisztában van azzal, hogy a film szerzőit nem köti szoros kapcsolat a nyelvtudományhoz, – ugyanis Huszárík a képzőművészetből érkezett a filmhez, Tóth pedig a vetítőgépek és kamerák világában nőtt fel, ezen kívül a jazz megszállottja –, ezt a tényt mintha teljesen figyelmen kívül hagyná az *Elégia* jelentésszerkezetének kutatásakor. Kitart a szemiotikai felfogás mellett, bár a szeriális jelentést végül mégsem egy nyelvi modellben, hanem egy mechanikus szerkezetet kölcsönvéve, a flipper működésén keresztül tisztázza: „Helyettesítsük be a kilőtt fémgolyót az affirmáció áramlásával. Minden pont, amelyet érinthet, meghatározott számértékkel rendelkezik, de ezek az értékek függenek a golyó útjától is. Ha sikerül átlökni egy kis kapun, és utána ütődik egy gombának, kigyullad egy lámpácska, és a gomba kétszer annyit számol, mint különben. Most képzeljük, hogy minden hely össze van kötve, a golyó mindegyiket megfelelő sorrendben érintette, és minden lámpa ég. Ilyenkor beszélhetünk egy kinematografikus mű jelentéseinek szeriális telítettségéről.”³³

Tehát Bódy, miközben a filmet szöveggént vizsgálja, részben vagy teljesen figyelmen kívül hagyja annak mediális magját: a mozgó-hangzó képanyagát. Ha Heidegger szavait felevenítjük, miszerint „a technikában pillantjuk meg a lényegi működést ahelyett, hogy csak magára a technikára bámulnánk”,³⁴ lehet, hogy közelebb kerülünk a „megnevezhetetlen felismerésekhez”, ha pont azt próbáljuk szóhoz juttatni, amelyet oly nehéz szavakkal leírni: ez pedig a látott kép és a hallott hang, illetve ennek különös összjátéka. Ugyanez a felismerés köszön vissza Bódy panaszában is, amikor azt írja, hogy „a filmélményt nehéz szavakban önteni, és hogy „a verbalizációs lehetőségek ezen felül rendszerint éppen ott szűkülnek be, ahol a ’jelentés’ mint kinematografikus folyamat konstituálódik.”³⁵ A film jelzésrendszere akkor tudna – Bódyt idézve – „flipperszerűen” működésbe lépni, akkor beszélhetnénk

³³ psz 17.

³⁴ Martin Heidegger: The Question Concerning Technology. In uő: Basic Writings. Ford. William Lovitt. Szerk. David Farrell Krell. New York, Harper and Row, 1977. 314. Magyarul: Heidegger, Martin: Kérdés a technika nyomán. Ford. Geréby György. In A későújkor józansága II. Szerk. Tillmann J.A. Göncöl Kiadó, Budapest, 2004. 111-133. 130. [A fordítást helyenként módosítottuk. Itt szeretnénk köszönetet mondani Fogarasi Györgynek a Heidegger-idézetek magyarításában nyújtott segítségéért. – A szerk.]

³⁵ psz 23.

egy „kinematografikus mű jelentéseinek szeriális telítettségéről“, ha a mozgóképek kidolgozottan és jól ütemezve a „helyükön” állnának?³⁶

Friedrich Kittler szerint: „nem rendelkezünk semmiféle tudással az érzékeinkről, amíg a médiumok nem bocsátanak a rendelkezésre ehhez modelleket és metaforákat.”³⁷ Ha ezt a tételt most kísérletképpen Bódy vagy Huszárik-Tóth páros gondolkodásmódjára vetítem, tisztán látszik egy alapvető különbség alkotói magatartásuk között, amelyet legtömörebben: a „*film mint nyelv*” és a „*film mint (mozgó-hangzó)kép*” képletében ragadhatunk meg. Mivel a kutatásunk célja, hogy Tóth képi gondolkodásmódját megközelítsük, érdemes Gelencsér Gábor szavait komolyan venni: „Tóth esetében a mozi nem a filmek elvont halmazát, nem is pusztán a filmművészetet jelenti, hanem legalább annyira a film *technéjét* is: a gépházat, a vetítógépet, a kamerát, a nyersanyagot; mindazt, amivel a film *poézisze* létrehozható”.³⁸ Ennek alapján magától értetődővé válik, hogy a film mint médium kontextusában vizsgáljuk meg az *Elégiát*. Miként tudjuk a kinematográfia területére áthelyezni vizsgálatunkat, úgy hogy a képek felől közelíthessük meg a filmet?

IV. Kinematografikus filmelméletek

„A filmelmélet következő néhány évtizede valószínűleg Deleuze jegyében fog telni.” –írja Nánay Bence a filozófus filmelméleti írásait elemző tematikus *Metropolis*-számban 2007-ben.³⁹ Nem célokom eldönteni, hogy Nánay Bence mennyiben esett túlzásba ezzel a kijelentésével. A kérdésem inkább az, hogy Deleuze elmélete miképp illeszthető a „tóthjánosi” univerzumhoz? Ezért most a figyelmet filmelméletének azon pontjaira irányítom, amelyek érinthetik az elemzett film függőben maradt kérdéseit.

A legfontosabb, hogy nyelvi jelek helyett magukat a képeket és a hangot állítsuk kutatásunk középpontjába. Ch. S. Peirce szerint a nyelv alatti szféra független a nyelvi gondolkodásunktól. Ennek a jelentőségét ismeri fel és építi be saját rendszerébe Deleuze, aki szerint a filmképet anélkül vizsgálhatjuk jelként, hogy azt többé már nem kell a szöveg és a nyelv világába rögzíteni. Deleuze szerint a

³⁶ Uo.: 146.

³⁷ Friedrich Kittler: *Optikai médiumok*. Magyar Műhely, Fordította Kelemen Pál, Bp.2005, 25.

³⁸ Gelencsér Gábor: *Köszönet a moziért. Tóth János kinematográfus*. Metropolis. - 4. (2000) 1. , p. 41-48.

³⁹ Metropolis, 2007

„filmművészet nagy alkotói egyenrangúak nemcsak a festőkkel, építészekkel és zenészekkel, de olyan gondolkodókkal is, akik fogalmak helyett mozgás-képekben és idő-képekben gondolkodnak.”⁴⁰ Szerinte a film nem egyetemes vagy primitív nyelv, nem is nyelvezet, hanem inkább egy olyan intelligens anyag, amely „önmagán keresztül építi fel saját „tárgyait“ (jelölőegységeit és műveleteit)“, ⁴¹ a film „mozgásokból és gondolatműveletekből áll (nyelv előtti képek), illetve mozgásokat és műveleteket meghatározó nézőpontokból (jelentés előtti jelek)”.⁴² Ennek fényében dolgozza ki rendszerét, amelynek középpontjába a képeket beállítva, a típusait és a hozzájuk kapcsolódó jeleket osztályozza. Ez a képtipológia teszi lehetővé, hogy a szerzői vagy operatőri látásmódot közvetlenül vizsgálhassuk. Deleuze képközpontúsága mellett, csak a kamera-tudat gondolata lényegesebb esszénk szempontjából. Deleuze szerint „az egyedüli film-tudat nem mi vagyunk, a nézők, de nem is a szereplők, hanem a kamera, amely hol emberi, hol nem emberi, hol emberfeletti.”⁴³ Ez a megközelítés tökéletesen illeszkedik a „tóhtjánosi univerzumhoz”. A film mint „pszichomechanika”, így olyan mozgó-képek rendszerével lesz azonos, amelynek valódi vezetője a kamera, tehát az operatőr. A harmadik érv, amely Deleuze mellett szól, az a hang fontosságának elismerése. Míg a hanganyag szerepét Metz alábecsülte, Deleuze egy szintre helyezi a képsorral, mivel a „hang-kép [sound-image] – önálló jogú kép, a hang képeként értelmezve, mint vizuális szöveg, mint egy mozgás képe – van jelen a filmben.”

Összefoglalva: Deleuze kategóriáinak segítségével a jelektől egy lépéssel közelebb kerültünk a kinematográfia mozgó és hangzó képanyagához, amelyben a filmművészet, mint „mechanika, optika, kémia szintézise” végre központi jelentőséggel bírhat a filmi jelentéstulajdonításban. Peach szerint a film materialitása a leglényegesebb mediális tulajdonság, mely meghatározó a filmre, jelentéskialakításaira nézve és amelyet a „film - megjelenésének esztétikájában – éppen a zavar elkerülésének érdekében hagyja figyelmen kívül.”⁴⁴ Ha a film, mint ahogy Deleuze is állítja, elmélet és gyakorlat egyszerre, akkor a technikai eszköztár szofisztikáltsága ki kell, hogy fejezze az alkotó látás és gondolkodásmódját is, tehát attól, hogy most a film technikai oldala komoly szerephez jut az esszénkben, még

⁴⁰ Deleuze, Gilles: *Az mozgás-kép. Film I.* Palatinus, 2008, 5.

⁴¹ Deleuze, Gilles: *Az mozgás-kép. Film I.* Palatinus, 2008, 315.

⁴² Deleuze, Gilles: *Cinema 2. The Time-image.* Minneapolis: U. of Minnesota Press, 1989, 262.

⁴³ Deleuze, Gilles: *Az mozgás-kép. Film I.* Palatinus, 2008, 30.

⁴⁴ peach

nem tüntetjük el magát az alkotói szellemet a filmből, sőt éppen, hogy technikai kontextusban kerül csak igazán reflektorfénybe. Ennek megfelelően a következőkben az *Elégiát*, olyan deleuze-iánus kategóriák mentén elemzem, mint:

- **a keret** mint információs felület (motívumok, amelyek telített vagy ritkított felületet hoznak létre), mint lehatárolás(geometriai vagy dinamikus), mint optikai rendszer
- **a plán** mint képsík, mint annak egységét meghatározó eszközök halmaza
- **a mozgás** mint stílus, mint mérték (normális vagy abnormális), mint időkezelés (a központosítás eszközei), fénykezelés
- **a hangzásvilág** mint zörej, zene, mint akusztikus kontinuum

Először a kameramozgást figyelem meg, ezután azt a világot, amit bekeretez. Ezután térek rá magára a kompozícióra, amelyet Deleuze a mozdulatlan szegmens fogalmával azonosít. Ezt követi a plánok vizsgálata, amelyet Deleuze „az időnek a mozgást magában foglaló szegmensének“, ⁴⁵ vagy „bizonyos időtartam mozgó metszetének“ nevez a filmelméletében. ⁴⁶ Így kerülünk közelebb a film időkezeléséhez: a mozgáshoz, a mozgás által pedig a film zenei szervezése felé irányíthatjuk figyelmünket. A „hangkép“ és a „képkép“ két külön tartománya feszít ki egy üres teret, amely a deleuze-i filmrésznek fog megfelelni. A filmrész, a határ felelne az audiovizuális rendszer nyitottságáért? Deleuze szerint, a nagy filmekben [...], mindig van valami nyitott. És ha azt keressük, hogy mi ez, minden esetben azt találjuk, hogy ez az idő, az egész, ami a filmben nagyon változatos formákban jelenik meg. ⁴⁷ A nyitottság lenne az örökérvényű művészet jele? Az örök mozi attól volna örök, hogy szerkezetét nézve nyitva maradna?

Összefoglalva: ebben a gondolatkörben a nyelvi megközelítés helyett Tóth János egyéni vizuális gondolkodásmódja kerül vizsgálatunk célkeresztjébe. Deleuze kategóriái mentén éppen azokra a kérdésekre próbálunk választ találni, amelyet Bódy függőben hagyott esszéjében: milyen formai jegyek azonosságának, ismétlődésének köszönhető, hogy a képek szériákat alkotva, képesek túlmutatni önmagukon? Mi az, amely a szériák között a központosítás szerepét betöltheti? Hogyan építkezik a film?

⁴⁵ Deleuze: *A mozgás-kép*. i.m. 26.

⁴⁶ Uo.: 33.

⁴⁷ Bonitzer - Narboni: i.m. 32.

Melyek az affirmáció megtörésének az eszközei? Hogyan képes az *Elégia* az időt, mint az affirmáció hordozóját megnyújtani vagy éppen, hogy megrövidíteni? Hogyan képes a filmkép a triviálisból elvont jelentéssé átalakulni? „Mikor beszélhetünk egy kinematografikus mű jelentésének szeriális telítettségéről”?⁴⁸ Megismételve tehát a bevezetőben feltett kérdésemet: hogyan marad a mozgó világ pontos reprodukcióján túl olyan jel is, amely az érzékelésnek önmagát tárja elébe, a léleknek pedig önmagán kívül valami egyebet?

