

**A MOZGÓKÉP ÉS JELENTÉS.
BARKÁCSOLÁS ÉS JELENTÉSTULAJDONÍTÁS A *FINAL CUT*BAN**

GJS 416

2014. július 8.

TARTALOMJEGYZÉK

1. Bevezetés	3.
2. Eizenstein és Bódy montázselméletének összefüggései Zsilka nyelvi rendszerével...	9.
2.1 Eizenstein és Bódy téziseinek különbségei	12.
2.2 Eizenstein és Bódy montázselmélete és a zsilikai jelentésspektusok összefüggései.	14.
2.3 A felhangok montázsa	19.
3. A <i>Final Cut</i> montázselméleti és szemantikai elemzése	21.
3.1 A denotátum és konnotáció problematikája	23.
3.2 A szemantikai mezőelmélet kitágítása	26.
3.3 Felhangok és dominánsok montázsa	28.
3.4 A Kulesov-effektus alkalmazása a <i>Final Cut</i> -ban	30.
3.5 A <i>Final Cut</i> szemiotikai ambivalenciája	34.
3.6 A <i>Final Cut</i> szegmenseinek szerves viszonya	35.
3.7 Az idő absztrahálása és a metrikus montázs.....	37.
3.8 A dialógusok és beállítások stilisztikai heterogenitása	38.
3.9 A műfajiság kérdése	39.
4. Összegzés	41.
Bibliográfia	43.
Mellékletek	45.

1. Bevezetés

A *Final Cut – Hölgyeim és Uraim* Pálfi György 2012-ben bemutatott posztmodern, formalista filmkísérlete. A mű az egyetemes filmtörténelem 449 különböző darabjából összeállított eklektikus alkotás, amely kizárólag a montázs technikájára építve koherens narratív egységet hoz létre teljesen heterogén filmrészletekből. Ezáltal a *Final Cut* romantikus műfaji filmként is működik, létrehozva a Férfi és a Nő szerelemmel, féltékenységgel, szakítással teli, végül happy enddel záródó kanonikus történetét.

Ez az eljárás számtalan narratológiai és műfaji problémát vet fel és radikálisan kérdez rá a filmi jelentéstulajdonítás jellegzetességeire: milyen folyamatok eredményezik, hogy egymástól független elemekből, tehát különböző denotátumú szegmensekből a film képes egy meghatározott irányba tartó affirmációt,¹ narratívát létrehozni, melynek következtében a néző képes önálló, komplex történetként olvasni a művet.

Mindazonáltal a *Final Cut* a posztmodern digitális hálózati kultúra termékeként reflektál arra a közegre is, amelyben létrejött. A remixelés metodikájára épülő klipesztétika, az archív felvételekből összeállított dokumentumfilmek, az intertextusokból felépített kortárs filmalkotások módszere mind-mind visszaköszön a *Final Cut*-ban. Pálfi innovatív alkotó módszere ugyanis egyértelműen az újrahasznosítás, a barkácsolás, a kollázstechnika formalista irányzatát legitimálja, és bebizonyítja, hogy bármiből lehet önjogán érvényes – egyszerre szórakoztató és teoretikus – művet alkotni. Mindezt úgy, hogy műve nem célelvű teoretikus kiáltvány, hanem a különböző montázselméletek gyakorlati alkalmazása.

A diszkrét elemek variabilitására épülő narratív szerkezetek, a recycling esztétika a nyolcvanas-kilencvenes évek és a századforduló idején váltak egyre dominánsabbá a filmművészet terén. Bár már az új hollywoodi rendezők alkotásai is tudatosan reflektáltak az európai modern filmes irányzatokra, melyek közül a francia új hullám képviselői a free cinema véletlenszerűségére, esetlegességére épülő filmjeikkel egészen Vertov fragmentált filmtényeket rögzítő módszeréig nyúltak vissza. A moduláris narratíva tehát már az európai modernista művészfilmek struktúráiban is tetten érhető. Például a *Tavaly Marienbadban*

1 A film állítása, a jelentés, illetve elbeszélés lineáris, időbeli síkja. Bódy Gábor által bevezetett fogalom. (vö. Bódy Gábor: Tézisek az előadáshoz. In *Egybegyűjtött filmművészeti írások*. Szerk. Zalán Vince. Budapest, Akadémiai Kiadó, 2006. 52.)

(Alain Resnais, 1961) az idősíkok kronológiáját megbontó, illetve alternatív történeteket felsorakoztató szerkezete a moduláris narratíva felé mozdul el. Az idézetek, hivatkozások technikája, tehát a klasszikus narratív sémák tudatos megbontása azonban a posztmodern digitális hálózati kultúra, illetve az újmédia térhódításával kulminálódott. Az olyan alkotások, mint a *Ponyvaregény* (Quentin Tarantino, 1994), a *Memento* (Christopher Nolan, 2000), *A lé meg a Lola* (Tom Tykwer, 1998), a *21 gramm* (Alejandro González Inárritu, 2003) vagy a *Kávés és cigaretta* (Jim Jarmusch, 2003) kritikai és közönségsikere jól szemlélteti azt a tendenciát, miszerint „ezt az esztétikát már a populáris kultúra is befogadta”.² Ezek a filmek annak ellenére számítottak egy új korszak forradalmi alkotásainak, hogy Cameron szerint a moduláris narratíva szigorúan konceptuálisan értendő, vagyis ezek a filmek a klasszikus narratíva linearitásán alapulnak. A moduláris filmek számára a klasszikus elbeszélés ugyanis viszonyítási pont, továbbá a néző képes az elemeket lineárisan sorba rendezni (*Ponyvaregény*, *Memento*).

A nyolcvanas évek folyamán a videoklipek, valamint videojátékok a mozgókép és a narratíva új formáit széles körben ismertté és megszokottá tették. A fent említett kortárs filmek az ekkor kialakuló posztmodern adatbázis-narratívára, a moduláris klipesztétikára, ha nem is tematikájukban, de struktúrájukban reflektálnak. A videoklipek tartalmazhatnak ugyan cselekményt, de a játékfilmekkel ellentétben nem építenek fel kerek, lineáris narratívát, sokkal inkább a függőleges montázsra, a kép és zene szerves viszonyára fókuszálnak, hiszen legtöbb esetben az adott dal, illetve előadó reklámozása a funkciójuk. Vagyis a videoklip képisége, montázstechnikája sok esetben nem lép túl önmagán, nem hordozza egy koherens történet absztrahálásának lehetőségét, leginkább a vizuális realizmus felszámolását hajtja végre.³ A videojátékok (és más multimédiás objektumok, például CD-ROM-ok, weblapok) esetében pedig már interaktív narratívákról beszélhetünk, melyek adatbázisokra épülnek, tehát a diszkrét elemeket nem lineárisan rendezik el, hanem hiperlinkek segítségével hálózatszerűen. Ezáltal pedig a hagyományos narratíva és az adatbázisra épülő interaktív (hiper)narratíva oppozícióban állnak egymással.

2 Cameron, Allan: Moduláris narratívák a kortárs filmben. Ford. Andorka György. *Metropolis*, 2012/1. 12-26.

3 Lev Manovich: *Mi a film?* apertura.hu, <http://apertura.hu/2009/osz/manovich-3> (2014. 06. 01.)

Egy az újmédia korában létrehozott mű Lev Manovich értelmezése szerint „egy multimédiás anyag adatbázisához tartozó egy vagy több felhasználói felületből áll.”⁴ Az interaktív (moduláris) narratíva esetében több adatbázis elemei állnak egymással összeköttetésben, melyek a befogadó számára az alkotó által megadott linkek, hivatkozások megfelelő sorrendje (algoritmusa) mentén válnak hozzáférhetővé, tulajdonképpen ekkor beszélhetünk már narratíváról, nem pedig önmagában álló adatbázisról. A lineáris narratíva értelemszerűen csupán az egyik lehetséges módja az adatok kapcsolási lehetőségeinek. Manovich okfejtése szerint tehát mindenfajta narratíva adatbázisokra épül, viszont nem minden adatbázis eredményezi koherens narratíva kialakulását, hiszen ahhoz az alkotónak meg kell adnia az elemek szintaxisát, szemantikai összefüggését.

Ebből az elméletből kiindulva megállapítható, hogy minden film hálózatszerű kapcsolatban áll egymással, magyarul az egyes művek a filmkánon vagy még tágabban az emberi kultúra mint adatbázis bizonyos elemeire mutatnak rá intertextusok, allúziók formájában. A mozgóképkultúra tehát leírható a digitális hálózati kultúra (web) adatbázis esztétikája mentén, mely során a filmek (lineáris narratívák) különböző moduláris elemek újrahasonosítása, azaz konkrét idézés, utalás révén létrehoznak egy új kapcsolódást a többi elemmel (adattal), ezáltal pedig az adatbázis részeivé válnak. Tulajdonképpen meghatározzák saját kulturális horizontjukat, így bizonyos mértékig megadják saját értelmezési tartományukat, narratívájuk dekódolásának sémáját. Narratíva alatt itt a manovich-i definíciót értem, vagyis az adatbázis diszkrét elemeinek kauzális összefüggésben történő sorba rendezését. Vagyis természetesen ez nem azt jeleníti, hogy ezek a filmek önmagukban érthetetlenek volnának, hanem azt, hogy az adatbázis újrafelhasznált elemeinek variabilitása befolyásolja az adott film narratív struktúráját azáltal, hogy létrehoz egy új szempontot a befogadás szintjén. Quentin Tarantino filmjei például számtalan olyan sémát, idézetet tartalmaznak, melyek játékba hozásával túlmutatnak önmagukon. Azonban nem pusztán filmidézetre, dramaturgiai, műfaji vagy épp stilisztikai sémára kell feltétlenül gondolni. Tarantino más-más kulturális terméket tagel be saját filmjeibe, az internet címkefelhőihez hasonló módon kapcsolatot teremt két kulturális regiszter vagy produktum között. Például a *Ponyvaregény* egyik jelenetében Steve Buscemi egy Buddy Hollynak öltözött pincért alakít. Ezáltal Tarantino betageli Buddy Hollyt, az ötvenes évek úttörő rock and roll előadóját, viszont a kapcsolati háló folytatható a rock and

4 Lev Manovich: *Az adatbázis mint szimbolikus forma*. apertura.hu, <http://apertura.hu/2009/osz/manovich> (2014. 06. 01.)

roll műfajáig vagy akár Tarantino első filmjéig is, melyben Buscemi karaktere elmeséli, hogy korábban pincérként dolgozott, minek értelmében a *Ponyvaregény*beli jelenet felfogható önidézetként is. Tehát a kulturális adatbázis széles hálózata önszerveződő, azaz „független az alkotóelemeit jelentő, működésüket biztosító elemek önálló törekvéseitől”.⁵ Varró Attila úgy véli, nem a fennálló hálózati kapcsolat ténye, hanem az elemekre gyakorolt hatása válik kardinálissá. A különböző egymással kapcsolatba kerülő elemek ugyanis kölcsönösen igazolják egymás kulturális jelentőségét. Példánknál maradva Tarantino valószínűleg nem pusztán azért linkeli be a popikon Buddy Hollyt, mert rajong érte, hanem mert ezzel egy kulturálisan kanonizált klasszikusra és népszerű műfajra, tehát egy pozitív értékspektrumra hivatkozik. Másik oldalról nézve pedig a *Ponyvaregény* – mely maga is kanonizált mű – így erősíti a rock and roll legitimitását.

Természetesen ide sorolhatók a különféle folytatások, remake-k, prequelek, spin-offok is, melyek még direkter módon lépnek be a kulturális adatbázisba, hiszen egy konkrét címhez, brandhez kötődnek és annak sikerére alapoznak, tehát a hálózati kapcsolódást premisszaként használják fel, önmaguk pedig egy hálózati csomóponttá válnak. A Marvel stúdió tudatosan felépített szuperhős-univerzuma (adatbázisa) pontosan ezen algoritmus szerint termeli ki az önálló filmjeit. A csomópontot jelen esetben a *Bosszúállók* (Joss Whedon, 2012) című crossover jelenti. Egy film sikerét pedig a hálózat kiépítettsége biztosítja, vagyis „minél kiterjedtebb, elemgazdagabb [...] egy hálózat, annál automatikusabban megnyilvánul ez a helyzeti előny (ti. a népszerűség – B. Cs.)”.⁶ Egyetértek Varró megállapításával, miszerint ez nem korrelál az adott mű esztétikai értékével.

Pálfi alkotása pontosan ezen okok miatt lett sikeres mind a szakma, mind a közönség köreiben. A *Final Cut* ugyanis a filmkánon mint adatbázis elemeit hasznosítja újra, azonban nem pusztán belinkeli, idézi az adott filmeket, hanem konkrétan linkekből áll. Minden egyes beállítása egy másik műre mutat, így előhívja annak a filmnek a teljes kulturális regiszterét, a vásznon látható sztártól, a rendezőn át egészen az adott filmkorszakig. Tehát Pálfi nagyon látványosan modellezi az adatbázisra épülő filmek implicit paradigmáját, nevezetesen a

5 Varró Attila: *Csillag-térkép. Hálózatok a filmvilágban*. filmvilag.hu, http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=9762 (2014. 06. 01.)

6 Uő. Uo.

filmek kettős szinteződését, vagyis „alternatívák adatbázisát, amelyből a narratíva felépül”.⁷ Ezáltal pedig a *Final Cut* a filmkánon kulturális hálózatának abszolút csomópontjaként funkcionál, amely a Lumière-testvérektől az *Avatar*ig terjeszti ki hivatkozásrendszerét. Sikere tehát elsősorban nem esztétikai értékében keresendő. A történetet, amit bemutat ugyanis szándékosan az egyik leginkább klisészerű fabulára, a Férfi és a Nő archetipikus, toposzá merevedett sémájára épül. A *Final Cut* formája révén vált sikeressé. Egyrészt Pálfi szó szerint megcsinálta azt, amiről Manovich az adatbázis-narratíva esetén beszél, azaz a lineáris narratíva a hálózat elemeinek szerző által megadott szemantikáján, szintaxisán alapul. Másrészt montázsfilmje radikálisan fragmentált struktúrája révén közvetlenül reflektál a digitális adatbázis esztétikára, és arra a kortárs technikai apparátusra, amely lehetővé teszi, hogy különböző adatbázisokból, illetve azok elemeiből koherens narratívát szervezzünk. A számtalan remix, mashup, vagy a YouTube-on fellelhető különféle tematikus montázsvideók korában Pálfi direkt módon az adatbázis és a narratívák szerves viszonyára, esztétikájára irányította a figyelmet. Demonstrálja, miszerint „a film [...] pontosan az adatbázis és a narratíva metszéspontján létezik”⁸.

A *Final Cut* egyöntetűen pozitív és lelkes kritikai recepciója arra utaló jelzés, hogy Pálfi közönségbarát módon képes rávilágítani, egyúttal újra aktuálissá tenni a különféle montázstípusok jelentésképző technikáit, valamint a filmszintaxis meghatározásának máig lezáratlan problémáját. A *Final Cut* ugyanis a nagyközönség igényeire szabott feszes műfaji film, amely „látványosan szemlélteti az analitikus vágás, a montázs és az évezredes elbeszélői klisék elevenségét és működésmódját.”⁹ Ugyanakkor a DVD-megjelenést jogilag legitimáló tankönyv¹⁰ révén közérthető oktatóanyagként is felfogható. „Hogy csak a szakmának mond

7 Lev Manovich: *Az adatbázis mint szimbolikus forma*. apertura.hu, <http://apertura.hu/2009/osz/manovich> (2014. 06. 02.)

8 Uő. Uo.

9 Nagy V. Gergő: *Hozott anyag*. [revizoronline.com](http://www.revizoronline.com), <http://www.revizoronline.com/hu/cikk/3859/palfi-gyorgy-final-cut-holgeim-es-uraim-43-magyar-filmszemle/> (2014. 03. 08).

10 Varga Balázs: *Final Cut – tankönyv*. Szerk. Pusztai Ferenc. Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2013. Mivel a *Final Cut* által idézett több száz film és zene jogdíját az alkotóknak nem állt módjukban kifizetni, ezért a filmet kizárólag fesztiválokon vagy filmklubokon vetíthették, anyagi haszon nélkül. Ennek megfelelően DVD sem kerülhetett piaci forgalomba, így az egyetlen megoldás a Színház- és Filmművészeti Egyetem *Final Cut*-tankönyvének ingyenes oktatási segédanyagként történő publikáció volt.

valamit? (...) Nem hiszem el. (...) Hogy oktatófilm? (...) Hogy fontos filmtörténeti adalék, ez már elfogadhatóbb állítás.”¹¹

A különböző montázselméletek, valamint a teoretikus kísérletek kezdettől fogva a filmi szintaxist és egyáltalán a filmet (autonóm) nyelvként leíró törekvésekként tűntek fel a filmtörténelemben. Elég, ha a különböző szovjet filmiskolák materialista vagy formalista irányzataira gondolunk. Azonban a film, valamint a verbális nyelv mélystruktúrája, artikulációs bázisa közti viszonyról kialakult diskurzus nem szolgált vitathatatlan, összegző elmélettel. Az egyes szerzők között – a különféle irányzatok egymástól eltérő terminológiai, definíciói okán – mai napig nincs konszenzus azt illetően, hogy a verbális és a film nyelve analóg módon írható le.¹² A probléma leginkább a film legkisebb jelentéssel bíró egységének eltérő meghatározásaiban rejlik, ugyanis konvenció nélkül nem beszélhetünk a nyelvre jellemző konstans artikulációs bázisról. A *Final Cut* esetében a dolgot bonyolítja, hogy Pálfi ugyan szemmel láthatóan izolált beállításokból gazdálkodott, azonban a szegmenseket mégsem tekinthetjük a film szemantikai alapegységeinek, hiszen azok jelentései az affirmáció-áramlás során nagyon összetettek. Mi több, Pálfinak nem is célja, hogy a snittek konnotátumát¹³ eltörölje, ami lehetetlen is volna. Tehát egy snittnak nem pusztán az önmagában adott jelentésével kell számolnunk, hanem az eizensteini konfliktus-elvű montázs során kialakuló új jelentésekkel is. Mindezt a beállítások – a montázs révén – egyszerre hordozzák magukban. Az osztatlan közönségsiker és szakmai reputáció ellenére, különös módon mégsem alakultak ki a *Final Cut* által érintett kérdések elemző, tudományos fórumai, illetőleg a filmnyelv problémáját újra megvilágító diskurzus. Mindez talán a film elsődleges szórakoztató jellegének tudható be. Egyedül a DVD-t kísérő tankönyv igyekezett összefoglalni és behatóan elemezni azokat az eljárásokat, elméleteket, amelyek tetten érhetők Pálfi művében. Ugyanakkor Pálfi merő szórakoztatási szándékával egyetemben a fentebb

11 Kelecsényi László: *Mozivarázs*. filmvilag.hu, http://www.filmvilag.hu/xereses_aktcikk_c.php?&cikk_id=11074&gyors_szo=%257Cp%25E1lfi%257Cgy%25F6rgy&start=0 (2014. 03. 05.)