VI. Az *Elégia* című film elemzése

1. Rövid összefoglaló

Különös egybeesés, hogy éppen azoktól a lényektől búcsúznak el a film készítői, kinematografikus „sirató ének” formájában, akik a mozgókép születésében komoly szerepet vállaltak. 1877-ben készült Muybridge első mozgókép-kísérlete, ahol a kérdés csupán annyi volt, hogy a ló futása közben van-e olyan pillanat, amikor a talajt egyik lába sem érinti. Az egyszerű fogadásból végül filmművészet született, most pedig éppen azok kerülnek vágóhídra, akiknek mindezt köszönhetjük. A lóval mint a szabadság archetipikus szimbóluma, amely az emberi kultúrának kezdetől fogva a mozgást, tehát a változást biztosította, éppen az számol le, aki réges-rég megszélidítette. A lovak, akik a civilizációnk alakulásának szemtanúi és elszenvedői, tehát a kulturális emlékek élő „jelei”, most meghalnak, minket pedig az újságcikkeken, lószerszámokon kívül többé semmi sem fog emlékeztetni mindarra, ami mögöttünk és bennünk van. A film ideje nem a jelen, hanem a múlt, amit pedig látunk, nem más mint visszaemlékezés, amely lelki benyomások összképéből származik, éppen úgy, mintha végiglapoznánk a lovak és emberiség közös mozgó emlékiratait, melynek képei, jelzései, azon túl hogy magukra mutatnak, felhívják a figyelmet magára az emlékezés működésére, az emlékek rétegzettségére. Ha összegezzük az eddigi gondolatmenetünket, akkor egy olyan művel van dolgunk, amely a múltat siralmas ének(hidal) formájában adja elő a túlélőknek, megadva a lovaknak járó végtisztességet. A kérdés: hogyan? „Mikor végül is csak utak, kapuk, földek, néhány öreg paraszti arc, fák, galambok, sínek és lovak képét rakja össze –

⁴⁸ Bódy, i.m. 142.

lovak minden helyzetben, a ménestől a szántóföldekig, igában, lóversenyen, vágóhídon és cirkuszban – némán, minden szó és zörej nélkül, pusztán zene kíséretében.”⁴⁹

A film műfaját illetően, érdemes Nemes Gyula írására hivatkozunk. Szerinte az *Elégiával* született meg az első magyar filmvers, amely ugyan „nem irodalmi jellegű, mégis jól megfeleltethetőek vele a vers képi és zenei kifejezőeszközei (rím, refrén, hasonlat, metafora).”⁵⁰ Nemes meghatározása áll a legközelebb esszénk céljához. A vers mint egy igazi „metafora-gyáros”, valahol a szöveg és a képek világa között helyezkedik el. Nem csupán a film forgatókönyve idézi fel a vers szerkezetét, hanem használati módja is: „lapozással”, többszöri megtekintéssel lehet igazán befogadni. Éppen ezért Bódyhoz hasonlóan, vágóprogram segítségével szedtem szét a filmet képsorra és hangsávra, hogy a képsorok zenei szervezését állíthassam a kutatásom középpontjába a deleuze-i kategóriák segítségével. A film „ténye” tehát most a kép, a hang és az időpontok. Az elemzést ezekkel a részletekkel illusztrálom, amelyeket egyéni rajzokkal ellátva, a dolgozat mellékletében helyezek el. Terjedelmi okoknál fogva sem tudom beállításról-beállításra elemezni a film egészét, ezért igyekeztem koncentrált formában, jeleneteket, eszközöket kiemelve eljutni az előzőekben feltett kérdések megoldásához. Az áttekinthetőség érdekében, a filmet több tételre bontottam fel, amelynek részletes elemzése három szempontból kerül kifejtésre: az elsőben a kompozíciót és a plánokat vizsgálom. A másodikban a mozgást és az időkezelést, a harmadikban pedig a hangképet.

2. A film szerkezete

A filmet a hangkép és a helyszín szerint (vadon, falu, város) három tételre és azon belül hat kisebb egységre osztottam fel. Ami a képen az elsötétítés, az a hangban a csend. Minden új résznek a csend készíti elő helyét. Visszatérő megoldás a filmben, hogy képileg hamarabb helyeznek el minket új helyszínen, mint ahogy a hang megérkezne. Ebben a csúszásban a kép és hangkép között egy finom rés jön létre.

3. Elemzés

⁴⁹ bódy

⁵⁰ Nemes Gyula: Veszendő varázs, http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=2677, Filmvilág, 2002 szeptember

3.1. Kompozíció és plán szerint

Ebben alfejezetben azt vizsgálom, hogy milyen formai jegyeknek köszönhető, hogy a filmképek szériákat alkotva egymással, elvont jelentésben tudnak újjászületni. Tóth több interjúban is hivatkozik Kandinszkijre, így mi is *A szellemiség a művészetben* című, 1912-ben megjelent tanulmányát hívjuk segítségül, hogy kiegészíthessük a deleuze-iánus kategóriákat új szempontokkal.

3.1.1. A kamera helyzete és mozgása

Az első, amit meg kell figyelnünk, hogy a kamera pontosan milyen mozgást végez és milyen optika segítségével képezi le a kinti világot. Az objektív megváltoztatása, illetve a kamera megmozdítása módosítja a „kamera-tudatot“. Erre találunk egy jó példát rögtön az első tételben. A lovak szédületes vágatását Tóth teleobjektívvel rögzítette. Ennek hatása kettős: egyrészt azt érezzük, hogy a lovakat úgy tarthatjuk szemmel, hogy azok nem tudják, megfigyelés alatt állnak. A távolság érzetét az is növeli, hogy a kamera felülnézetből veszi szemügyre a ménest. Ezeknek a döntéseknek köszönhetően a kamera a megfigyelő pozícióját tudja felvenni. A teleoptika használatának a következménye az is, hogy a kamera minimális mozdatással is hosszú időn keresztül tudja a lovak vágatását lekövetni, így tudja érvényre juttatni a lovak vágatásában rejlő hatalmas erőt. Ez a kamera-tudat változik meg annak a döntésnek a hatására, hogy egyrészt a teleobjektívet egy normál, majdnem nagylátószögű optikára cseréli le az operatőr, másrészt a kamera és a lovak közötti távolságot is felszámolja, harmadrészt a kamerállás alsó lesz, emberi szintre kerül, a lovak méretéhez képest. A kamera-tudat így megkapja annak az idegennek a szerepét, amely beférközt a lovak közösségébe. Nem a kamera remeg, hanem az állatok, akikről leolvashatjuk a szorongást, idegességet, amelyet a kamerás jelenléte okoz a ménesben. Az ég beborul, hideg szürkés, kékes tónusra vált át a képsor. Ezt a baljós, különös csendet az égen megjelenő Hold képe, illetve a már-már látnoki képességgel felruházott, állóképben rögzített fehér ló, kéken villogó szeme közvetíti számunkra. Ekkor jelennek meg a villanásnyi betonjelek, törések, repedések, amelyek jelzik, valami megtört, valami meg fog törni, repedni. A kamera-tudat ilyen mértékben tudta megváltoztatni ugyanannak a lócsoporthoz a képét, amely egy idegen

csoportnak indult, végül pedig egy érdeklődő, félő és élő közösséggé változott át. A messziről megfigyelt tárgyból kárpót is „leigázottá“ válik a ló a technikai választás következtében. Ezen kívül azonban ritkán mozdul meg a kamera: akkor, amikor a kivégzésre váró lovat több ember kíséri a halálba vagy amikor tárgyilagosan, már-már kegyetlen hidegséggel, híradó stílusban azt rögzíti, amint a lovak koponyáját a kalapáccsal betörik. Az összezuhanó óriási test pillanatnyi vonaglását kézből követi a kamera, a végén egészen közel hajolva a ló tekintetéhez.

Az objektív és távolság megválasztásával nem csak a „tudat módosítható“, hanem eldől az is, hogy a kamera kivel is érez sorsközösséget. Ha a filmet lovak és emberek közösségére felosztjuk, egyértelműen látszik, hogy a lovak állnak a kamerához a legközelebb. Nézőként érezzük és látjuk, ahogy hozzánk nyomják orrukát, szemükkel ránk néznek, teljes bizalommal fordulva felénk. Ehhez képest az embereket messziről, felülnézetből láttatja a kamera. A 2. tételben, a faluban ugyan hosszan, zoomolással megközelített vagy éppen eltávolított emberi tekintetekkel találkozunk, a harmadik városi tételben, szinte fel sem tűnik, hogy az embereknek arca is lenne. A legjobb példát az ügetőpálya jelenetei adják, ahol a kamera úgy veszi fel az embereket, hogy vagy „takarásban“ van tekintetük, vagy maguk az emberek burkolóznak kendőbe, kalapba, a lényeg, hogy a kamera semmiképpen se tudja rögzíteni egyediségük hordozóját, tekintetüket. A másik megoldás, hogy csupán emberi lábakat, tömeget látunk, de semmiképpen nem az embert. Érdekes ez a szerepcsere a film menetében. A kamera, amikor először férközik a lovak közé, idegenként van jelen. A film további menetében a lovak teljesen megszokják jelenlétét, és így természetesnek hat, hogy szuperközelről veszi fel őket. Ezzel szemben az embereket éppen a kamera teszi idegenné a fentebb leírt módszerekkel. Így a lovak válnak szinte emberivé, míg az emberek idegenné. Erre jó példa az a sorozat, amikor a kivégzése előtt a ló menekülni próbál. Éppen olyan kétségbeesett kifejezés olvasható le az arcáról, mint amit egy halálraítélt ember arca kifejezhet a halál előtti pillanatokban.

A fenti példák tehát, egytől-egyig kivételek, a kamera ugyanis a filmben szinte végig fix marad. Deleuze szerint azért primitív az ősfilmre jellemző fix megoldás, mert éppen a film lényege, a mozgás nem tud felszabadulni a frontális szemszög meghatározta térrészletből. A kamera a fix távolság és helyzet miatt nem tud „párbeszédet“ kezdeni, így pedig „továbbra is a kép elemeihez, azaz a szereplőkhöz

és a tárgyakhoz van kötve, amelyek közlekedőeszközként szolgálnak a számára.⁵¹ Mi a helyzet Tóth megoldásaival? Mi a különbség közte és az ősfilmre jellemző fix kamera között? A kérdésre adható válasz már előremutat az elemzés következő részére, amelyben a keret és a kompozíciós megoldások kerülnek fókuszba.

3.1.2. Keret, kompozíció és torzulás

Miért részesítheti előnyben Tóth a fix kamerát? A fix helyzetű kamera közelebb vinne minket a szemlélo□déshez, mint a mozgó? Lumiere és Méliés örök csodája éppen abban rejlik, hogy a világ apró rezdüléseit a filmképeken meg tudták örökíteni. Tóth szintén ezeket a pillanatok részesíti előnyben, mert egy mozdulatban, tekintetben vagy egy magára hagyott tárgy kiemelésében tudta összesűríteni az adott létformának az ismertetőjegyeit, éppen úgy, mintha pár „ecsetvonással” akarná összefoglalni annak lényegét, csak mindezt nem festékkel, hanem a fénnel és a kamerával megvalósítva. Ezek a kósza pillanatok és „jelek”, azonban csak akkor tudnak „jelentőssé” válni a szemünkben, ha a kamera megáll és időt ad arra, hogy szemlélődve felfedezhessük őket. Tehát amikor Tóth lemond arról, hogy a kamerával „akcióba” kezdjen, a világ finom rezdüléseinek javára mond le. A fix kamera teszi lehetővé azt, hogy elidőzzünk a kereten belüli világon, formákon és színeken.

Haladjunk tovább a filmkeret és a kompozíció irányába. Kandinszkij szerint a kompozíció kialakításához két eszköz áll rendelkezésünkre: az egyik a szín, a másik a forma.⁵² Ha az előző gondolatmenettel ezt összekötjük, egyértelművé válik, hogy a formák és a színek, az apró gesztusokhoz hasonlóan, csak akkor tudnak igazán életre kelni, ha a figyelmünket nem vonja el róluk a valóság gazdag reprodukciója. Ezzel meg is érkeztünk az előző kérdéshez: miszerint mi a különbség Tóth és az ősfilmek fix megoldása között? A válasz: az absztrakcióra való törekvése. Tóth nem az életet, a „világ zajos színházát”, hanem egy absztrakt arcot mutató világot akart fixen és frontálisan rögzíteni. A kiterített formák örökkévalósága, akkor tudna megszületni a filmvásznon, ha lemondunk a háromdimenziós filmbeli tér adta lehetőségekről? Hogyan lehet a kinti világot absztrahálni a kamerán keresztül? A legfontosabb a

⁵¹ GD MK 35-36.