12 Például a Pasolini által leírt kinémák, a metzi szintagmatika vagy éppenséggel Bódy Gábor szerialisásemélete, melyek egymással olykor ellentétes alapállásból közelítik meg a film, a montázs jelentésképző módjait, illetve a film grammatikai, szemantikai tagolhatóságát. (vö. Czifra Réka: *A Nárcisz és Psyché (poszt)modern szerialisása. A szeriális forma jelentősége Bódy Gábor elméletirői és filmkészítői munkásságában*. uj.apertura.hu, <http://uj.apertura.hu/2013/tel/czifra-a-narcisz-es-psyche-posztmodern-szerialisasa-body-gabor/#fejezet1-6> (2014. 03. 08.)

13 A Pálfi-film „kölcsonvett” szegmensei esetében konnotációról beszélni azért is lehet zavarba ejtő, mert a filmben jelöllet, denotáció, konnotáció között folyamatos áthelyeződés történik.

vázolt ambivalens szerkesztési technikával tudatosan is rávilágít a film nyelvként való leírásának kvázi lehetetlenségére, mindamellett, hogy filmje nyilvánvalóan a verbális nyelv jelentés-összefüggéseit modellezi. Tehát a rendező intenciója filmjéhez hasonlóan ambivalens. Ebből kifolyólag igenis lehetséges és releváns a *Final Cut*ot tisztán teoretikus, szemantikai oldalról megközelíteni.

Dolgozatomnak nem célja, hogy a filmnyelv problémáját vizsgáló különféle tézisekről történeti képet adjon. Az alábbiakban a montázs, illetve a film jelentéstani sajátosságait vizsgálom a *Final Cut* szemantikai, szemiotikai aspektusain keresztül, mindenekelőtt a szovjet montázselmélet,¹⁴ valamint Bódy Gábor teoretikus írásaiban is előszeretettel hivatkozott Zsilka János szerves nyelvi rendszere felől. Ezáltal pedig kísérletet teszek a Pálfi-film szintaxisának, valamint a verbális nyelv szerkezetének összevetésére.

2. Eisenstein és Bódy montázselméletének összefüggései Zsilka nyelvi rendszerével

Eisenstein innovatív formalista magyarázata élesen elválasztotta a film elvont, szimbolikus megjelenítő technikáját a statikus, ábrázoló és térbeli művészetektől, elsősorban a festészettől a színháztól. Véleménye szerint ugyanis a filmképek, jobban mondva a szegmentumok egymással történő ütköztetése révén, a konkrét tárgytól elvonatkoztatott képzetek születnek, és ez egyértelműen a nyelv absztrakt jelentéslétrehozásához konvergál. Tehát a film nem egyedi képkockákon ábrázolt konkrétumokon keresztül mutatja meg a tárgyat, hanem arról mintegy elbeszélést nyújt.¹⁵ Mindezzel markánsan elhatárolódik Pudovkin kvázi leíró montázsfelfogásától. Erre rímelve Bódy is leszögezi, hogy a film négy jelentésfoka¹⁶ olyan új narrativitást eredményez, mely során a film nem megmutat, hanem elbeszél. Szerinte ez túlmutat a mozgóképek különböző szemantikai aspektusain és ezáltal az affirmáció formai tagolása is leírható.¹⁷

14 Dolgozatomban elsősorban Eisenstein és Kulesov elgondolásait veszem figyelembe.

15 Eisenstein, Szergej: Béla megfélemez az ollóról. Ford. Berkes Ildikó. In *Eisenstein – Válogatott tanulmányok*. Szerk. Bárdos Judit. Budapest, Áron Kiadó, 1998. 71-79.

16 A Bódy által megkülönböztetett négy jelentésfok: aktuális, topokronologikus, retorikus, szeriális. (vö. Bódy Gábor: Jelentéstulajdonítások a kinematográfiában. In *Egybegyűjtött filmművészeti írások*. Szerk. Zalán Vince. Budapest, Akadémiai Kiadó, 2006. 155.)

17 Bódy Gábor: Jelentéstulajdonítások a kinematográfiában. In *Egybegyűjtött filmművészeti írások*. Szerk. Zalán Vince. Budapest, Akadémiai Kiadó, 2006. 140-157.

Eisenstein szerint a filmkocka csupán a montázsfolyamat komponense, míg a filmszegmens a sejt, melyből egy magasabb szintű tartalom képes a konfliktusok mechanikája révén kibomlani.¹⁸ A montázs során az összeütköztetett szegmensek egymással szerves viszonyba kerülnek, mely során elveszik önálló jelentésük, azaz a domináns jelleg alapján kirajzolódó, elvonatkoztatott főtéma hordozóivá válnak. Ez egy induktív folyamat, vagyis az elemek egymással mintegy relációba lépve általánosulnak és a részek összegénél magasabb szintű absztrakt jelentés bomlik ki. A szegmensek sorozata révén kialakul a domináns jegy, vagyis az a minőség, amely a beállítások tulajdonképpeni szorzata, az ábrázolt tárgyon felüli képzet. Ennek köszönhetően egy elvont egészzé szervesülnek az apró részek. E szervesülés során a mű tényleges tartalma, főtémája érthetővé, átélhetővé válik.¹⁹ Ugyanakkor nem beszélhetünk tisztán induktív, azaz a komponensek felől a komplexig tartó logikai irányról, hiszen ez a végső egész egyidejűleg meg is határozza az elemek egymáshoz rendelhetőségét, megszabja annak feltételét. Tehát az eizensteini montázselmélet szerint egy szerves általános → konkrét, konkrét → általános mozgásról van szó.

A folyamat fő mozgatórugója a dinamizmus, amely tulajdonképpen előidézi az absztrakt jelentés létrejöttét, mivel a néző adott (filmen kívüli) paradigmatiszmas látásmódja feszültségbe lép a képszegmensek közti konfliktusok irányított értelmezésével. Egyszerűen a néző látásmódját felváltja egy másik, a beállítások közti feszültség komplexitásából születő új, formai paradigma.²⁰ Ezt a feszültséget Eisenstein már dinamizmusnak tekinti. Az elméletében a szegmensek egymásra vonatkoztatása által felszabaduló asszociációk konfliktusa az, ami az elvont jelentést kialakítja a néző számára.

A valóság és a film nyelve közti feszültség – Bódy szerint is – magának a gondolkodásnak, az elvont gondolatnak, ha úgy tetszik, a képzetnek a tere. Mindkettejük elméletében tehát az absztrakció, a jelentés elvont formája alapvetően különböző paradigmák feszültségéből ered. Bódynál az affirmáció-áramlásban a képek elvesztik triviális jelentésüket²¹ és egy filmi

18 Eisenstein, Szergej: A filmkocka mögött. Ford. Berkes Ildikó. In *Eisenstein – Válogatott tanulmányok*. Szerk. Bárdos Judit. Budapest, Áron Kiadó, 1998. 99-115.

19 Eisenstein, Szergej: Szó és képzet. Ford. Óvary-Óss József. In *Forma és tartalom II. kötet*. Szerk. Sallay Gergely. Budapest, Közlekedési Dokumentációs Vállalat, 1964. 17-71.

20 Jelen esetben: olyan jelparadigma, mely alapján a néző értelmezni tudja a kontextust, vagyis a film szerveződési sémáját.

21 A filmfelvétel által meghatározott és technikai úton izolált, az interpretáció vonatkozásában végtelen realitásblokk. (vö. Bódy Gábor: Tézisek az előadáshoz. In *Egybegyűjtött filmművészeti írások*. Szerk. Zalán Vince. Budapest, Akadémiai Kiadó, 2006. 52.)

kódrendszer folyamatosan mozgó, tehát *dinamikus* jelentésdimenzióiba ágyazódnak. Ezzel párhuzamosan a szegmens (az indexek által) mintegy kilépve a képkeretből, lényegi jelentésvonatkozása révén kivetül a valóság kódsíkjára, egzisztenciális használatára.²²

Eizenstein ezt az úzust tekinti a valóságon alapuló hagyományos nézői felfogásnak, érzékelésnek, amit ütköztet a film vizuális síkon zajló konfliktusaival, hogy megszülessen egy új, elvont fogalmakra irányuló érzékelés. Bódy okfejtésében pedig ezáltal lehetséges, hogy a képen elkeretezett tárgy felhígul egy absztrakt jelentésben, vagyis metaforikus szintre kerülve nyelvileg általánosul. Tehát a szegmensek sorozatából (mozgásából) létrejön az a komplex egész, amely ugyanakkor meg is határozza a látottak értelmezhetőségét.

Ez a folyamat rekurzív, ami párhuzamot mutat a Bódy Gábor által gyakran idézett Zsilka szerves nyelvi rendszer elméletével, mely az elvont tartalmakat a különböző szintagmák formai, illetve nyelvi jelentésszintek közötti mozgásából eredezteti – magyarán ugyanaz a konkrét → általános, általános → konkrét körkörös mozgásfolyamat zajlik le a verbális nyelv síkján, mint Bódy, valamint Eizenstein értelmezésében a mozgókép síkján.

Eizenstein definíciója szerint „a dinamizmus térbeli formája a kifejezés.”²³ Tehát a kifejezés, a film állítása a szegmensek feszültségétől, vagy az azon szereplő tárgyak formai feszültségétől függ, ami megegyezik a Bódy affirmációelméletében taglalt kiemelt formával, mely a közvetlenül adott (tehát aktuális, nullfokú) lokális-kronológikus tagolást felülírja egy általános állítás, jelentés folyamatosságával, vagyis felváltja az affirmációval.

Tehát a fentiekből egyértelműen kiderült, hogy Eizensteinnél a forma dinamikus, mivel – miként a ritmust is – a konfliktus-elv szervezi. Ezáltal pedig maga a jelentés is dinamikára épül, tehát az affirmáció-áramlás – mint Bódynál láttuk – a formák közti feszültségből adódik. Egész pontosan a szekvencia során a képek indexei egy szinkron, elvont jelentésvonatkozást hoznak létre, mi több „a *nyelvi* jelentés nem más, mint az aszinkron jelentésvonatkozásokba lépő *indexek tengelyfeszültsége* a triviális jelentésben.”²⁴ Zsilka hipotetikus nyelvi rendszere

22 Bódy Gábor: Tézisek az előadáshoz. In *Egybegyűjtött filmművészeti írások*. Szerk. Zalán Vince. Budapest, Akadémiai Kiadó, 2006. 52-57.

23 Uő. Uo. 117.

24 Bódy Gábor: Egy film jelentésstruktúrájának vizsgálata. In *Egybegyűjtött filmművészeti írások*. Szerk. Zalán Vince. Budapest, Akadémiai Kiadó, 2006. 47.

szintén a szintaktikai sorok²⁵ (vagyis formák), valamint egy adott kifejezés különböző jelentései közti mozgásra épül, mely során a realizált mondatformák egy általánosító folyamat révén egy absztrakt jelentésben vonódnak el.²⁶ Ekkor az első szintaktikai sor tagjai (transzformációs csoportok) közti különbség megszűnik, feloldódik az általánosult, hipotetikus jelentésszinten. Ha pedig a transzformációs csoport egy másik jelentését vezetjük le, akkor ennek a mozgásnak köszönhetően kialakul, és az elsőre épül egy újabb hipotetikus jelentésszint, és így tovább (lásd 1. ábra).²⁷

2.1 Eizenstein és Bódy téziseinek különbségei

Eizenstein és Bódy az eddigi bemutatás szerint látszólag egymást megerősítő nézeteket vallottak. Azonban míg Bódy szerint az önálló képszegmens a jelentés nullfoka, addig Eizenstein úgy véli, a képszegmens önmagában nem üres, nullfokú jelentés, hanem – akár a japán ideogrammak – eleve elvont többletjelentést hordoz, mivel több denotátum ütközik benne, így hozva létre az elvont harmadikat, a fő témát, domináns jegyet megvilágító minőséget – a konnotációt.²⁸ A tonális montázs²⁹ egy beállításon belül ez alapján hoz létre emocionális képzeteket, absztrakt jelentést. Ennek ellentmond a Bódy által szemantikailag végtelennek, tagolatlannak leírt szegmens triviális jelentése, hiszen elmélete szerint ez a végtelenség csak az afirmáció során oldódik fel. Christian Metz szintén „meghatározatlan hosszúságú komplex kifejezésként” határozza meg a beállítást.³⁰

Eizenstein elmélete szerint lényegében arról van szó, hogy a forma felülírja a tartalmat, ezáltal a közvetlenül adott, (aktuálisan) érzékelt jelentésre egy absztrakt jelentésszint rétegződik. Természetesen itt nem a tartalom teljes kiiktatásáról van szó, csupán zárójelbe tételéről.

25 Egymásból levezethető, azonos denotátumú, de formailag eltérő szintagmák. (vö. Zsilka: A jelentés szerves struktúrája. In *A jelentés szerkezete*. Szerk. Berrár Jolán. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1975. 32.)

26 Zsilka János: A mondatformák hipotetikus rendszere. In *A jelentés szerkezete*. Szerk. Berrár Jolán. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1975. 34-37.

27 Zsilka János: A mondatformák hipotetikus rendszere. In *A jelentés szerkezete*. Szerk. Berrár Jolán. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1975. 36.

28 Eizenstein, Szergej: A filmkocka mögött. Ford. Berkes Ildikó. In *Eizenstein – Válogatott tanulmányok*. Szerk. Bárdos Judit. Budapest, Áron Kiadó, 1998. 100.

29 A szegmens emocionális mozzanatai (fénytonalitás, grafikus tonalitás) következtében kialakuló hatás, absztrakt jelentés. Eizenstein definíciója. (vö. Eizenstein, Szergej: A film negyedik dimenziója. Ford. Berkes Ildikó. In *Eizenstein – Válogatott tanulmányok*. Szerk. Bárdos Judit. Budapest, Áron Kiadó, 1998. 142.

30 Metz, Christian: A denotáció problémái. Ford. Berkes Ildikó. In *A mozgókép szemiotikája*. Szerk. Horányi Özséb. Budapest, MRT Tudományos Kutatóközpont, 1974. 78.

Ilyenformán pedig a denotátum és a konnotáció egy szegmensben belül kvázi együtt érvényesül. Ugyanez a formalizmus köszön vissza Pálfinál a végletig kiélezve, noha a *Final Cut* esetében nem beszélhetünk tisztán tonális montázsról, ugyanis a film struktúrája izolált szegmensek konfliktusából épül fel. Ezen szegmensek különböző denotátuma, illetve dominánsa mint formák kerülnek egymással szerves viszonyba. Tehát a forma és tartalom szintézise hasonlóképp mutatkozik meg Pálfinál, mint Eizensteinnél.

Ugyanakkor Eizenstein szerint, ha két különböző mozgásfázist ábrázoló (tehát eltérő denotátumú) konkrét képet egymás mellé szerkesztünk, azok egymásra vonatkoztatása révén megkapjuk a mozgás fogalmi képzetét. Vagyis az absztrakció nem az adott denotátumú beállításra rétegződik, hanem ezen beállítások szerves viszonya, szorzata eredményezi az elvont többletjelentést. Viszont ez a fogalmi képzet még nem ekvivalens a konnotációval, csupán az afirmáció-áramlás során létrejövő újabb denotátum. Legyen szó akár szegmensben belüli (tonális) montázsról vagy akár a vizuális konfliktusra épülő szegmensek közti montázsról, világosan látszik, hogy a másodlagos, absztrakt jelentés legalább két denotátumot implikál. Tehát Eizenstein levezetése mentén haladva csak a statikus képkockának lehet önmagára irányuló triviális jelentése, míg Bódy már az egész elkülönített beállítást a jelentésnek ezen a szintjén kezeli, tehát ezek alapján a szegmens jelentése végtelen, mivel még nem jött létre az irányított, szerkesztett konnotáció, vagyis a szegmens triviális jelentése abszolút mértékben a befogadói percepció függvénye. Noha a film alapvető szemantikai egységét eltérően definiálják, végső soron Bódy is az izolált beállítások rekombinációjánál, azaz szerves viszonyánál lyukad ki. „Végeredményben egy filmi szegmentum vagy annak részlete mint eltérő minőségek szinkron *feszültsége* lép fel, s a triviális jelentésen túl nyelvileg *objektív, elvont, filmfogalmi*, jelentésre tesz szert.”³¹ A *Final Cut*-ban a tematikus blokkokba rendezett heterogén, ám szemantikailag kötött beállítások ugyanis az egymással történő konfrontálódás, tehát kombinációjuk következtében hozzák létre a konnotációt. Ugyanakkor Eizensteinhez hasonlóan a *Final Cut* adott szegmensei – mivel voltaképpen idézetek – szemantikailag nem lehetnek sem üresek, sem végtelenek, magyarázatra egyszerre hordoznak jelentést mikro- és makroszinten. Metz szerint viszont „a beállítás jelentése csak kis mértékben fakad abból, hogy szembeállítjuk azokkal a más lehetséges beállításokkal, amelyek

31 Bódy Gábor: Tézisek az előadáshoz. In *Egybegyűjtött filmművészeti írások*. Szerk. Zalán Vince. Budapest, Akadémiai Kiadó, 2006. 52.

a film ugyanazon helyén fordulhatnak elő.”³² Végző soron Pálfi a film ezen kettős tulajdonságára világít rá a *Final Cut* ambivalens affirmációjával, nevezetesen a denotátum és a montázs során létrejövő absztrakt konnotáció egyidejűségére, szintézisére. A denotációnak és a konnotációnak a *Final Cut* esetében felmerülő problémájára a második részben még kitérek.