⁵² k.

harmadik dimenziónak a felszámolása, ha ugyanis több síkban tervezem meg a filmnek a terét, akkor a motívumot is nehezebben tudom majd kiemelni a környezetéből. A kétdimenziós filmbeli térben, úgy tudom regisztrálni a hétköznapi tárgyi világot, hogy azokat olyan alapformákra vezetem vissza, mint amilyen a pont, vonal, kör, háromszög, négyszög. A platóni idetan formáiban való fogalmazás, az általánosítás felé tolná el a konkrét filmképek jelentését? Ezzel a gondolatmenettel állítható párba Zsilka megjegyzése, miszerint az „egyszerűbb formákat is az elvontakon keresztül látjuk”.⁵³ Egy absztrakt kép, ahogyan ezt már az egyiptomi művészetből megtanulhattuk, az örökkévalósággal, és annak törvényeivel áll kapcsolatban, nem a futó világ hétköznapiságával. Tóth a kinematográfia vagy a fény „papja” a maga médiumában, mintha éppen ennek megvalósítására tenne kísérletet. A konkrét filmkép – Bódyt idézve –, valóban az ismétléssel jut el az általánoshoz,⁵⁴ de csak abban az esetben, ha a filmképekben a formák absztraktsága helyet kap. Bazin szerint „a fényképész az objektív segítségével egy fénylenyomatot, mintát vesz... a film viszont azt a paradoxont valósítja meg, hogy ugyanakkor, amikor egy meghatározott időben rögzíti a jelenségeket, ezenfelül az időtartamukat is megörökíti.”⁵⁵ Tóth nem egyszerűen az örök formákat rögzíti, mint ahogy azt az egyiptomiak tették, hanem a formát, annak örök időtartalmába ágyazva. A térbeli nyitottság tenne minket fogékonyabbá az apró üzenetek beengedésére? Kandiszki is a harmadik dimenzió kizárásában látta a tárgyiságtól való eltávolodás kulcsmozzanatát. Ő ugyan a festészetről beszélt, de a filmben, ahol a konkrét világ hagy nyomot a filmszalagon, nem tűnik egyszerű feladatnak a filmkép köznapi értelmén „átlépni” és túllátni. Dreyer, a transzcendentális stílus meghatározó képviselőjeként, szintén azt vallotta, hogy meg kell szüntetni a harmadik dimenziót ahhoz, hogy közvetlen kapcsolatba hozzassuk a felvett világot egy negyedik és ötödik dimenzióval, az Idő és a Szellem dimenziójával. Ha mindezt operatőri nyelvre szeretném lefordítani, éppen a mélységélességet kell elhagynunk ahhoz, hogy kinyithassuk a képet, a tudatot a deleuze-i értelemben vett Egésznek. A következő bekezdésben azt vesszük szemügyre, hogy milyen módon számolja fel Tóth a mélységet, illetve, hogy mit is kezd a kétdimenziós filmbeli térben a kompozíciós eszközökkel: a formával és a színnel

⁵³ bódy szöveg

⁵⁴ bódy

⁵⁵ GD MK 35.

“Amit én Kandinszkijtől tanultam, az, hogy két egyenes és egy görbe a kompozíció [...] Akkor lesz tiszta a kép [...] és nekem ehhez az a fogódzó, ha van egy sík. Amire kiteszem a képet. Emiatt ragaszkodom szinte minden esetben ahhoz, hogy frontális beállítást csináljak.”⁵⁶ Tehát a célja, hogy a kereten belül harmonikus maradjon a formai összkép, amelyet a színnel vagy struktúrával tudott elérni. A frontalitásból következik, hogy a testeket, tereket, olyan alapformákra redukálta, mint a pont, vonal, háromszög, négyszög vagy éppen a kereszt. Ezeken kívül a felületekkel is sűrűn “játszott”, mert ahogy egy interjúban is megfogalmazta: szereti „a szereplőket rátapasztani egy felületre”.⁵⁷ A fény-árnyék, színek, felületek szülte határok, magától értetődően nyitnak utat a variációknak, amelynek köszönhető, hogy egy motívum úgy tud megisméltódní, hogy nem válik unalmassá. Így Kandinszkij állítása, miszerint a „forma illékony, akár a füst: a legapróbb, legjelentéktelenebb elmozdulás is egészen mássá teszi“ a film médiumában is helytálló. Sőt az is lehetséges, hogy „a forma megváltoztatása révén könnyebben érhetjük el ugyanazt a hatást, mint az eredeti forma megisméltésével. A valóban pontos ismétlés lehetetlen.”⁵⁸ Az ismétlés fogalmával közelebb kerültünk gondolatban a ritmushoz, a ritmus által pedig a struktúrához és a felülethez.

A fa, a beton, a föld vagy az üveg, sűrűn felbukkan a film képáradatában. Az esztétikai értéken túl, mégis miért kapnak ilyen sűrűn helyet a filmbeli térben? A korhadó fa, az évgyűrűk, a koszos, kitört ablak, a megrepedet és olajfoltos beton kalligráfiára emlékeztető jelszerűségükön túl, mintha Tarkovszkij kívánságát teljesítenék: „az idő feszülését a képsíkon.” A japánok szerint „az idő magától segít felszínre hozni a tárgyak lényegét.” Ahogy Tarkovszkij megfogalmazza, „elbűvöli őket az öreg fa megsötétült színe, a kövek kopott részei, sőt a »kirojtosodás« – vagyis annak a sok-sok kéznek a nyoma egy kép szélén, mely megérintette a képet.” Ezeket a nyomokat nevezik szábának, ami rozsdát jelent, azaz a „régiség báját”, illetve az „idő pecsétjét, amely a művészet és a természet közötti kapcsolatot testesíti meg.” Mintha ezeken a nyomokon keresztül, valóban az idő jelenne meg közvetlen közelségben szemünk előtt. Tarkovszkij szerint a médium lényege éppen ebben rejlik, hogy a film képes legyen az „időt az érzékek számára megragadható jelzéseiben

⁵⁶ Forgács Éva: *Kamera és képeret*. Filmvilág, 1987/szeptember, 60.

⁵⁷ Uo.

⁵⁸ Kandinszkij 43.

[jeleiben] rögzíteni.⁵⁹ Erre jó példa a korhadó fakapu előtt álló kendős vénasszony filmképe. Miért nem csupán az arcát mutatta meg a kamera az *Elégiában*? Miért keretezi be a korhadó fakerítéssel alakját? Mintha ezzel tudná csak igazán a kép idejét és hatását egy mozdulatban megsokszorozni és így emlékezetünkbe bevésni.⁶⁰

A nyomokról haladjunk tovább a torzított felvételekre, amelyek a film kezdő és záró képsorában is helyet kapnak. Az eredeti forgatókönyv szerint, „emócióban, hatásban a csodateremtésről, a születés misztériumáról szól az első tétel”,⁶¹ ehhez képest egy olyan tájat látunk, amely talán egy alumíniumlapról tükrözve kerülhetett rögzítésre. A deleuze-i keret síkjában ahelyett, hogy „kifeszülne a táj”, hullámosan, kidomborodva, nem csak a film keretéből emelkedik ki, hanem a hétköznapi időszámításból is. A napsütötte táj ezzel az egyszerű optikai trükkal, a mítoszok idejébe tud belekapaszkodni. Hasonló felvételt a harmadik tétel, második részében láthatunk, amikor is a körhintában, az utolsó ítélet angyalai fűjják meg a kürtjüket, jelezve, hogy a vég közeledik. Ezekkel a tarka és giccses filmképekkel párhuzamosan mutatja a kamera a jelenésszerű, körbe-körbejáró, tehetetlen fehér ló torzított testét. Ez a megoldás mindkét esetben olyan időt teremt, amely nem az emberek idejére (kronosz) emlékeztet minket, hanem inkább az istenekére (kairosz). Az idő további megjelenési formáit a plánokról szóló bekezdésben fejtem ki bővebben.

3.1.3. Plánok

Melyek azok a formai jegyek, amely révén egyik kompozíció a másikkal erőteljes kapcsolatot tud létrehozni? Mivel az absztrakt formák dominálnak a film képáradatában, a hasonlóságok révén, amely lehet formai vagy színbeli, egymásra vonatkoztatva, könnyen tudnak szériát alkotni. A betonrepedés példája is ezt erősíti meg, amely formájával emlékeztet minket a szemgödörre, vagy a betört koponyára, de ugyanez a forma köszön vissza a hold képében vagy a ló homlokán megjelenő foltban is. A formák hasonlósága elősegíti, hogy egymásra vonatkoztatva őket, jelentésrétegeik összekapcsolódhassanak.

Haladjunk tovább a színek irányába. A film kezdő tételében a barnássárga földszín dominál. A ló kinéz a keretből, és bár mindvégig borult volt az időjárás, most

⁵⁹ IK 55.o.

⁶⁰ 35.o.

⁶¹ sapi hivatkozás

egy tündöklő kék eget mutat a kamera apró madarakkal. A sárga, kék közötti (föld-ég) ellentét ösztönösen erősíti meg kapcsolatukat, miközben teljesen lehetetlen és ésszerűtlen, hogy egy pillanat alatt kiderüljön az égbolt. Ugyanebben a részben láthatóak azok az őskori barlangrajzok is, amelyek szürkés-fehér, barlangi alapon ábrázolják a sötétszínű lovakat. Ezt a képet váltja le az a beállítás, amelynél a lovak ellentétes irányban, és színcserében láthatóak, élőben. Tehát az új beállításban a lovak lesznek szürkék és a környezet kapja meg a sötétárnyalatot. Érdekes kapcsolatot alkot ugyanannak a testi mozdulatnak, egy másik testben való folytatása: a kamera felé forduló ló mozdulatát egy másik ló fejezi be. Bizarr megoldás, hogy a film kezdő képsorában megjelenő torzított felvétel köszön vissza a film záróképében: míg az első képkocka egy boldog, napsütötte tájat ábrázol, addig az utolsó a lószerszámokat, hideg fényben, alumíniumlapra pakolva. Ennél csak az tűnik kegyetlenebb párosításnak, ahogy a film kezdő képsorában egymással szembenálló fehér és barna ló, a film végén szintén egymással szemben fekszik kiterítve a véres kövön. A film utolsó előtti tételétől a vörös és a sárga tónus kezd dominálni a filmképeken. A városban nincs napsütés, csak borult, esős idő vagy éjszaka, amelyben a fényfeliratok, gépkocsik vörös lámpája, a groteszk formát öltött fák ijesztő és villanászerű megvilágítása, egy igazi kísértetváros képét tárja elénk, mintegy asszociálva a túlvilágra küldött lovak utolsó emlékképeire. Így nem csak a lovak kísértének, hanem maga a város. Ezt a színes képáradatot a film egyes motívumok kiemelésével képes a kordában tartani. Ilyen motívum a fehér és a barna ló párosa, az út, (földút, beton, keramikocka), a világító források (nap, hold, gyertya, lámpa), a fa (erdőben, feldolgozás után), a közlekedési eszközök (láb, lovaskocsi, villamos, gépkocsi) vagy a galamb. Ezek szinte hurokszerűen fogják össze a világ apró, kósza, elkapott részleteit.

Bódynak igaza van, hogy az ismétlés által jutunk az elvont tartományba, de csak akkor, ha maguk a képek és egymással való „párbeszédük” olyan elveken alapulnak, mint amilyen a szín (vörös mint vér, sárga, barna, mint föld, zöld mint megújulás, kék, mint szabadság), a forma és a közöttük feszülő ellentét (pont-vonal, sík-térbeli, fekete-fehér, sötét-világos, sima-durva, könnyű-nehéz, sok-kevés, vonal-test, álló-mozgó, átlátszó-átlátszatlan, folyamatos-szakaszos stb.). Ha Deleuze definícióját felidézzük, miszerint a plán egyrészt „biztosítja a folyamatos a párbeszédet [...] másrészt feldarabolja és tovább darabolja az időtartamot azon tárgyak alapján, melyek az egységet alkotják, egyesíti a tárgyakat és az egységeket egy és

ugyanazon időtartamban“,⁶² akkor tisztán rajzolódik ki előttünk a film működésének a lényege, amely a plánokban létrejött ritmus segítségével vezeti át minket az életformák metamorfózisán. A plánokat tehát, mint „bizonyos időtartam mozgó metszeteit“,⁶³ a bennük egymásnak feszülő képi és hangi szólamok dialogikus viszonya teszi élővé, mozgóvá, amelyek idővel szériában egyesülnek. Deleuze kijelentésével, hogy „bizonyos szerzők a montázst már a képsíkba vagy már a keretbe is belehelyezik“⁶⁴, pontosan ezt fogalmazza meg.

A kérdés az, hogy mikortól válik mindez öncélúvá és üres formalizmussá? Ha csak absztrakt festészet rövid történetére gondolunk, nem tűnik egyszerű vállalkozásnak mindezt elkerülni. Kandinszkij azt javasolja, hogy mindig a belső szükségszerűség elve szerint járjunk el. A belső szükségszerűség a film esetében a történet lenne, amit el szeretnénk mondani a médium adta keretek között? A hold, a szemek, az aszfalt repedései, a földút, az évgyűrűk, azért nem válnának üres formalista megoldássá, mert később értelmet nyernek? A kezdő képsor a film végén nyeri el teljes jelentését, akkor kerül helyére, akkor gyulladnak ki a lámpák Bódyt idézve. A repedés, az olajtócsa, előrejelzik a keramitkocka illesztése között csordogáló vért, illetve a koponya betörését.

Mielőtt a filmanyag tagolásának az etűdben megvalósuló megoldásait részletezzük, érdemes a film egy-egy jelenetének az összesített képére még egy utolsó pillantást vetni. A fény-árnyék, színek és felületek határai olyan absztrakt formákat rajzolnak ki, amelyek kicsinyítve úgy hatnak, mintha egy ismeretlen képírás jelei volnának, Huszárik szerint a film műfajának lényege: „*képírás*”, *amelynek célja*, hogy „egy emberi közérzetről készítsen kép- és hangjelekkel lenyomatot [...] és ő éppen ennek jeleit szeretné a celluloidon letapogatni. Esetleg egy új szimbólumrendszer kialakításának alapjaihoz kavicsokat hordani.” Képírni csak akkor lehet a film médiumában, ha az operatőr tudja, hogy a fénnel, formával és színnel miként bánjon. Tökéletesen futottak össze a szálak, „a filmtörténetben ritkán, de szerencsére adódnak ilyen nagyszerű találkozások, melyekben [...] "szelekció" és "kombináció" munkája szinte szétválaszthatatlan egységben megy végbe. Egyrésről áll a pillanatok meglátásnak mélysége, rendkívüli hitele, intimitása és sóvár kielégítetlensége [...] másrésről e pillanatemblémák elosztása az időben, a mániákus

⁶² Bonitzer – Narboni: i.m. 32.