2.2 Eisenstein és Bódy montázselmélete és a zsilkai jelentésaspektusok összefüggései

Vizsgáljuk meg alaposabban, hogy a fent vázolt montázsfelfogásoknak milyen nyelvi vetületei vannak! Noha a szegmensek kölcsönviszonyát, valamint az absztrakt másodjelentés kialakulását hasonlóan írták le, Bódy a filmi szintaxis leírásakor továbbgondolta és kibővítette az eizensteini montázselméletet. Mint láttuk, Bódy négy alapvető jelentésszintet különít el. Ezek közül a második a retorikus fok, ami Eisenstein formalista, konfliktus alapú montázselméletének gerincét alkotja. Ezen a szinten a metaforikus jelentés a felvételek metszéspontjában lévő feszültségből születik meg. Bódy példaként hozza a Kulesov-effektust, amely révén két vagy több szegmens közti konfliktus egy metaforikus jelentésben fut ki, mint pl. a férfi arca+étel=éhség vagy a különböző terekben felvett emberek fiktív (tehát elvont, imaginárius) térben történő találkozása. Úgy véli, a beállítások inkongruenciáját a film struktúrája ismétlésekkel hidalja át. „Ehhez [Kulesov montázstechnikájához – B. Cs.] nyilvánvalóan a felvételek találkozási pontjánál – akár ellentét általi – hasonlóságokra van szükség, tehát az ismétlés egy formájára, amely az egymásra vonatkoztatást lehetővé teszi vagy kikényszeríti.”³³ Eisenstein a kulesovi axiómát fejlesztette tovább magán a – fentebb már említett – szegmensben belüli és szegmensek közötti konfliktusok rendszerévé, egyúttal bevezetve a vizuális ellentét fogalmát. Ennek értelmében a mű egészének értelmezését a különböző fény,- plán,- irány,- stb. konfliktus-formák szervezik, mintegy szintetizálják a jelentést, a dinamikusan ütköző paradigmákat. Tehát hasonló ismétlésen alapuló vizuális ellentétről, illetve hasonlóságról van szó, mint Bódynál. E téren is egyértelmű, hogy Eisenstein a verbális nyelv absztrakt jellegével igyekszik egy nevezőre hozni a film

32 Metz, Christian: A denotáció problémái. Ford. Berkes Ildikó. In *A mozgókép szemiotikája*. Szerk. Horányi Özséb. Budapest, MRT Tudományos Kutatóközpont, 1974. 78.

33 Bódy Gábor: Jelentéstulajdonítások a kinematográfiában. In *Egybegyűjtött filmművészeti írások*. Szerk. Zalán Vince. Budapest, Akadémiai Kiadó, 2006. 154.

szimbolikus jelentésdimenzióját, ugyanis úgy véli, „a filmnek mint médiumnak ettől a megközelítéstől (...) eljutunk (...) egy lehetséges film-szintaxishoz.”³⁴

Eisenstein példaként hozza a *Patyomkin páncélos* (Szergej Eisenstein, 1925) felálló kőoroszlánjának montázsát.³⁵ Három felvétel: a második kép rávetül az elsőre, így létrehozza az első mozdulatot, ezalatt a néző megjegyzi a második pozíciót. A második mozdulatot a harmadik kép elsőre történő rávetülése eredményezi: végül az oroszlán felállt. (lásd 2. ábra).

Ez az eljárás kétségtől dialektikus és erős analógiát mutat Zsilka „megszüntette-megőriz” elvével. Ennek lényege, hogy a látszólag közvetlenül adott jelentések valójában levezetettek, például az „elrontja a levest” frazéma nem pusztán az „elront+leves”-ből tevődik össze, hanem az elront implicálja a sózza, fűszerezi stb. szavakat, melyekből levezethető. Vagy a „köti a kutyát” kifejezés „köti” része megszüntette őrizi magában a „köt+láncot” stb. Ugyanakkor az elrontja a levest frazéma egy rekurzív mozgást mutat, hiszen az „elront” itt egyszerre eredménye és deduktívan forrása is az „elrontja a levest”-nek (vö. 2. ábra). Eisenstein montázstechnikája ezzel a szerves nyelvi folyamattal rokon.

Továbbá ugyanebből a filmjéből hozza példának a lövést, melyet a gépfegyver ábrázolásának konfliktusával ér el.³⁶ Két darab azonos tárgyú szegmensünk van (a gépfegyverről), viszont a tárgy képen belüli helye miatt nem azonos a két képkivágat. A térbeli mozgás, mint elvont (metaforikus) jelentés tör a felszínre, hiszen az A és B szegmens különbsége szabja meg magának a mozgásnak a fezsültségét. Mint látjuk, a jelentés a szegmensek egymásra vonatkoztatása révén mint dinamikus mozgás tör a felszínre.

Hasonló metódust ír le Zsilka a nyelv mikro-stukrtúrájának vizsgálatakor a tulajdonképpeni³⁷ és a metaforikus jelentés kettős mozgása esetében.³⁸ Ennek lényege, hogy ha egy A+B

34 Eisenstein, Szergej: A filmforma dialektikus megközelítése. Ford. Berkes Ildikó. In *Eisenstein – Válogatott tanulmányok*. Szerk. Bárdos Judit. Budapest, Áron Kiadó, 1998. 124.

35 Uő. Uo. 124-125.

36 Eisenstein, Szergej: A filmforma dialektikus megközelítése. Ford. Berkes Ildikó. In *Eisenstein – Válogatott tanulmányok*. Szerk. Bárdos Judit. Budapest, Áron Kiadó, 1998. 126.

37 Közvetlenül adott jelentés, amely nem levezetés eredménye. Zsilka terminusa. (vö. Zsilka János: A jelentés aspektusai. In *A jelentés szerkezete*. Szerk. Berrár Jolán. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1975. 18.)

38 Zsilka János: A jelentés mikro-struktúrája. In *A jelentés szerkezete*. Szerk. Berrár Jolán. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1975. 23-31.

(ugat+kutya) kifejezés A-ja egy C-vel kapcsolódik össze, akkor A+B, ill. A+C (ugat+gépfegyver) A-ja nem azonosak, csupán részben fedik egymást, így módon A-nak egy elvont jelentése bomlik ki, jelen esetben a szaggatottság mozzanata. Tehát a metaforikus jelentés két frazéma vagy mondat kvázi két (vagy több) szegmens közti különbségéből, konfrontálódásából adódik. Nagyon fontos, hogy mind a nyelvi (frazémák), mind a vizuális egységek (szegmensek) relációban állnak egymással. Vagyis a metaforikus, elvont jelentés – a fentebb említett konnotáció – az elemek feszültségére, szerves viszonyára épül, minek során az elemek tulajdonképpen, denotatív jelentése felszámolódik, de legalábbis módosul. A különböző tulajdonképpen és a rájuk rétegződött metaforikus jelentések ugyanis folyamatosan elemzik egymást, így a belőlük elvont fogalmi jelentés egy más összefüggésben már közvetlenül jelenik meg és így tovább. A tulajdonképpen – a film esetében a denotatív jelentés – tehát egyidejűleg elvont is. A szegmensek ilyen jellegű ambivalens tulajdonsága – mint látni fogjuk – igen markánsan és direkt módon jelenik meg a *Final Cut* struktúrájában.

Ugyanakkor Eisenstein azt az absztrakt jelentésképződést is leírja, mely során a két beállítás már ábrázoltjukat tekintve sem azonos. Ilyenkor az asszociatív mozzanat lesz kardinális, ugyanis A és B szegmens asszociációi azonosak, ami érzelmi dinamizmust kölcsönöz a képsornak. A *Sztrájkot* (Szergej Eisenstein, 1925) hozza példának,³⁹ melyben a vérfürdő, illetve egy bika vágóhídi levágásának konfliktusából teremti meg a „mészárlás” elvont fogalmát. Értelemszerűen itt szegmensek egymásmellettiességéről, ha úgy tetszik, sorozatáról beszélhetünk.

Bódy ehhez képest mikor a szeriális jelentésről mint mechanizmusról beszél, a képek indexeinek feszültségéből eredezteti a fogalmi jelentés létrejöttét, hasonlóképp ahhoz, ahogy Eisenstein a tonális montázst leírja, bár ez utóbbinál a szegmensben belüli konfliktus nem kizárólag az indexekre vonatkozik, hanem a felvételi eljárásokra is. Bódy az egymásra vonatkoztatottság és ismétlődés hatására a triviális jelentésből kiemelkedő indexek szériáját veszi alapul. Az affirmáció-áramlás során egy imaginárius⁴⁰ jelentésmező képződik ezen indexek kölcsönös feszültségében, ami végső soron elvont jelentésbe fordul át. Tehát egy alacsonyabb szinten írja le a jelentésképződést, de ugyanazzal a folyamattal, hiszen –

39 Eisenstein, Szergej: A filmforma dialektikus megközelítése. Ford. Berkes Ildikó. In *Eisenstein – Válogatott tanulmányok*. Szerk. Bárdos Judit. Budapest, Áron Kiadó, 1998. 126.

40 Közvetlenül nem létező, fogalmi.

akárcsak a kőoroszlán esetében – Bódy imaginárius jelentése is megszünteti a szegmens triviális jelentését azzal együtt, hogy a fogalmi jelentés belőle táplálkozik, vagyis visszaérkeztünk Zsilka megszüntetve-megőriz elvéhez, amelyet a kőoroszlán felállása is jól kivehetően modellez.

Térjünk vissza Eizenstein montázselméletéhez, pontosabban a két (A és B) szegmens közti tartalmi különbséghez, és vessük össze Zsilka parafrázis-rendszerével!⁴¹ Ennek lényege a különböző jelentésű szintagmák szemantikai összefüggése. Egy mondat vagy kifejezés parafrázisa alatt Zsilka annak metaforikus változatát érti. A mondatok értelemszerűen különböző elemek komplex egysége. Vegyük például a *köt* szó metaforikus jelentésének más mondatokkal való összefüggését. A „ráerőszakolja + a borát + vkire” parafrázisa a „köti + a borát + vkire” szintagmának. Utóbbi megszüntetve tartalmazza az előbbi, metaforikus jelentésként rétegződik rá. A „ráerőszakolja + a borát + vkire” pedig a „kínálja/eladja stb. + a borát + vkinek + erőszakkal”-t foglalja magában, abból vezethető le. Ez az analógia pedig ugyanúgy leírható más kifejezésekkel is, mint pl. *kényszerít*, *függővé tesz*, *feltételül szab* stb. esetében, melyek metaforikusan mind kapcsolódnak a *köt*-höz. Tehát ezen szintagmák metaforikus jelentése (*köt*) mintegy szériát alkotva egy hipotetikus *köt* jelentésben fog kicsúcsosodni, amely magába zárja a *kötöttség* különböző formáit, úgy mint *kényszerítettség*, *függőség* stb.⁴² Tehát egy közös domináns jegy csapódik ki, egy Eizenstein által is használt asszociatív mozzanat, amely a kötöttség, Eizenstein példájában a „mészárlás” elvont, hipotetikus fogalmához vezet, mely (hipotetikus lévén) csak realizációiban létezik. Ugyanakkor ennek a rendszernek minden eleme egyszerre konkrét és egyszerre elvont/általános is. Tehát pl. a „kényszerít” a „köt” hipotetikus jelentése felől nézve konkrét, míg pl. „tartja + ágyban + kényszerrel” szintaktikai forma felől nézve már általánosító folyamat eredménye (lásd 3. ábra).⁴³

A nyelvi parafrázis-rendszerhez nagyon hasonló módon gondolkodik Eizenstein, amikor az érzelmi hatás kiváltásáról elmélkedik. Szerinte a konkrét eseményeket egy montázs elemeiként kell rekonstruálni, ahol minden komponens pontosan egy adott asszociációt

41 Zsilka János: A különböző jelentések és a szerves rendszer összefüggései. In *A jelentés szerkezete*. Szerk. Berrár Jolán. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1975. 94-189.

42 Zsilka János: A különböző jelentések és a szerves rendszer összefüggései. In *A jelentés szerkezete*. Szerk. Berrár Jolán. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1975. 100-102.

43 Uő. Uo. 101.

hordoz (melyek lényegében megfeleltethetők Zsilka parafrázisaival), és ezek közös eredőjeként jön létre a komplex, elvont érzélem. Minél differenciáltabbak pedig ezek a komponensek adott montázon belül, annál tisztábban hozzák létre a kívánt asszociációt.⁴⁴ Bódy szerint ez a retorikus – vizuális ellenpontokra épülő – jelentés az affirmációt egy pontba sűríti.⁴⁵ Ugyanúgy, mint Zsilka példájában, minden a „köt” hipotetikus jelentése felé tart.

Mindez induktív logikai levezetés, miszerint a sok különböző szegmenstől eljutunk az egy általánosított képzetig. Zsilka parafrázis-rendszerénél ugyanezt láttuk. A film szempontjából ez a szegmens, illetve szekvencia akciói felől a cselekmény nagy egésze felé történő mozgást takarja, melynek vonatkozásában Eizenstein szerint a szegmensek megszűnnek önállóak lenni és töredék-szegmensként kvázi absztrahálódnak. Ugyanakkor a komplex elvont felől nézve pedig egy szemantikai mező jön létre, ami köti a saját elemeit, pont úgy, ahogy Zsilka „köt” példájának jelentésterjedelme is kibővült. Minél inkább absztrahálódik a jelentés, annál több differenciált elemet képes bevonni, vagyis a jelentéstartalom leszűkítése fordítottan arányos a jelentésterjedelem kitágulásával. Eizenstein így tulajdonképpen azt a konkrét → általános, általános → konkrét szerves mozgást valósítja meg, amit Zsilka is vizsgál a parafrázisok rendszerében. Eizenstein erre tett kísérletet az *Októberben* (Szergej Eizenstein, 1927). Egy prekonceptiót épít fel (Kerenszkij kisszerűsége) vagy éppen bont le (Isten mint fogalom) egy képsor, egy szegmens által, a cselekményt pusztán eszközként használva. Hozzá kell tennünk, hogy Eizenstein ezen kísérleteivel egy tisztán intellektuális film elérését vizionálta,⁴⁶ amely arra a paradox elképzelésre épült, miszerint a fogalmakat közvetlen módon, parafrázisok közbeiktatása nélkül fejezze ki.

Ugyanakkor felveti a jelentésképződés ezzel ellentétes (habár a szerves rekurzivitás tükrében ez szinte értelmetlen) irányú, deduktív módozatát is, azaz egy már meglévő idea materializálását asszociatív anyag felhalmozása által.

44 Eizenstein, Szergej: A filmforma dialektikus megközelítése. Ford. Berkes Ildikó. In *Eizenstein – Válogatott tanulmányok*. Szerk. Bárdos Judit. Budapest, Áron Kiadó, 1998. 129-130.

45 Bódy Gábor: Jelentéstulajdonítások a kinematográfiában. In *Egybegyűjtött filmművészeti írások*. Szerk. Zalán Vince. Budapest, Akadémiai Kiadó, 2006. 155.

46 Eizenstein, Szergej: A filmforma dialektikus megközelítése. Ford. Berkes Ildikó. In *Eizenstein – Válogatott tanulmányok*. Szerk. Bárdos Judit. Budapest, Áron Kiadó, 1998. 130.

Bódy egy magasabb jelentésaspektust is beiktat a film szintaxisába, ez pedig a szeriális jelentés. Itt a punktuális⁴⁷ kifejezés ritmusa helyett az affirmáció széttartóvá válik és egy induktíve létrehozott erőter szériákra bontja. Az ezek közti interferencia maga a szeriális jelentésszint.

A *Final Cut* mindamellett, hogy az eizensteini montázs⁴⁸ mechanikáját követi, makroszinten a tematikus blokkok ütköztetésével hozza létre a teljes művet átfogó elvont jelentést, a romantikus film hipotetikus narratíváját. Makroszinten ezért beszélhetünk csak hipotetikus Férfiről és hipotetikus Nőről. Ugyanakkor „Bódy [...] a [szerialitás – B. Cs.] fogalmat meglehetősen következtetlenül használja: olykor [...] a bizonyos tulajdonságaik ismétlődése és egymásra vonatkoztatása által összefüggésbe hozott képek kapcsán eleve szeriális jelentéstulajdonításról beszél –, olykor [...] a filmnyelv egy adott tagoltsági szintjének meghatározásaként.”⁴⁹ Bódy elmélete akár ki is hagyható a *Final Cut* szintaktikai-szemantikai képletéből, mivel mind Eizenstein, mind Zsilka esetében beszélhetünk szériákról, csak elemibb szinteken (ezalatt a tárgyak, fényviszonyok, irányok stb. sorozatát értem). Habár Bódy is az ismétlések, ütköztetések által szériába rendeződő indexekről beszél, nem világos, ezek hogyan képesek metaforikus jelentést létrehozni, ha egy különböző irányokba terelt affirmáció valósul meg szeriális szinten. Bódy is egy elemi jelentésmezőben látja a jelentésterjedelem kitágulását és nyelvi általánosulását, mely során a szegmensek metaforikus jelentésre tesznek szert. Ráadásul ezáltal – mint korábban láttuk – „a kép, mint létszegmentum [...] elveszti végtelen jelentését, mint nyelvi szegmentum részévé válik egy új objektivitásnak, amelyben annak ellenére, hogy konkrétan motivált, magába fogadja az elvont gondolkodást.”⁵⁰ Tehát a szerialitást mint jelentésszintet, és mint jelentésképző mechanizmust nem differenciálja kellőképp.

47 Az affirmációt az ismétlődés egy pontra fókuszálja. Bódy Gábor definíciója. (vö. Bódy Gábor: *Jelentéstulajdonítások a kinematográfiában*. In *Egybegyűjtött filmművészeti írások*. Szerk. Bárdos Judit. Budapest, Áron Kiadó, 1998. 155.)