⁶³ Deleuze: *A mozgás-kép*. i.m. 26.

⁶⁴ 42.o. MK)

visszatérések és egymást igazoló vonatkoztatások ritmikus rendszere. A két oldal kölcsönös kiegészülésében jött létre ez a kis remekmű...“⁶⁵Bódy szavait idéztem, mintegy jelezve, tökéletesen érezte, hogy mi zajlik ebben a „kis remekműben“, egyszerűen a kor kontextusa miatt nem tudta a tudomány nyelvére ilyen finoman és pontosan átültetni azt, amit a fentiekben kifejezésre juttatott.

3.2. A mozgás, mérték, idő- és fénykezelés

Hogyan tagolódik az *Elégia* filmanyaga? Bódy a filmnyelv artikulálására két példát hoz fel: az egyik az abblende – amelyet durva jelzővel illet – , a másik az időnek, (mint az affirmáció hordozójának) a megnyújtásából ered. Mi történik a filmben? A központosítás két o◻sfilmes megoldása: az aufblende és az abblende, valóban durva, Tóth nem is él velük olyan „egyértelműen“, mint az ősfilmes munkatársak. Áttűnéssel szintén nem találkozunk a film folyamán, ugróvágással annál inkább. Tehát tisztán és egyértelműen érnek „véget“ a beállítások. Hogyan tudja mégis finomítani mindezt? Mivel nem Tóth a film vágója, hosszú elemzésbe nincs értelme belekezdeni, így csak azokat a megoldásokat részletezem, amelyeket az előrelátó operatőri megoldások tettek lehetővé.

Stíloselemzés kutatási programja: a mozgás, amely a halmaz között a képváltásban; a mozgás, amely valamiféle egészet fejez ki egy filmben vagy egy életműben; a kettő közötti viszony, a mód, ahogy az egyik a másikra felel, ahogy átmegy az egyik a másikba. Mert ugyanez a mozgás, amely hol felépül, hol lebomlik, ez ugyanannak a mozgásnak a két oldala. Ez a mozgás pedig a képsík, egy változásokkal bíró egész és egy részekkel bíró halmaz közötti közvetítő, amely szüntelenül egymásba fordítja őket a két oldala szerint. A képsík a mozgás-kép.

A film mozgás-kép sajátossága, hogy kivonja a járművekből és a mozgó tárgyakkól a mozgást, ami azok közös lényege, vagyis a mozgásokból kivonja a mozgékonytságot, ami annak lényege.

⁶⁵ Bódy: JK

Az mindig nagy pillanata a filmművészetnek [...] amikor a kamera elhagy egy szereplőt, mi több, hátat fordít neki, saját mozgást vesz fel, amelynek eredményeképpen aztán újra rátalál.

A film – sokkal nyilvánvalóbban, mint a festészet – kidomborítja az időt, perspektívát ad az időnek: az időt magát fejezi ki, mint perspektívát és kiemelkedést. Az idő lényegében ezért rendelkezik azzal a képességgel, hogy összehúzódjon és kitáguljon, mint a gyorsulás és lassulás képességének mozgása. Epstein a lehető legközelebb került a képsík fogalmához: mozgó metszet, vagyis *időbeli perspektíva* vagy *moduláció*. Innen vezethető le a filmi és a fotografikus kép különbsége. A fotográfia egyfajta “öntvény”: a forma úgy rendezi el a dolog belső erőit, hogy egy adott pillanatban egyensúlyba kerüljenek (mozdulatlan metszet). Ezzel szemben a moduláció nem áll meg az egyensúlyi állapotnál, és szüntelenül módosítja a formát, s egy változó, folyamatos, időbeli öntőformát hoz létre.

Mi a különbség fotó és a mozgókép között?

Ahelyett, hogy alávetné magát a perspektívának, felnyitja azt, és behatol. (...) Ily módon a külső perspektívát a belső perspektívával helyettesíti, egy többoldalú, csillogó, hullámozó, változó és összehúzódo perspektívával, amely olyan, mint egy nedvességmérő szála. Másképp viselkedik jobbra és balra, fent és lent. Ez azt jelenti, hogy azok a töredékek, amelyeket a festő a valóságból bemutat, különböző távolság, mélység és fény nevezővel rendelkeznek.”

A képsík, azaz a tudat végigkövet egy mozgást, aminek következtében a dolgok, a helyek között végbemegy ez a mozgás, szüntelenül egyesülnek egy egészben, és az egész felosztódik a dolgok között. Maga a mozgás bomlik le és áll újra össze. A mozgás a szerző kézjegye, amelyekre rezonálnak az egyes jellemző képek vagy a képek egyes részletei.

De mindig lesznek vágások és megszakítások,
ugró illesztés 40. !!!

A helyzet ismert: fix a kamera és szemből veszi fel a világ egyik térrészletét. A mozgáshiányt hogyan tudja pótolni? Akció nincs, csupán egy szemlélődő kamera, amely az apró, észrevétlen mozgásokra kíváncsi. Ez a mozgáshiány működhet egy ideig, mert ahogy a szerkezetben is jeleztem, a film kétharmada előkészítés, amelynél nem szabályszerű, hogy mozgalmasan legyen megoldva, ugyanakkor, ha nincsenek különbségek, apró változások a beállítás között, a film egysíkúvá és unalmassá válik. Hogyan tudja a filmanyagot beállításról-beállításra finoman módosítani? Mivel tudja leginkább artikulálni azt? A filmanyag artikulálása a mozgás árnyaltságán múlna, azon, hogy a snittek közé fokozatnyi eltéréseket helyezek el? Mivel áttűnés nincs, nem tudnak természetesen átfolyni egymásba a beállítások, azonban úgy tűnik, Tóth nem is akarja ezt, sőt, inkább az ellenkezőjét valósítja meg. A filmetűdben arra látjuk a legtöbb példát, hogy a normális és abnormális mozgásokat váltogatva, szinte mesteri kombinációkat hoz létre. Deleuze normális mozgáson azt érti, amely szabályos, azaz pontosan megfelel az ember természetes érzékelésének. Az abnormális, vagy abberáns mozgás ezzel ellentétben, inkább hogy kivonja magát a normalitás alól, amely a középpontok meglétét jelenti, tehát így „megkérdőjelezi az időnek mint közvetett reprezentációnak a státuszát és a mozgás mérhetőségét, mivel lehetetlenné teszi a mozgás számviszonyokba való rendezését.” Deleuze filmfilozófiája, elvont írásának a részlete eltávolít minket a film mint apparátus kontextusától, ha nem kapcsoljuk össze gondolkörét a technika adta keretével. Illés György a film lényegét három elvből származtatja, az egyik a laterna magica, azaz az áttetsző képek vetítése, a második a fényképezés, a harmadik pedig a mozgás analízise és szintézise, amellyel a mozgást reprodukálni tudjuk. Ha ezt a két gondolkört összekapcsoljuk Paech gondolatával, miszerint a kinematográfia működésére csak akkor figyelünk fel, ha ha zavar támad a működésében, tehát megakad a filmszalag, felgyorsul vagy lelassul valamilyen oknál fogva a vetítés sebessége, különös váltások érhetők el. Nem a kép változik, hanem az időnek az érzékelése. A lényegre térve, Tóth felváltva használja a kimerevített filmkockát, a normális, apró mozgásokat tartalmazó beállítással, hogy utána egy gyorsított vagy éppen lassított felvételt kapcsolhasson mindehhez. A filmképen szereplők a kimerevítés által válnak szimbólummá. Erre jó példa a fehér ló anyja vagy az özvegy, akiknek népmesei szerepe is jól ismert. Azért tudnak „hangsúlyossá” válni a film képáradatában, mert egy olyan beállítás közé ékeli be őket, amelyben a kamera egy normális, hétköznapi eseményt rögzít. A falu mindennapjait bemutató beállítások közé mintegy beszúrja a lónak a kimerevített

tekintetét, mintha éppen ő látná mindazt, amit mi nézőként nyomon kísérhetünk. A másik példát a harmadik tétel második részéből veszem, amikor a ló lecsukja szemét és ezzel együtt a filmkép is megakad. Ezzel az egyszerű gesztussal az álmok, jóslatok birodalmában jelölte ki a következő képsorok helyét. Az ösfilmre jellemző aufblende és abblende is kipróbálásra kerül, de mindezt úgy finomítja Tóth, hogy az aufblende villanássá rövidül, így egy “szempillantássá” válik. Az abblende épp ellenkezőleg, fokozatossá válik úgy, hogy a kereten belüli fényviszonyokat a történeteknek megfelelően adagolja. Erre példa, ahogy a második tétel végefelé megvilágítja fokozatosan a feltárt sírban nyugvó emberi és állati csontvázat, majd éppen olyan fokozatosan, ahogy érkezett rá a fény, veszi el úgy, hogy a végén teljes sötétségbe borul a kép. Összefoglalva: a beállítások mozgásainak egymástól való eltérése teszi pótolja a kereten belüli mozgáshiányt. Ugyanez ismétlődik meg a kivégzésnél is, amikor, a normális sebességben mutatja a halál előtti pillanatban a lovat, takarják le a szemét (ott megáll a kép, motívummá válva)

Ezek a megoldások nem önmagukban teszik szofisztikáltabbá a filmanyagot, hanem egymással való kombinációjukban. A második tételben például a beállított parasztok arcát miközben zoomolással megközelíti a kamera, addig a ló tekintetét mintegy közéjük ékelve kimerevíti, amely így motívummá válva a halála előtti letakarásban nyeri el végső jelentését. A megdermedt pillanatképet, a kimerevített filmkocka az örökkévalóság jele volna? Az egy pillanatra feltűnő beton kalligrafikus rajzolata előrejelzi a jövőt és mélyen emlékezetünkbe vésődve, úgy tud működésbe lépni, mint egy időzített bomba. A lassítás ehhez képest “paradox módon eltúlozza a mozgást azáltal, hogy „gátat vet neki”, és „desztillálja” azt valami olyasmivé, ami a mozgás „lényegének” látszik. [5] Erre a lassításra példa, a harmadik tételnek a kivégzés része, a ló kalapácsütés hatására való összeesését lassított felvételben látjuk, amely még lassabbnak tűnik, hogy a gyorsított képsorokban való kocs haladását állítják vele párhuzamba. Gyorsításra a film második tételében van még példa, amikor a földön dolgozó parasztok munkáját mutatja a kamera. A gyorsítás itt megint csak általánosság fel tolja a képsorok jelentését. Az örökké tartó munkával lesz azonosítva a földnek a gyors iramban történő gondozása. A mozgás mértékének normálistól való eltérése, tehát azért tud hatásában érvényre jutni, mert a film egészét a normális mértékben mutatott, apró rezdülések alkotják. Értem ez alatt egy kapunak a bezárását, az unalmában földet kaparászó ló bemutatását, vagy akár egy tekintetnek a kamerával

való pillanatnyi találkozását. Amikor a mozgás mértéke megváltozik, pillanatnyi zavar jön létre a hiány vagy többlet okán, és ebben a pillanatban maga a filmképen megjelenő motívum fog hangsúlyt kapni. A normális ritmus hirtelen megváltoztatása kizökkent minket a képek eredeti jelentéséből. Itt mutatkozik meg tehát az a “zavar”, amelyről Paech is beszámol, hogy a filmnek a működésére csak akkor figyelünk fel, amikor nem úgy működik, mint ahogy vártuk volna. A meglepetés, a csodálkozás tudja a nézőt kibillenteni a kényelmi pozíciójából. Deleuze szerint a modern filmben a képjelek- és hangjelek az idő közvetlen megjelenítései lesznek. A gyorsított, lassított, megdermesztett filmképek, éppen ezt fejezik ki, ahogyan a mozgás az időnek alárendeli magát. Mindennek az alapját pedig a film zenei szervezése adja. Mintha a film minden motívuma az időnek állítana szobrot, bemutatva annak kérlelhetetlen erejét, a dolgok, lények metamorfózisán keresztül, a kinematográfia technikai lehetőségeit tudatosan kihasználva. A lovak vagy emberek, szabadság vagy halál, sok minden eszünkbe juthat a film láttán, a jelentéstulajdonítás végtelen tárházát nyitja meg előttünk a mozgó-hangzó képáradat, amely a feszes zenei szerkesztéssel kerülnek a helyükre. Ezen az úton haladva, hallgassuk meg milyen komponensekből építkezik a film hangzókontinuuma.

3.3. Hangzó kontinuum

A szerkezetből kiderül, hogy a filmnek majdnem kétharmada (nagyjából 12 perc) előkészítés. A tetőpont maga a kivégzés, amely nagyjából három percet tesz ki. A hangképből is látszik, hogy a ritmus ennek megfelelően gyorsul fel, a kivégzésben a legpergőbb, amelynek hangszélessége csak az első tétel vágótánc lovak dühöngésével állítható párba. A filmképek hossza is ehhez mérten fog változni, válik egyre rövidebbé, egy kockányi villanássá, míg előtte akár 2-3 másodperces hosszúságúra is megnyúlhatott. Kandinszkij szerint a színeknek csengése van. Innen csak egy lépés választ el minket attól, hogy az audiovizuális művészetről beszélhessünk. Zörejek, csend, sirató ének, húrok pengetése, kürt, dobpergés, végül orgona, ezek a szólamok képezik a film hanganyagát, amelyet a film csendes lezárással hagy nyitva. Mi is hasonlóan járunk el. Dolgozatunk célja az volt, hogy képi szempontból vizsgálja meg a filmet, megközelítve Tóth képi gondolkodásmódját. Mivel ahhoz, hogy egy hangszeren játszani tudjunk, külön technikai tudásra van szükség, a zene pontos megértése is tudományos előképzettséget kíván. Mivel ez hiányzik, a film zenei

területének a feltárására, most nem térek ki. Reményeim szerint a dolgozat nyitott szerkezete felkelti majd egy zenei szakértőnek a figyelmét, hogy saját tudását és energiáját belefektetve a filmetűd újabb területe kerülhessen kidolgozásra. Ezért térjünk vissza Kandinszkij-re, aki maga szoros barátságot, szellemi viszonyt ápolt Schönberggel. Nem véletlen, hogy írásaiban sűrűn vont párhuzamot a festészet és zene közé: „Minél szabadabb a forma absztrakt eleme, annál tisztább is egyben primitívebb a hangzása“ vagy „a csengés a forma lelke, s [a forma] csak a csengésben kelhet életre, csak belülről kifelé hathat. A forma a belső tartalom külső kifejezése.” Akár az *Elégiáról* is szólhatnának mondatai.

Valamennyi művészi tevékenység közül, mondja Deleuze, a film az, ami kézzelfoghatóan hoz létre egy ezzel párhuzamos gondolképet: a gondolat vizuális és akusztikai formában történő visszaadását, amely az időhöz és a mozgáshoz kapcsolódik.”⁶⁶

VI. ÖSSZEFOGLALÁS

Tehát milyen formai jegyek azonosságának, ismétlődésének köszönhető, hogy a képek szériákat alkotva, képesek túlmutatni önmagukon? Az erre adott lehetséges válasz a harmadik dimenzió felszámolásában rejlik. Tóth mintegy kiteríti a hétköznapi és megszokott környezetet a kétdimenzióssá vált film terében. A frontális szervezésnek köszönhetően az alapformák kerülnek a filmképekre, amelyek absztraktságukkal az elvont gondolatiságnak tudnak táptalajául szolgálni. Az absztrakt jelek, vonalak, formák könnyedén tudnak szériákat létrehozni, formai kapcsolatuk pedig megnyitja gondolkodásunkat az asszociatív logikának. Tóth a filmteret kinyitja, a formákat absztrahálja és különböző eszközökkel, ami lehet színbeli, formai, felületi, kapcsolódásokat hoz létre, úgy hogy ezeknek az esztétikai értékük és szellemi helyük nagyon pontosan összekapcsolódik a film meghatározott pontján. A fix helyzetben szemlélődő kamera, teret enged a nézőnek, hogy szabadon fedezhesse fel a vászonon megjelenő motívumokat és azok közötti párhuzamokat, hasonlóságokat, amelyekre a film eszközeivel csak finoman utal. „Hogy mi válik jellé, az érzékenységünk nívójától függ”² – mondja Szabó Lajos. Tehát a nézőn múlik, hogy a jeleket észreveszi-e és így gondolatban újjá tud-e születni a néző

⁶⁶ IK 323.

megértésében, azaz „akinek nincs zenei érzékenysége, annak számára egy zenei hang vagy gondolat nem tud jellé válni.“ Tóth mindent megtesz, hogy a jelek ne kerüljék el a figyelmünket, ezért a technikát nem arra használja fel, hogy a jellé vált motívumot kiemelje a környezetéből, tehát mindazt, ami titkon előttünk hever, kiszabadítsa elrejtettségéből. A természet rejtekezni szeret. Miért volna ez másképp, a kinematográfia természetét nézve? Tóth ugyan nem tálcán kínálja fel a filmet, de nem is rejti el technikai villogások mögé. A dolgoknak ez a finom kiszabadítása, a kinematográfia természetének a kibontását is elősegíti. A következő nyitva hagyott kérdés, hogy a szériák között mi az, ami a központosítás szerepét betöltheti? Hogyan építkezik a film? Bódy az abblendét hozza fel példának, de ahogy az elemzésből is kiderült, sokkal finomabb módszerekkel szövődik a filmnek a hálója. Ennek egyik rétege a mozgó-képanyag, a másik a hangkép, a harmadik pedig a kettő közötti csend, rés. A kép és a hang szakadása hozza létre a film ritmusát, amely a szeriális kompozíció bázisa lesz. Ritmusa van a beállításoknak, a plánoknak, már csak ha az eltérő hosszúságukra gondolunk, de ritmusa lehet, akár egyetlen kompozíciónak, a formáknak és a színeknek is, az összjátéknak köszönhetően. A deleuze-iánus kategóriákban vizsgálva, a keret, mint információs felület lehet telített vagy ritkított, teljesen üres. Ez a informatív lüktetés is ritmust képez, nem beszélve magáról a keretről, amely ugyan sokszor geometrikus formát kap, de a film kiemelt pontjain, mint például a jelenések részleténél éppen, dinamikus formát ölt. Ennek következménye, hogy az alak, amelyet a sötét háttér formailag végigkísér, szinte kilép a térből és időből egyaránt. Ritmust szül az is, ahogyan a felületek, legyen szó a fa textúrájáról, vagy akár a földnek a tábláiról, becsempészi egyetlen egy képben az élet körforgását. A ritmus, a mozgás, az idő tapasztlja össze a film hangos képáradatát, ugyanúgy ahogy a vetítés folyamán az időben születik meg a filmnek a jelentése is. Az idő az, amely lehetővé teszi, hogy a filmben ilyen vagy olyan módon létrehozott jelek jelentéssé válhassanak számunkra. Tehát Bódy jó helyen tapogatózott, amikor az afirmáció hordozójaként az időt nevezte meg, és éppen ezért, csak akkor beszélhetünk „egy kinematografikus mű jelentésének szeriális telítettségéről“, ⁶⁷ ha a jól megformált jelek időt kapnak arra, hogy teljes valójukban kibontakozhassanak. A zenei szervezés, a csendek, a tételek készítik éppen a jelek teljes kibontását szolgálják. A jelek jelentése pedig a film újboli megtekintésével egyre csak

⁶⁷ Bódy, i.m. 142.

mélyülhet. A válaszok konkrétsága ellenére, mégsem érzem úgy, hogy sikerült volna a tóthjánosi univerzum titkát kifürkésznem. Talán nem is baj ez, hiszen a titkok jelenléte tesz minket nyitottá egy műnek mindig új és újabb befogadására. Ez a viszony kölcsönös, hiszen a néző kíváncsisága teszi örök érvényűvé, és nyitottá magát a művet is. A nyitott mű, olyan mint egy nyitott könyv, amelyet azért nem tudunk összecsukni, mert mindig találunk a sorok között olyan jelet, „amely az érzékelésnek önmagát tárja elébe, a léleknek pedig önmagán kívül valami egyebet.”

alapformá, fix kamera, éppen megmozduló tárgyak, alakok
hogyan lehet mozgókképbem mesélni
ova tűnt az akció?
előkészítés a film két haramada

zoom, villanás, fényelés, megállítás, hogyan lehet árnyalni a mozgást? élesít,
hoályosít
a kereten belül mozgást teremtek, mozgásban fokozatnyi eltéréseket
helyezek el
a filmanyag artikulálása a mozgás árnyaltságán múlna?
kimerevített kép, ugróvágás nagy fokozatbeli különbség, kimarad, hiányzik
aztán gyrosít
aztán megáll
vetítési sebességgel való áték
fénnel hozza mozgásba a keretenn belüli csontvázat, megvilágítás
az aufblende így nem tűnik erőltetettnek, durvának, ahogy Bódy i vall róla
a filmképen szereplők a kimerevítés által szimbólummá válnak
özvegy, fehér ló, ezek minde népmesei alakok
mozog a kamera, minálisan
villanóillesztésnek időutazó hatása van, a falubóla városba
a gyorsmontázst így oldja meg, villanóképek
a beállítások hosszát variálni, a mozgás által érzékeljük az időt
elvonuló felhők és madarak
gyorsan elröppenő madarak
kevés mozgás majd megállított mozgó-kép
amikor lcsukja a szemát a ló. és kezdett veszi egy álom, amelyben a
szereplők mesebeliek
a fénypont a szemében
gyorsított képek
üres istállók
tehetetlen nyugalom

gyorsulnak a képek
az üres tereket a villanófények mozgósítják

állóképek megint
egyre gyorsabban peregnek az emlékiratok, ahogy kzeledünk a korunkbe
ezt a lassan bambuló lovak képe váltja fel, mintha ők néznék vissza
mozijukat
számozás
a város gyorsított képei, abbaránsak, gyors suanás, villanás
ezzel áll párban a minimális mozgás

ugyanaz smtlődik mega kivégzésnél is, normlis sebességben vezetik a lovaz,
takarják le a szemét(ott megál a kép, motívummá válva)
ezt váltja fel a suhanó éjszakai tájkép, út a halálba
gyorsul mnden, rövisülnek a bellítások, ezt segíti elő az az itt kimerevített
képek, azok jelentik a szünetet, ebben az örült tempóban
örült abbern

a cirkuszi jelenet
bemozdult állóképek, gyorsítás
teljes örültet
gyorsított városi felvételi, éjszakai fényekkel
teljesen felborul a rend

vége a darabnak,
kísértetváros, fix kamera, a fénnel hozza mozgásba, a villany megőrjíti a
világot
maradnak a húsok és a lószerszámok a szerencspatkó
stopptrükk
ugyannazl a módszerrel, mint az ásatásat

objektív, tudósi pontossággal bemutatva

álom- zoom és villanás, tűnékeny ábránd
gyors villanás vs apró és torz mozdulat
a festett galambok életrekelnek
a köröző l képe, dinamikus keretben, normálos mozgás, de a torzulás miatt
mégis másnak hat
villanófény, auf-ab
vagy fénykapnak a tárgak
állótárgy, élő állat kimerevített képe
rövide a beállítások

villamosképeelsuhanó fények
egyre gyorsul, (mi a mozgás? változás) Bergson kommentár
ez van keretezve lassú, kikötött igedes ló torz felvételévelsubketví idő
álló ló az ügetőpályán, várakozás, örület, tehetetlenség, az abberáns
mozgással van kifejezve, gyorsít rajta, uróvágás, modulatot félbevág, mintden
ami szokatlan

az úságcikkek, archív anagyok, pergetésszerűen jelennek, emlékeztetve
mindket a mozgókép megszületésének állomására is
ezzel áll párban a zavart ló
majd kiszalad teremből, d azt nnem derül i, hogy valóban-a következő képn
már a szabadon legeélésző ménes táthatjuk

a hibás illesztésekből származna a jelentéstöbblet?

gyorsított felvételek a lovasversenyről
gyorsított, megállított képek
minális elétrés, nemsak a vetetési sebesség lesz idegesebb, hanem az érzet
is
valami nem stimmel

csak a tekintetek kapak normális, emberi sebességet
a város és a világ gyorsul
tükröződő felületek, esős idő, gyorsan haladó lábak

ugróvágás
lassítás
élesítés
a villanást nem arra használa, hogy ugorjon, ugyannak a beállítás hangolja át
a fény fokozatos
az ugró vágás azért működik, mert két dimenziós filmtérben mozog, így nem
kel ügyelni a
Tengelyszabállyal is lehet játszani
minimális mozgás, apró gesztusok és zoomolás, kicsit erőltetettnek tűnik már
ezeket a beállításokba ékel be egy-egy kimerevített filmkockát, amelyen
sokszor még az alak is elmosódptt
a normálisan mozgóképen is olyan mintha megdermedt emberek álnának,
ábuk
villanófényes átmenet
egy beállítáon belüi villanófény (?)
villanófény, a fény találkozó a szemben
picit gyorsított épek
fix és statikus képekbe hogyan lehet mozgást vinni? eeket hogyan lehet
kombinálni
a következbe vagy több mozgást viszek, vagy kevesebbet, a különbság lesz
az artkuláció alapja

Összességében nagyon jól sikerült, mégis van egy kis hiányérzetem, ami sajnos úgy
látom, az idő szűkéből ered. A dolgozat fele kiválóan foglal össze elméletet és
történetet: olyan alaposan és szellemesen készíti fel az olvasót az elemzésre, hogy
talán túl nagyra nőnek az elvárásai. Konkrétabban: **a film lényegi vonásának**

megragadására irányuló törekvés (ami a fenti elméletírókat is motiválja) a kortárs képzőművészeti gyakorlatok fényében ösztönzi a szerzőt arra, hogy újraelemezze az Elégiát, elhelyezve azt a vele nyilvánvalóan szellemi rokonságban lévő Tóth János filmes látásmódjában. Nem polemizálni akar a megidézett szerzőkkel (különösen Bódyval), hanem kiegészíteni annak gondolatait.

Az elemzés azonban minden tagolási szándék ellenére valahogyan egy tudatfolyammá vált, amiben az olvasó könnyen elvesz. (Nyilván segítene, ha már benne lennének a mellékletek képjelzései, mert így külön-külön nehezen illeszthetők össze.) Pl. hiányoltam az elején beígért saját rajzokat: vagy valamit félreértetek?)