48 A dolgozat második részében még bővebben kitérek a *Final Cut*-ban megfigyelhető kulesovi montázmegoldásokra.

49 Czifra Réka: *A Nácisz és Psyché (poszt)modern szerialitása. A szeriális forma jelentősége Bódy Gábor elméletirői és filmkészítői munkásságában*. [uj.apertura.hu](http://uj.apertura.hu/2013/02/czifra-a-narcisz-es-psyche-posztmodern-szerialitasa-body-gabor/#fejezet1-6), <http://uj.apertura.hu/2013/02/czifra-a-narcisz-es-psyche-posztmodern-szerialitasa-body-gabor/#fejezet1-6> (2013. 02. 17.)

50 Bódy Gábor: Tézisek az előadáshoz. In *Egybegyűjtött filmművészeti írások*. Szerk. Zalán Vince. Budapest, Akadémiai Kiadó, 2006. 52.

A parafrázis-rendszer – a retorikus jelentésfokhoz hasonlóan – puntuális szerkesztésű, hiszen a számtalan metaforikus „köt” mind-mind egy hipotetikus jelentés irányába tart. Ezért a *Final Cut* teljességgel modellezhető a parafrázis-rendszerrel. A film két főszereplője, a Férfi és a Nő ugyanúgy hipotetikus, tehát induktív folyamatok révén „ölt alakot”, mint a „köt”.

2.3 A felhangok montázs

A továbbiakban vizsgáljuk meg a szegmensen belüli montázs jelentésképző mechanizmusát! Eizenstein 4 montázstípust határoz meg: a metrikus, a ritmikus, a tonális és a felhangok montázsát.⁵¹ A felhangok (dominánsok) montázs a szegmensek egy adott, az egész szekvenciát átívelő jellegzetes jegy más szekvenciák jegyével történő konfrontálása. Ez a jegy vonatkozhat az irányra, a sebességre, az időre stb. Ebből kifolyólag a domináns egy viszonyfogalom, meghatározása a szegmensek összeillesztéseitől függ, tehát dinamikus természetű. Ugyanakkor ismét egy rekurzív, szerves mozgást tapasztalunk, hiszen a domináns jegy egyúttal feltétele is a szegmensek összekapcsolásának. A *Final Cut* totális heterogenitása hatványozottan támaszkodik a domináns jegyekre, az egyes szegmensekből például csak a Csók, az Öltözködés, a Keringőzés stb. ábrázolatát emeli egy elvont szintre, ezáltal teremti meg azok hipotetikus jelentését.

Amennyiben Bódy nézetei felől értelmezzük, ezek a dominánsok párhuzamba állíthatók a különböző (jel)paradigmákkal. Definíciója szerint a paradigma „egy azonosságon belüli különbségek szériája”, amelyben a jelentésvonatkozás összegződik.⁵² Maga az izoláció és új csoportosítás, azaz a montázs értelmezése paradigmák mentén történik. Az azonosságon belüli különbségek szériája a következőképpen értelmezhető: a fogalmi jelentés, tehát a komplex téma mint azonosság, a különbségek pedig mint a szegmensek közti konfliktusok (ergo formai) sorozata, melyek létrehozzák a komplex téma elvont képzetét. Zsilka transzformációs csoportjai is ennek megfelelően a jelentésaspektusok rekurzív mozgáselvén alapulnak. Az ezekben a csoportokban lévő mondatok denotátuma (elsődleges jelentésük) megegyezik, viszont szintaktikai szerkezetük eltér (vö. 1. ábra). Egyszóval adott jelentést formailag eltérő szegmensek állítanak elő. Vagyis ahogy a domináns jegy meghatározottsága, tehát olvasata a szériák összeállításának módjától (a kontextustól) függ és ugyanakkor ki is hat azokra, úgy a

51 Eizenstein, Szergej: A film negyedik dimenziója. Ford. Berkes Ildikó. In *Eisenstein – Válogatott tanulmányok*. Szerk. Bárdos Judit. Budapest, Áron Kiadó, 1998. 133-151.

52 Bódy Gábor: Szöveggyűjtemény és aspektusok egy filmprogramhoz. In *Egybegyűjtött filmművészeti írások*. Szerk. Zalán Vince. Budapest, Akadémiai Kiadó, 2006. 75.

paradigmák is értelemszerűen a montázs szervező elve révén válnak egyértelművé, de meg is határozzák azt.

Ezen az „ortodox” dominánsok montázs-elméletén Eizenstein azonban igyekszik túllépni. Korábban említett nézete szerint a szegmens eleve többletjelentéssel bír, azaz a fentiekkel ellentétben elvont jelentést nem pusztán a szegmensek *közt* ellenpontok képzik. Ezt magyarázva a beállítást mintegy akkordként írja le, és bevezet egyfajta zenei terminológiát.⁵³ A szegmensen belüli ingerkeltő, amely kiváltja a nézőben a megfelelő hatást a domináns alaphang (például egy nő szexuális vonzereje). Azonban erre számtalan mellékes felhang rakódik rá a dominánssal feszültségben, például a nő hajszíne, bőrszíne, ruhájának anyaga stb. Így az adott szegmens nem a főhang egyedisége, hanem a felhangok komplexuma, tehát érvelése szerint nem létezik önálló főhang, hanem pusztán a felhangok summája adja ki a komplex egészet, nevezetesen a szegmens általános jegye a szegmensen *belüli* montázs révén születik meg. Ez a típusú montázs fontos szerepet játszik a *Final Cut* ambivalens affirmációjában, amit a következő fejezetben – a film részletes elemzése során – fogok kidolgozni.

3. A *Final Cut* montázselméleti és szemantikai elemzése

A *Final Cut* több száz filmből áll össze, heterogén jellegű és nincs egyetlen saját képkockája sem. A snittek tematikus blokkokba rendeződnek (Csók, Szex, Revü, Párbaj stb.).⁵⁴ Ezeket mintegy akkordként, szemantikai mezőként foghatjuk fel, melyek egy adott domináns/tengely köré épülnek. Például mikor a Férfi betér a bárba és megpillantja a Nőt a színpadon énekelni, akkor a szegmenssoron (akkordon) belüli közös pont az Éneklés mozzanata, illetve a konkrét dal, mely átível az összes beállításon. A képeket különféle táncjelenetekből a szövegre illeszthető szómozgások alapján vágta össze Pálfi. Ez a jelenetsor jelparadigmája. Persze ez nem szeriális montázs, hiszen tulajdonképpen egy témára adott variációk (parafrázisok) deduktív egymásutánját kapjuk, azaz a *Final Cut* rengetegszer ismételt hasonló mozdulatot, gesztust, vagyis az izolált szekvenciák (blokkok) bizonyos mértékben redundánsak (és a redundancia teszi lehetővé az izolált képek kombinációját).

53 Eizenstein, Szergej: A film negyedik dimenziója. Ford. Berkes Ildikó. In *Eisenstein – Válogatott tanulmányok*. Szerk. Bárdos Judit. Budapest, Áron Kiadó, 1998. 135.

54 Varga Balázs: *Final Cut – tankönyv*. Szerk. Pusztai Ferenc. Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2013. 12-19.

Amint Eisenstein esetében láttuk, a montázs segíti elő, hogy a néző elméjében megképződjön a mozgás illúziója. A *Final Cut* otthonról elinduló Férfijának először csak a lábát látjuk premier plánban, majd a plánméreték egyre tágulnak. A különböző figurák mind sétálnak, ez a tematikus blokk szervezi a szekvenciát. A néző az egyes képkivágatokban mozgó alakokat lát, viszont felmerül a kérdés, hogyan jön létre a *Final Cut* hipotetikus Férfijának szükségszerűen hipotetikus előrehaladásának elvont képze? A képkivágatok tárgya (és nem denotátuma) azonos: egy férfi sétál. Ezen és a mozgásirányon kívül minden másban különböznek, jelen esetben a legszembevetőbb eltérés az, hogy más-más férfiak más-más terekben mozognak. Tehát a szegmensek formailag nem azonosak. Az irány is mindössze a montázs során kialakuló képzet. Az alak az egyik snitt bal oldala felé sétál, a következőben pedig jobbról lép be a képbe. Ekkor – az egyes figurák képkereten belüli eltérő helyeinek feszültsége révén – a nézőben megszületik a Férfi teljesen egyirányú sétájának absztrakt képe. Vagyis az egyes beállítások egymásra hatva, egymást elemezve feloldódtak a SÉTA hipotetikus jelentésében. Természetesen a feloldódást nem teljes megsemmisülésként kell értenünk, hiszen pont ebben, a snittek szándékoltan radikális heterogenitásban rejlik a *Final Cut* pikantériája. Vagyis a néző egyidejűleg kapja meg a differenciált snittek sorozataként és *egyetlen* folytonos, komplex történésként a jelenetet. Annak ellenére, hogy ő közvetlenül csak konkrét → konkrét mozgású képeket tapasztal. A SÉTA tematikus blokkjában ugyanis – a szerves nyelvi rendszer zsilikai vizsgálatánál tapasztalt – megszüntetve-megőrzés elve érvényesül. Esetünkben az elvont SÉTA implikálja az összes bevágott sétáló hímnemű filmkarakter mozgását és eredendően független irányát, ahogy a fentebbi példához hasonlóan „az elrontja a levest” szintagma „elrontja” eleme magában foglalja a „sózza/fűszerezi, stb.” jelentéseket is. Magyarán: a SÉTA őrizi magában a snittek elsődleges, közvetlenül adott jelentéseit, a denotátumukat, vagyis miközben a ballagó Férfiről tesz állítást, emlékezteti a nézőt arra, hogy a ballagó Férfi *úgy* ballag, *mint* Milos a *Szigorúan ellenőrzött vonatok* (Milos Forman, 1966) egy jelentében, *mint* Isaac a *Manhattanben* (Woody Allen, 1979), stb. vagyis önreflexíven rámutat alkotóelemeinek konkrét, független jelentéseire. Ugyanakkor nem beszélhetünk tisztán induktív logikai irányról, hiszen ez a végső egész egyidejűleg meg is határozza az elemek egymáshoz rendelkezéséhez, megszabja annak feltételét, hiszen a beállítások eleget tesznek a „Férfi az Utcán Adott Irányba Sétál=SÉTA” kritériumainak, azaz szükségszerűen férfiakat kell látnunk, amint utcákon sétálnak. Bizonyos mértékig a tematikus blokk hipotetikus jelentése és a *Final Cut* makroszintje determinálja saját formarendszerét, elemeinek elrendezését. Tehát egy szerves általános → konkrét, konkrét → általános