Amit így az utolsó percben tenni lehet és érdemes, hogy az elemzésen végighaladva (lehetőleg egy nyomtatott változaton) keresni olyan pontokat, ahová tételmondatokat lehetne beszúrni. Ezek mind vissza kellene utaljanak az elméleti részre oly módon, hogy az elemzés érvrendszerként épüljön fel. A lényeg: azok el kell bírják a következtetések súlyát.

Nagyon nagy érték, ahogyan Gabi a képi elemeket elemzi, és megmutatja az ismétlődő motívumok formai, grafikai tulajdonságainak jelentőségét, stb. Csakhogy Bódy a montázs jelentőségére helyezte a hangsúlyt, a szerialitás lényege az előre-, hátrautalás, hiszen a flippergolyó ide-oda pattanva lényegében összeköt... Ezért revelatív a villamoson álló, ujját a halántékához emelő asszony képének látszólag indokolatlan közbeiktatása. Ha erre tudna valahogyan reflektálni Gabi, illetve kicsit feszesebbé és átláthatóbbá tenni a szerkezetet, nagyon jó lenne.

6.1. Deleuze-iánusi definíciók

A két kötetben felsororoltak szerint haladva a következő felosztás születik:

1. Keret, keretezés

1.1 Keret: min nézem a filmet

olyan, mint egy áttetsző információs felület, amely hol zavarossá válik a telítettségtől, hol pedig üres halmaz, fekete, illetve fehér vászon lesz.⁶⁸

1.1.1. Mint **információs felület**

lehet:

- telített
- ritkított

1.1.2. Mint **lehatárolás**

lehet:

- geometriai: párhuzamos és átlós síkok térkompozíciója
- fizikai-dinamikai: dinamikus konstrukció
pl.: írszeljárs Griffith-nél vagy a változtatható arányú filmvászon Gance-nál)

1.1.3. Mint a **részeinek természete**

lehet:

- geometriai

Példák: (képszervező elvek, a részek elhatárolásának eszközei)

arany metszés

vízszintes-függőleges / szimmetria / fent-lent / sötét-világos

átlók-ellenátlók-gúla vagy háromszög alakzat- tömegek ütközése

fény és árnyék

természeti határok (pl.: ég és föld)

⁶⁸ 21.o.

kereten belüli keretek (másodlagos és harmadlagos keretek: ablak, ajtó, tükör, stb.)

- fizikai vagy dinamikai(**elmosódott halmazok**): ez már fizikai **fokozatok**ba foglalás tárgya, tehát a részek itt a keverék fokozatai által az értékek folyamatos átmenetében különbözödnék el és keverednek a mozgóállóképek

1.1.4. Mint **optikai rendszer**, a keretezés szöge

1.1.5. Mint egy **képen kívüli tér**, amelyet meghatároz vagy egy tágabb halmaz formájában, amelyben folytatódik, vagy egy egész formájában, amely magába foglalja

A halmaznak vagy a zárt rendszernek a részei a többszörös keretbe foglalás során nem csupán szétválnak egymástól, hanem egyúttal szövetkeznek és össze is kapcsolódnak egymással.⁶⁹

Minél zártabb a kép – már-már kétdimenziós – annál könnyebben *nyílik meg* egy negyedik dimenzióra, ami az idő, és egy ötödik dimenzióra, ami a Szellem...⁷⁰

1.2. A keretezés

az egy halmazba tartozó különféle részek kiválasztásának művészete

2. Plán és képsík

2.1. A plánozás

2.1.1. A plánozás: a képsík meghatározása

⁶⁹ 23.o.

⁷⁰ 28.o.

2.1.2. A plán egységét meghatározhatja:

- a kamera folyamatos mozgása (többszörös szög és nézőpontváltás)
- az illesztés folyamatossága
- a térmélység (pl. Welles-nél, egy ilyen képsík egyszerre foglalja magában az összes tér szeletét a nagyközelitől a totálíig)
- a plánszekvencia: semmiféle mélységgel nem rendelkezik, minden térbeli síkot egyetlen előtérbe sűrít[...]úgy, hogy a sík egysége egy tökéletes lapos képet hoz létre
- az újrakeretezések: képviselik a kapcsolatok sokszínűségét.⁷¹

2.2. A képsík

- mozgás, ami a zárt rendszerben létrejön a halmaz elemei vagy részei között
- átmenetet képez a halmaz kerete és az egész szerkezete(montage) között
- olyan mozgáshoz hasonló, amely folyamatosan biztosítja az átmeneteket, a forgalmat
- tudat, amely végigkövet egy mozgást, aminek a következtében a dolgok, amelyek között végbemegy ez a mozgás, szüntelenül egyesülnek egy egészben, és az egész felosztódik a dolgok között
- a mozgás-kép
- az időtartam mozgó metszete⁷²

3. Az Egész az, ami változik, az egész a nyitott vagy a tartam.

De az egyedüli film-tudat nem mi vagyunk, a nézők, de nem is a szereplők, hanem a kamera, amely hol emberi, hol nem emberi, hol emberfeletti.⁷³

3. A mozgás

⁷¹ 39.o.

⁷² 33.o.

⁷³ 30.o.

- a szerző kézjegye
- erre rezonálnak még a képek, sőt a képek egyes részletei is
- maga ez bomlik le és áll újra össze⁷⁴
- stíluselemzés:

a mozgás, amely a halmaz között a képváltásban; a mozgás, amely valamiféle egészet fejez ki egy filmben vagy egy életműben; a kettő közötti viszony, a mód, ahogy az egyik a másikra felel, ahogy átmegy egyik a másikba.

- mérték:

“A mozgás csak akkor képes maga alá rendelni az időt, és olyan mértéket kialakítani, mely közvetett módon méri, ha megfelel a normalitás követelményeinek. A normalitás a középpontok meglétét jelenti: egy körmozgás origóját, az erők egyensúlyi helyzetének centrumát, mozgó testek gravitációs pontját vagy egy olyan megfigyelési pontot, ahonnan lehetséges a változás megismerése és szemlélése, és a mozgás ennek megfelelő hozzárendelése. **A mozgás, amely kivonja magát a középpontosítás alól, egyszerűen abnormális és aberráns.**”

normalitásnak megfelelő mozgás

abnormális(abberáns)mozgás

Ahelyett, hogy alávetné magát a perspektívának, felnyitja azt, és belehatol.(...) Ily módon a külső perspektívát a belső perspektívával helyettesíti[...] Ezt azt jelenti, hogy azok a töredékek, amelyeket a festő a valóságból bemutat, különböző távolság, mélység és fény nevezővel rendelkeznek.“ A film – sokkal nyilvánvalóbban, mint a festészet –kidomborítja az időt, perspektívát ad az időnek: **az időt magát fejezi ki, mint perspektívát és kiemelkedést.**⁷⁵

⁷⁴ 31.o.

⁷⁵ 35.o.

„A fényképész az objektív segítségével egy fénylenyomatot, mintát vesz... a film viszont azt a paradoxont valósítja meg, hogy ugyanakkor, amikor egy meghatározott időben rögzíti a jelenségeket, ezenfelül az időtartamukat is megörökíti.”⁷⁶

A fix kamera korában

a kép már mozgásban van, de még nem mozgás-kép

A dolgok nem eredeti állapotaik, hanem az állapotban rejlő tendencia által határozhatók meg.⁷⁷

4. Időkezelés: tehát a mozgásokból következik vagy fordítva?

Központozás: fekete vagy fehér vászon

Az időnek a beállításban önállóan kell tennie, és ha lehet így fogalmazni, a maga urának kell lennie.

4. Montázs: négy típus

4.1. Az egésznek a meghatározása a valódi illesztések, az ugró illesztések és a vágások által (a bergsoni harmadik szint)

Az a művelet, amely a mozgás-képekre vonatkozik, hogy kibontsuk belőle az egészet, az eszmét, vagyis az időnek a képét.

A mozgás-képekből és azok kapcsolataiból következik.

Ha a három szintet vesszük figyelembe – a zárt rendszerek, a rendszer részei között létrejövő mozgások és a mozgásban kifejeződő változó egésznek a meghatározottsága -, olyan körforgást tapasztalunk, miszerint mindegyik tartalmazhatja, vagy előre

⁷⁶ André Bazin: *Mi a film?* Ford. Baróti Dezső. Budapest, 1995, Osiris, 119.o.

⁷⁷ 37.o.

mutathatja a többbit. Tehát előfordulhat, hogy bizonyos szerzők a montázst már a képsíkba vagy már a keretbe is “belehelyezik”.

Az időnek és az időtartamnak a közvetett képe azonos az önmagában vett vagy másban lévő montázssal.

A montázs az időt közvetett képekben kifejező mozgás-képeknek az összeállítása, illetve elrendezése. Márpedig az időt a mozgáshoz való viszonyában a legrégebbi filozófia óta többféle módon lehet elképzelni, különféle eltérő összeállítás szerint. Valószínű, hogy ezt a sokféleséget találjuk meg a különböző montázs-„iskolákban” is.

Négy tendenciát különböztethetünk meg:

az amerikai iskola organikus

a **szovjet iskola dialektikus**

a háború előtti francia iskola kvantitatív

a német expresszionista iskola intenzív tendenciáját.

A mozgás-képek minden esetben nagyon eltérő kompozíciókat teremtenek:

az amerikai film organikus-aktív, empirikus vagy inkább empirista montázsát

a szovjet film dialektikus montázsát, amely organikus vagy materiális

az organikus-szakító francia iskola kvantitatív-pszichikus montázsát

a német expresszionizmus intenzív-spirituális montázsát, amely egy nem szerves életet összeköt egy nem lelki élettel.

Azt próbáltuk megmutatni, milyen gyakorlati és elméleti variációi vannak a montázstípusoknak a mozgás-kép organikus, dialektikus, extenzív, illetve intenzív felfogásai szerint. Ez volt tehát a film gondolkodásmódja vagy a filozófiája, és nem utolsósorban ugyanannyira a technikája is.

5. Hang

Nem csupán egyfajta hangzásvilág létezik, hanem legalább három: beszéd, zörej, zene. Lehet, hogy még ennél is több akusztikus összetevőt kell megkülönböztetnünk: a zörejek(amelek viszonyokat fejeznek ki, és önmaguk is kölcsönös viszonyban

álnak), a hangképzések (amelyek feldarabolják ezeket a viszonyokat, ami lehet kiáltás vagy igazi „zsargon”, mint Chaplin hangosburleszkjeiben, a beszéd, a zene. Ezek a különböző elemek nyilván versenghetnek, küzdhetnek egymással, egymás helyébe léphetnek, egymást elnyomhatják, átalakíthatják.

Azt vetíti előre, hogy egyetlen akusztikus kontinuum létezik, amelynek az elemei csak egy esetleges referens vagy jelölt, de nem a “jelölő” viszonyában különböznek egymástól.

Ahelyett hogy jelöltről és jelölőről beszélénk, azt mondhatjuk, hogy a hangi összetevők csak tiszta hallhatóságukban válnak el egymástól. Mivel azonban egy sajátos dimenziót, a vizuális kép negyedik dimenzióját alkotják(ami nem azt jelenti, hogy azonosak volnának egy referenssel vagy jelölttel), mind együttvéve egyetlen alkotóelemet, egy kontinuumot hoz létre. És amennyiben versenyeznek egymással, elnyomják, áthatják, elvágják egymást a vizuális térben, egy akadályokkal teli utat jelölnek ki, és nem hallatszana anélkül, hogy ne látszanának is önmagukban, függetlenül forrásuktól, miközben úgy olvastatják a képet, mint egy partitúrát. Ha a kontinuumnak(vagy a hangi összetevőnek) nincsenek is szétválasztható elemei, minden pillanatban két eltérő irányba differenciálódik, amelyek a vizuális képpel való viszonyát fejezik ki. Ez a kettős viszony a képen kívüli tér által jön létre, amennyiben emez tökéletesen a vizuális filmkép része.

Godard néha azt mondja, hogy két hangcsíkra van szükség, mert két kezünk van, és hogy a film manuális és taktikis művészet.⁷⁸

Az aspektusok megkülönböztetése a hangi kontinuumban nem szétválasztás, hanem kommunikáció, forgalom, amely állandóan újraalkotja a kontinuumot.

Itt egy olyan probléma felé haladunk, amely már nemcsak a hangi elemek kapcsolatát érinti a vizuális képnak a viszonyáról is a kitüntetett zenei elemekkel, amelyek mindenhol behatolnak, képen belül, képen kívül, zörejek, hangok, beszéd. A térben való mozgás egy változó egészt fejezi ki, kicsit úgy, ahogy a madarak vándorlása kifejezi az évszakok változását.⁷⁹

⁷⁸ IK 283.o.

Kétségtelen, hogy a mozgás-kép nemcsak extenzív mozgással rendelkezik(tér), hanem intenzív mozgással is(fény), valamint affektív mozgással is(lélek). Az idő, mint nyitott és változó totalitás, indazonáltal meghaladja az összes mozgást, még a lélek személyes változásait is, vagy az affektív mozgásokat, jóllehet, nem szabadulhat meg tőlük. Így tehát egy közvetett ábrázoláson keresztül jelenik meg, mivel nem szabadulhat meg az őt kifejező mozgás-képektől, ugyanakkor meghalad minden viszonylagos mozgást, még a lélek személyes változásait is, vagy az affektív mozgásokat, jóllehet, nem szabadulhat meg tőlük.

A vizuális kép archeológiává, rétegtanivá, tektonikussá válik.⁸⁰

Amit vizuális kép olvasásának nevezünk, az a rétegtani állapot, a kép kifordulása, az észlelésnek megfelelő gesztus, amely állandóan megtölti az ürességet, a színét fonákjába fordítja. Olvasni annyi, mint újrafűzni, nem pedig összefűzni, megforgatni, kifordítani, nem pedig a színét követni: ez a kép új Analitikája.

A filmnek nem élményeket kell adnia vagy létrehoznia a nézőben, hanem “materizálnia” kell azokat, el kell jutnia az élmények tektonikájához.⁸¹

Az új kép rendszer

a képek, a képsorok nem racionális vágások által következnek egymás után, amelyek az elsőt befejezik vagy elkezdik a másodikat, hanem irracionális vágások segítségével fűződnek újra, amelyek egyikhez sem tartoznak, és önmagukban érvényesülnek(rés). Az irracionális vágának tehát szétválasztó és nem összekötő szerepe van.

Az ugró illesztésnél „olyan hiátus keletkezik, amely kiemeli a plánváltás elválasztó jellegét, amit a montázs szabályainak kidolgozása állandóan eltakar”.

⁷⁹ 284.o. IK

⁸⁰ 292.o. IK

⁸¹ 296.o. IK

Mi történik viszont, amikor az irracionális vágás, a rés vagy az intervallum a megtisztított, egymástól elválasztott, felszabadított vizuális és hang elemek közé kerül?

Aszinkronitás

Organikus: (a párhuzamos montázs), illetve (a ritmikus váltakozás három formája) tehát a következő: a különböző részeknek, a viszonylagos dimenzióknak és egymás felé tartó eseményeknek a váltakozása. (egy cél felé irányuló montázs)

Dialektikus: az ellentéteken alapuló montázs, a minőségi ugrások montázsa

Az ellentéteken és ellentmondásokon keresztül növekszik a spirál

Amelynek a belső törvénye az arány metszés, amely egy cezúrapontot kijelölve a halmazt két szemben álló, de nem egyenlő részre osztja (ez a gyász pillanata, amikor a hajóról átmegyünk a városba, és ez a pont, ahol a mozgás megfordul)

Az ellentétek sokfélék: mennyiségi, minőségi (vizek-a föld), intenzitásbeliek (a félhomály-a fény), dinamikusak (felszálló és leszálló, jobbról balra tartó mozgás)

Az ellentét a dialektikus egységet szolgálja, amelynek a fejlődését jelzi a kiindulóponttól a végpontig.

Az organikus volt az új, a patetikus viszont egyszerre a húr és a nyíl, a minőség változása, az új minőség hirtelen felbukkanása, meghatványozódása.

A patetikus ezért nemcsak a kép minőségében, hanem a formában beállt változást is jelenti. A képnek tényleg hatványában kell változnia, magasabb hatványra kell emelkednie. Ezt nevezi Eizenstein „abszolút dimenzióváltásnak”, amelyet szebehelyez Griffith pusztán relatív váltásaival. Abszolút változáson azt kell érteni, hogy a minőségi ugrás egyszerre formai és anyagi. (pl. a nagyközeli bevágása Eizenstein esetében)

A dialektika nem pusztán szó volt a szovjet filmesek számára. Egyszerre volt a montázs gyakorlata és elmélete.

3. Kvantitatív

milyen kapcsolatban van a mozgás-kép a színnel és a hanggal?
sokkal mélyebb mozgás hatotta át: általános vonzalom a víz, a tenger és a folyók iránt
a francia iskola szabadítja fel a vizet, ezért válhat öncélúvá, és mindannak
kifejezőjévé, aminek nincs organikus konzisztenciája
itt minden a mozgást szolgálja, még a fény is
A fény már önmagában véve is mozgás, tiszta kiterjedő mozgás, amely a szürkében
valósul meg, a „szürke minden árnyalatában játszó egyszínű képben”.
A francia iskola híres fénylő szürkéje már olyan, mint egy mozgás-fény.
a szürke vagy a fény, mint mozgás, majd az alternatív mozgás
a francia iskolával tehát az idő két jelének új felfogása jelenik meg: az intervallum
változó és egymást követő numerikus egység lett, amely metrikus viszonyra lép a
többi tényezővel, s minden esetben a legnagyobb relatív mozgásmennyiséget
határozza meg az anyagban és a képzelet számára; az egész Egyidejűvé,
túlméretezetté, hatalmassá vált, amely a tehetetlenségig redukálja a képzeletet és
szembesíti saját határaival, létrehozván a szellemben az abszolút mozgásmennyiség
tiszta gondolatát, amely teljes történetét vagy változását, univerzumát kifejezi.
Ezt a montázst, montázsfelfogást matematikai-spirituálisnak, extenzív-lelkinek,
kvantitatív-költőinek nevezhetjük.

4. Expresszionista

a francia iskolát pontról-pontra szembehelyezhetjük a német expresszionizmussal. A
„több mozgásra” a „több fényt!” a válasz. A mozgás elszabadul, de a fény
szolgálatában áll, hogy csillogtassa, alakítsa vagy elválassa azt a csillagoktól,
megsokszorozza a visszatükröződések...

A fény-mozgás, és a mozgás-kép és a fény-kép ugyanannak a jelenségnek a két
oldala.

A fény és az árnyék már nem alternatív kiterjedésű mozgást alkotnak, hanem intenzív
küzdelemre lépnek egymással, amelynek különböző stádiumai vannak.

A fény mint fokozat(fehér) és a nulla(fekete) konkrét ellentétek vagy keverék
viszonyba lépnek egymással. Láttuk, ilyen a fehér és fekete vonalak, a fénycsíkok és a
homálycsíkok ellentétének egész sorozata: ez a csíkozott, barázdált világ már
Wienénél is megjelenik....

Az expresszionizmus a tiszta kinematikusra hivatkozhat, ez olyan erőteljes mozgás, amely nem veszi tekintetbe sem az organikus körvonalait, sem a vízszintesnek és függőlegesnek a mechanikus meghatározottságát; egy folyamatosan megtört vonal mentén halad, ahol minden egyes irányváltozás egyszerre jelzi az akadály erejét és egy új impulzus hatását, egyszóval az extenzív intenzitásnak való alárendelését.

A geometria nem veszíti el jogait, de ez teljesen más geometria, mint a francia iskolában, mert – legalábbis közvetlenül–felszabadult azok alól a koordináták alól, amelyek az extenzív mennyiségét határozzák meg, valamint azok alól a metrikus viszonyok alól, amelyek a mozgást egy homogén térben szabályozzák. Ez maga a „gótikus” geometria, mely nem leírja, hanem létrehozza a teret, mégpedig nem metrikus felosztással, hanem meghosszabbítással és sűrítéssel.

Azt mondhatjuk, hogy a fehér és a fekete ellentéteiben vagy a fény-árnyék változataiban a fehér elsötétül, a fekete pedig megenyhül. Olyan, mint két fokozat egyetlenegy pillanatban sűrítve, halmozódási pont, amely Goethe elméletében a szín megjelenésével esik egybe: a kék, mint a megvilágosodott fekete, a sárga mint a törtfehér.

ÖF.

Befejezés:

A film intelligén anyagát érintő változásban – a mozgás-kép alakulásában – egy eredeti művészetre irányuló akaratot vélünk felfedezni: a mozgás-kép idő-képpé való átalakulásáról van szó. Úgyhogy az elektronikus képeknek másfajta művészi akaratra, illetőleg az idő-kép mg nem ismert vonatkozásaira kell épülniük.⁸²

A film élete vagy túlélése az informatikával való belső küzdelmétől függ.⁸³

A mozgás-kép és idő-kép között sok lehetséges átmenet létezik, vannak szinte észrevehetetlenek vagy akár kevert átmenetek is. Azt sem lehet mondani, hogy az egyik többet ér, szebb vagy mélyebb, mint a másik. Csupán annyit mondhatunk, hogy a mozgás-kép nem ad idő-képet. Pedig ebben a tekintetben sok mindent nyújt. Egyrészt, a mozgás-kép az időt, az idő menetét empirikus formában hozza létre: az előtt és az után külső viszonya alapján egymásra következő jeleneteket teremt úgy, hogy a múlt régi jelen, a jövő pedig eljövendő jelen[...]

Az idő, mint folyamat, a mozgás-képből vagy az egymást követő beállításokból folyik. Az idő, mint folyamat, a mozgás-képből vagy az egymást követő beállításokból folyik. Az idő, mint egység, vagy mint totalitás viszont a montázstól függ, amely még a mozgásra vagy a plánok egymásutánjára vonatkoztatja. A mozgás-kép ezért alapvetően az idő közvetlen ábrázolásához kötődik, és nem nyújt közvetlen ábrázolást, az-az nem nyújt idő-képet. Így az egyetlen közvetlen ábrázolás a zenében jelenik meg. A modern filmben viszont az idő-kép már nem tapasztalati, nem metafizikai, hanem kanti értelemben „transzcendális: az idő kifordul a sarkából, és tiszta formában mutatkozik meg. Az idő-képből nem a mozgás hiánya következik(jöllehet gyakran együttjár a megritkulással), hanem az alárendeltség megfordítása; már nem az idő van alárendelve a mozgásnak, hanem a mozgás rendelődik alá az időnek. Már nem az idő származik a mozgásból, annak normájából és korrigált torzulásaiból, hanem a mozgás, mint *rossz mozdulat*, mint torz mozgás függ az időtől. Az idő-kép közvetlenné vált, és ezzel együtt az idő új aspektusokat fedezett fel, a mozgás lényegileg és nem esetlegesen torzult el, a montázs új értelmet nyert, és létrejött a háború utáni modernnek mondott filmművészet. Bármilyen szoros

⁸² 320 IK

⁸³ 326 IK

kötélékek fűzzék is a klasszikus filmhez, a modern filmművészet fölteszi a kérdést: milyen új erők hatják át a képet, és milyen új jelek árasztják el a vetítövásznat? Az első tényező a szenzomotoros kapcsolat megszakadása. Ugyanis a mozgás-kép – amikor saját intervallumára vonatkozott – megalkotta az akció-képet: ez a legtágabb értelemben tartalmazta a bejövő mozgást(észlelés, helyzet), a lenyomatot(affekció, maga az intervallum), az elvégzett mozgást(maga az akció vagy a reakció). A szenzomotoros láncolat tehát a mozgásnak és az intervallumnak az egysége volt, a mozgás-kép specifikációja vagy a tulajdonképpeni akció-kép.

A háború utáni akció-filmet azonban éppen maga a szenzomotoros séma felbomlása kérdőjelezi meg: azoknak a helyzeteknek a sokasodása, amelyekre már nem lehet reagálni, olyan környezeté, amelyekkel már csak véletlenszerű kapcsolat létezik, üres vagy elkapcsolt lebegő tereké, amelyek a minősített kiterjedések helyébe lépnek. Itt a helyzetek már nem akcióban vagy reakcióban folytatódnak, ami megfelelne a mozgás-kép követelményeinek. Tiszta optikai és akusztikai helyzeteknek a sokasodása, amelyekben a szereplő nem tud hogyan válaszolni, elhagyott terek, amelyekben már nem érez, és nem cselekszik, menekülésbe, kóborlásba, jövés-menésbe menekül, meglehetősen közömbös azzal szemben, ami vele történik, határozatlan, nem tudja, mit is kell tennie. De a látomásban visszanyerte azt, amit az akcióban vagy a reakcióban elveszített: LÁT, így a néző problémája ez lesz: „mit kell látni a képben?” (és nem: „mit fogunk látni a következő képben?”). A helyzet nem folytatódik többé a cselekvésben az affekciók közvetítése révén. El van vágva minden folytatásától, már csak önmagában érvényesül, miután magába szívta az összes affektív intenzitást, az összes aktív kinövést. Már nem szenzomotoros szituáció, hanem tiszta optikai és akusztikai szituáció, ahol a látó a cselekvő helyébe lépett: „leírassá” vált. Op-jeleknek és szon-jeleknek nevezzük azokat a képeket, amelyek a háború után jelennek meg az összes idevonatkoztatható külső ok(az akció megkérdőjelezése, a látá és a hallás szükségessége, az üres, elkapcsolt, elhagyott terek elburjánzása), valamint a születő, feltételeit újrateremtő új filmművészet belső nyomása eredményeképpen: neorealizmus, új hullám, új amerikai film[...]

De mivel kapcsolódhatnak össze a tiszta optikai és akusztikus képek, ha egyszer nem folytatódnak cselekvésben? Szívesen válaszolnánk ezt: emlék-képekkel, álom-képekkel. Holott a emlék-kép(mnemo-jel) még beleíródnak a szenzomotoros

helyzetbe, amelynek csupán az intervallumait töltik ki, miközben kiterítik, felpuhítják azt; a régi jelent ragadják meg a múltban, és így tiszteletben tartják az idő empirikus folyamatát, miközben helyi visszalépéseket iktatnak közbe (flashback mint lélektani emlékezet). Az álom-képek(oniro-jel) pedig inkább az egészet érintik: a szenzomotoros szituációt a végtelenbe vetítik, s hol a szituáció szüntelen metamorfózisát biztosítják, hol meg a világmozgást állítják a szereplők cselekvése helyébe[...]

Ezek a képek ugyanis már önmagukban virtuális képek, amelyek az aktuális kép *saját* virtuális képével lépjen kapcsolatba, a kezdeti tiszta leírásnak meg kell kettőződnie, „meg kell ismétlődnie, újra kell kezdődnie, ketté kell válnia, ellent kell mondania önmagának”. Kétarcú, kölcsönös, egyszerre aktuális és virtuális képnek kell keletkeznie. Már nem az a helyzet, hogy az aktuális képnek más virtuális képekkel – azonnal aktualizálódó emlékekkel vagy álmokkal – kell kapcsolatba lépnie: ez még láncolati forma. Mi most az aktuális kép és saját virtuális képének helyzetében vagyunk, úgyhogy már nem létezik összekapcsolódás a valóság és a képzelet között, csak *a kettő megkülönböztethetlensége* létezik állandó kölcsönhatásban. Ez fejlődés az op-jelhez képest: láttuk, hogy a kristály (hyalo-jel) hogyan biztosítja a leírás megkettőződését, és érvényesíti a csereviszonyt, a kölcsönössé vált képben, az aktuális és a virtuális, a csillogó és a homályos, a csíra és a környezet közötti kölcsönviszonyt. Amikor a kristály-jelek fölemelkednek a megkülönböztethetlenség szintjére, túllépnek az emlék és az álom mindenféle pszichológiáján, valamint az akció mindennemű fizikáján[....]

Az idő személyesen az, ami feltör a kristályban, és ami állandóan újrakezdii megkettőződését, vég nélkül, mivel a megkülönböztethetetlen kölcsönhatás mindig újrakezdődik és újraalakul. A kristályban a közvetlen idő-képet vagy az idő transzcendentális formáját látjuk; ezért a hyalo-jeleket, a kristály-jeleket az idő tükreinek vagy csíráinak kell hívnunk.

Ebből származnak a krono-jelek, amelyek a közvetlen idő-kép különböző ábrázolásait kísérik. Az első az *időrendre*,

A modern kép bevezeti az „összemérhetetlenség” uralmát vagy az irracionális vágásokat: a vágás tehát már nem része egyik vagy másik képnek, egyik vagy másik

sorozatnak, amit elválaszt és feloszt. A sor vagy a szekvencia ezek mellett a feltételek mellett válik szériává a korábban vizsgált értelemben. Az intervallum felszabadul, a rés feloszthatatlanná válik, és önmagában érvényesül. Ennek első következménye, hogy a képek már nem racionális tagolás által követik egymást, hanem egy irracionális tagolásra fűződnek fel újra[...]

Újrafűzésen nem valamiféle második, hozzáadódó összefűzést kell érteni, hanem egy eredeti, különös fűzési módot, vagy inkább különálló képek közötti sajátos kapcsolatot[...]

Az agy elvesztette eukleidészi koordinátáit, és most más jeleket bocsát ki. Valóban, a közvetlen idő-kép noo-jelei a különálló(de mindig újrafűzött) képek közötti irracionális vágásnak a két oldala, és mivel a határ nem része egyik sornak sem, olyan önálló kintnek tűnik föl, amelyhez szükségképp tartozik egy bent.

A határ vagy a rés, az irracionális vágás kitüntetett módon a vizuáli és a hangi képek között jön létre. Ez több újdonságot vagy változást is jelent. A hangnak magának is képpé kell válnia, ahelyett, hogy a vizuális kép alkotóeleme volna: hangi keretre van tehát szükség, hogy a vágás két keret – a vizuális és a hangi – közé essen; ekkor a képen kívüli tér – még ha fönmarad is – el kell, hogy veszítse minden elvi hatalmát, ugyanis a vizuális kép már nem folytatódik saját keretén kívül, és a sajátos viszonyra kell lépnie az ugyancsak kerettel rendelkező hangképpel (a képen kívül teret a keretek közötti rés helyettesíti); a külső hangnak is el kell tűnnie, mivel nincs benépesíthető képen kívüli tér, csak két szembeállítandó heautonóm kép létezik, a hang és a látás képe, mindegyik önmagában, mindegyik önmagáért és saját keretében. Elképzelhető, hogy a kétféle kép érintkezik vagy összekapcsolódik egymással, de ez nyilvánvaló módon nem flashback által történik, mintha egy többé-kevésbé külső hang felidéznékünk azt, amit a vizuális kép rekonstruálni fog: a modern film megölte a flashbacket, ahogy megölte a külső hangot és a képen kívüli teret. Csak úgy tehetett szert a hangképre, hogy elválasztotta a vizuális képtől, és ezt az elválasztást nem lehet megszüntetni: irracionális vágás a kettő között. De mégis van kapcsolat közöttük, szabad függő viszony vagy összemérhetetlen viszony, mivel az összemérhetetlenség új viszonyt és nem hiányt jelöl. A hangkép ezzel olyan tömeget vagy folyamatosságot keretez be, ahonnan kiszakad a tiszta beszédaktus, azaz a mítosz- vagy mese-aktus, amely megteremti az eseményt, fölemeli azt a levegőbe, és spirituális fölemelkedésében maga is fölszáll. A vizuális kép pedig lebegő teret, üres vagy elkapcsolt teret fog keretbe, amely új értéket nyer, mivel különböző rétegek szerint

illeszkedik bele az eseménybe, és aláviszi azt, mint egy örökké rejtett föld alatti tüzet. A vizuális kép tehát soha nem fogja azt mutatni, amit a hangkép hallani enged... A szó eljut saját határához, amely elválasztja a vizuálistól; de a vizuális is eljut saját határához, amely elválasztja a másiktól, fölfedezik a közös határt, amely az irracionális vágás összemérhetetlen viszonya alapján egymásra vonatkoztatja őket, mint színét és fonákját, kintet és bentet. Ezek az új jelek a lekto-jelek, amelyek a közvetlen időkép utolsó vonását mutatják fel, a közös határt: a stratigrafikussá vált vizuális kép annál is inkább olvasható önmagában, mivel a beszédaktus önálló beszédaktus lesz. A klasszikus filmből nem hiányoztak a lektojelek, de a beszédaktus csak annyiban tett olvashatóvá a képet, amelynek csak alkotóeleme volt, amennyiben maga olvasható volt a némafilmben, valamint a hangosfilm korszakában. A klasszikus és a modern film, a mozgás-kép és az idő-kép között nemcsak a krono-jelek, hanem a noo-jelek és a lekto-jelek is megváltoznak, hiszen – ahogy elmondtuk – a rendszerek közötti átmenetek mindig megsokszorozhatóak, ahogy a végső különbségeik is kihangsúlyozhatóak.

Minden esetben, amikor az időt a mozgáshoz képest vizsgáltuk, amikor úgy határoztuk meg, mint a mozgás mértékét, az időnek két aspektusára találtunk rá, amelyek időjelek(chronosignes): egyfelől az idő, mint egész, mint nagy kör, vagy spirál, amely összegyűjti a világegyetem mozgásainak összességét; másrészt az idő, mint intervallum, amely kijelöli a mozgás vagy az esemény legkisebb egységét. Az idő mint egész, mint a világegyetem mozgásainak halmaza egy fent köröző madár képében jelenik meg, amely szüntelenül növeli saját körét. A mozgás digitális egysége azonban maga a szárnycsapás, két mozgás vagy esemény közötti szünet, amely szüntelenül kisebbedik. Az idő, mint időköz a változó, felgyorsult jelen, az idő, mint egész pedig a két végén nyitott spirál, a múlt és a jövő hatalmas végtelensége. A végtelenül kitágult jelen maga lesz az egész; ha pedig végtelenül összehúzódik, az egész az intervallumba sűrűsödik.⁸⁴

⁸⁴ GD. MK 45.o.

Önkényes kategóriák születtek. Átjárhatóság. Szétválasztom, hogy a végén áttekinthetőbben lássam az egészet.

A filmnek, mint médium, milyen elemnek halmazállapotnak felelne meg?

Az ugró illesztés a Nyitott egyik dimenziója, amely túl van a halmazokon és azok részein.⁸⁵

Bennük nyilatkozik meg az egész.

A valódi illesztések azt a tendenciát képviselik, hogy a részek és a halmazok arra törekednek, hogy egy egészhez kapcsolódjanak, amely nincs bennük jelen.

Ugró illesztés

Klasszikus illesztés

Bibliográfia

1. Balázs Béla: *A film szelleme*. Gondolat, Budapest, 1984.

⁸⁵ 41.o.

2. Beke László: *Médium / Elmélet*. Balassi Kiadó, Budapest, 1997.
3. Bazin, André: *Mi a film?* Ford. Baróti Dezső. Osiris, Budapest, 1995.
4. Bódy Gábor: *Egybegyűjtött filmművészeti írások*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 2006.
5. Bíró Yvette: *A hetedik művészet*. Osiris Kiadó, Budapest, 1997.
A rendetlenség rendje. Cserépfalvi Kiadás, Budapest, 1996.
6. Deleuze, Gilles: *A mozgás-kép*. fordította Kovács András Bálint, Palatinus Kiadó, 2008
Az idő-kép, fordította Kovács András Bálint, Palatinus Kiadó, 2008
7. Erdély Miklós: *A filmről*. Balassi Kiadó, Budapest, 1995.
8. Ferdinand de Saussure: *Bevezetés az általános nyelvészetbe*. Fordította: B.Lőrinczy Éva, Corvina, 1997.
9. Füzi Izabella: *A fotografikus nyomtól a végtelen képig*. In. Gelencsér Gábor (szerk.): BBS 50. A Balázs Béla Stúdió 50 éve, Műcsarnok – Balázs Béla Stúdió, 2009, 223-235.
10. Gelencsér Gábor(szerk.) *BBS 50 - A Balázs Béla Stúdió ötven éve*. Műcsarnok, 2009.
11. Gelencsér Gábor: *A Titanic zenekara*. Osiris, Budapest, 2002.
12. Havasréti József: *Széteső dichotómiák. Színterek és diskurzusok a magyar neoavantgárdban*, Gondolat, Budapest – Pécs, 2009.
13. Illés György: *Operatőri ismeretek*, Egyetemi jegyzet, SZFE, 1985
14. Kovács András Bálint: *Film szerint a világ*. Palatinus, Budapest, 2002
15. Kassák Lajos: *Az izmusok története*. Magvető, Budapest, 1972.
16. Peternák Miklós (szerk): *F.I.L.M. A magyar avant-garde film története és dokumentumai*. Képzőművészeti Kiadó, Budapest, 1991.
17. Kittler, Friedrich: *Optikai médiumok*. Magyar Műhely Kiadó, Fordította Kelemen Pál, Bp.2005.
18. Schrader, Paul: *A transzcendentális stílus a filmben*. Fordította Kis Marianne, Francia Újhullám Kiadó, 2011
19. Bonitzer, Pascal - Narboni, Jean: *A fénykép már a dolgokban elő van hívva*. (ford. Vajdovich Györgyi) <http://emc.elte.hu/~metropolis/9702/DEL31.html>
20. Csala Károly: *Tóth János mozija*.
http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=6658

21. Czifra Réka: *A Nárcisz és Psyché (poszt)modern szerialitása. A szeriális forma jelentősége Bódy Gábor elméletirői és filmkészítői munkásságában.*
<http://uj.apertura.hu/2013/tel/czifra-a-narcisz-es-psyche-posztmodern-szerialitasa-body-gabor/>
22. Ember Marianne: *Hogyan lehet a film hatékony formáló erő? Írók nyilatkoznak az új magyar filmről.* In Filmkultúra, 1971.4.szám
23. Fám Erika: *Utazás képekkel. Kép a képben, idő az időben - Kronosz játéka*
Huszárik Zoltán Szindbád című filmjében
http://apertura.hu/2012/tel/fam_utazas_kepekkel
24. Forgács Éva: *Kamera és képkeret.* Filmvilág, 1987/szeptember, 60.
25. Gelencsér Gábor: *Köszönet a moziért. Tóth János kinematográfus*
<http://emc.elte.hu/~metropolis/0001/4gelencser.htm>
26. Kandinszkij, Vaszilij: *A szellemiség a művészetben,* Corvina Kiadó, Budapest, 1987
27. Kolta Magdolna: *Képmutogatók. A fotográfiai látás kultúrtörténete.* Magyar Fotográfia Múzeum, 2003.
28. Lakatos Róbert: *Filmiskola 7.: plánok, látószögek, nézőpontok*
<http://www.filmtett.ro/cikk/532/filmiskola-planok-latoszokek-nezopontok-technikai-kifejezesek-1>
29. Moldvay Tamás: *Deleuze és a filozófia.*
<http://emc.elte.hu/~metropolis/9702/MOL1.html>
30. Nánay Bence: *Gilles Deleuze – A filmelmélet kopernikuszi fordulata.*
<http://emc.elte.hu/~metropolis/9702/NAN.html>
31. Joachim Paech: *Miért média? Apertúra. Film - Vizualitás - Elmélet,* 2012. tavasz <http://apertura.hu/2012/tavasz/paech-miert-media>
32. Vivian Sobchack