mozgásról van szó. A jelentés tehát a filmben a Zsilka által az emberi nyelvre alkalmazott dinamikus struktúraként épül fel.

Vegyük a Párbaj-jelenetet. A betoppanó Férj és a Szerető harca a Nőért. Ismét variációkat látunk egy témára felfűzve. Természetesen az egyes beállítások nem mind párbaj-jelenetekből lettek átemelve, a snittek alapjelentése (denotátuma) természetesen nem azonos. Azonban – *Final Cut* alaptermészete: a heterogenitás révén – a szituációt, vagyis közös tartalmat (szembenállás/rivalizálás) ábrázoló, értelemszerűen eltérő snittek (formai) feszültsége révén a jelentés absztrahálódik. Tehát a néző csak annyit lát, hogy két férfi verekszik egymással, viszont ennek módja (kés, kard, puszta kéz) folyamatos mozgásban, változásban van, nem beszélve a verekedések más-más okáról és motivációjáról. Ezek ismétlése révén a különböző formák egy elvont jelentésben futnak ki. Annak ellenére, hogy nem tudjuk, ki kit üt, mivel az arcok (és a film egészét nézve a nevek) is dinamikusan változnak. A képkockák ilyen differenciálódásából, relációjából, azaz a konkrét → konkrét mozgásából a Szerető, illetve a Férj hipotetikus, általánosult alakjai vonódnak el, amelyek, mint láttuk, visszahatnak az egyes elemekre, beállításokra, biztosítva a rekurzivitást. (lásd 4. ábra).

3.1 A denotátum és konnotáció problematikája

Abból fakadóan, hogy a filmben egyszerre érvényesül a különálló szegmensek sorozata és a lineáris esemény, az egyes beállítások denotátuma is plasztikus, ugyanis ha a snitt primer jelentésének önmagát tekintjük eredeti kontextusában (például Milos a *Szigorúan ellenőrzött vonatok* c. Menzel-filmben), akkor – miként a példákon keresztül láttuk – a *Final Cut* szerkezetében ez a jelentés módosul, tehát egy másodlagos (konnotatív), fogalmi jelentéssel gazdagodik, történetesen az adott tematikus blokk által determinálva. Viszont mivel a blokk általánosított (Férfi Borotválkozik, Nő Kinyitja A Szemét, stb.) jelentése egyidejűleg forrása is a snittek – zömében – egymást feltételező, asszociáló jelentésének, ezért a blokkok, tehát a narratív makroszint felől nézve, csupán a szegmensben látható elemi cselekvés marad meg, mint denotátum, más szóval a képkereten belüli tényállás. Vagyis mialatt a szegmens őrzi magában primer jelentését, addig a film és beállítások konfliktus-elvű viszonyrendszerébe lépve nyeri el konnotatív jelentését. A másodlagos jelentés azonban nem az eredeti snittre rakódik rá, hanem az izolált snittek szorzatából, egymásra vonatkoztatásából, mint általánosult képzet születik meg. Hiszen a néző csak izolált snitteket tehát konkrét → konkrét mozgást tapasztal. Tehát például a néző a *Kill Bill* (Quentin Tarantino, 2003-2004) animált O-Ren Ishiijét látja, amint a szüleit siratja, de narratív, hipotetikus fokon – a többi szomszédos

beállítás hatására – a *Final Cut* Nőjét észleli, amint a Férfit siratja. A narratíva felől olvasva – a környező beállítások feszültségében – a sírás fix mozzanata, ténye csapódik ki, ami természetesen a snitt független alapjelentéséhez képest már másodlagos. Azonban a *Final Cut* az izoláció révén a konnotatív jelentésekből (tematikus blokkokból) építi fel a történetét. Ebből kifolyólag válik a *Final Cut* affirmáció-áramlása ambivalenssé, vagyis zsilikai értelemben szervessé.

Mindazonáltal a blokkon belüli beállításokat transzformációs sorokként is értelmezhetjük, mivel eltérő formákban, de ugyanazt az egy tényállást jelenítik meg (kivéve a Kergetőzés, Orgazmus, stb. jóval absztraktabb szekvenciáinál). Azonban Zsilka a tényállás alatt a szintaktikai sorok azonos denotátumát érti. Természetesen – fentebb láttuk – nem a szegmensek egyedi, primer jelentése, vagyis eredeti kontextusra utaló denotátumuk azonos, hanem a rekombináció, a montázs révén a *Final Cut* szintaxisában kipattanó, illetve a tematikus blokk által kötött új denotátumuk. A történet szempontjából irreleváns, hogy az egyik szegmensben a nő szőke, a másikban barna, hogy europid-e avagy mongoloid. A lényeg az a történés, például az evés, ami a montázs révén általánosul a képek különbségéből, konfliktusából. A montázs során kicsapódó evés mozzanata azonban még csak egy újabb denotátum, viszont ennek körülménye, a Vacsora mint a Randevú része, már konnotatív. Bódy definíciójából kiindulva ez a *Final Cut* történet szintjén működő jelparadigmája: azonosságon belüli különbségek sorozata. A tematikus blokkok (kvázi szemantikai mezők) általánosult jelentései felől nézve, tehát például a Séta, Szex, Evés stb. tekintetében – a beállítások valamilyen mértékben asszociálják egymást, mi több, a filmtörténelem bármely másik – a blokk technikai (plánméret, irány, stb.) és tematikai kritériumainak eleget tevő – snittjével helyettesíthetők volnának. A lényegében adatbázisrendszert alkotó tematikus blokkok vagy mappák épp ezért megfeleltethetők a nyelvészet szemantikai mező-fogalmának Zsilka által kiterjesztett elgondolásával.⁵⁵ Zsilka ezzel az adott jelentéseket jelentéselemekre bontva vizsgálta, és írta le a komponensek rekurzív viszonyát, vagyis azt, hogy miként integrálódik egy vagy több jelentés egy tágabb terjedelmű jelentésben, ami így jelentésmezőnek tekinthető.

A blokkok – mint láttuk – értelemszerűen több, bizonyos mértékig eltérő jelentésű szegmensből állnak. Azonban a fogalmi jelentés, a kialakult képzet nem minden esetben egyenlő az elemek egyszerű szorzatával. A Sétálás, Cselekvés, Észrevevés, stb. mintegy

55 Lásd „elrontja+a levest” példáját.

integrálja egyes eltérő komponenseinek jelentéseit egy tágabb mezőbe. Például az Öltözés köré egy egész szemantikai struktúra építhető ki, egy rekurzív háló, melyben a „Nő Felöltözik” makroszinten kialakuló képzete egyszerre eredménye és forrása is az összes öltözködés közben ábrázolt különféle nőalaknak. Ezzel ismételten kilyukadtunk oda, hogy az aktuális blokk egymástól alapvetően független formákat és jelentéseket, azaz a jelentéstartalmat szűkíti le egy pontban. Ebből következően annak az egy narratív szintre koncentrált pontnak, cselekvésnek, mivel a lehető legáltalánosabb formában bomlik ki (pl. Séta), hihetetlenül megnő a jelentésterjedelme. A néző a legkülönbözőbb szabású és dizájnú ruhákat látja (tehát differenciált formákat), amelyek tulajdonképpeni primer jelentése (a valódi alkalom, amire felveszik) szintén eltér. Makroszinten viszont a „Nő Készülődik a Randevúra” és ennek megfelelően egyetlen imaginárius, nem létező Ruhát ölt magára, amely a néző számára kizárólag különböző denotátumú (esetünkben: funkciójú) ruhák rendszereként válik láthatóvá. (lásd 5. ábra).

Ráadásul már csak abból kiindulva is képlékeny a szegmensek denotátuma, miszerint erősen függ a nézői percepciótól, attól, hogy a befogadó képes-e azonosítani a bevágott filmrészletet. Ha igen, akkor számára a primer jelentés széttartóvá válik, megoszlik az intertextus miatt. Ha nem, úgy – a formai eltérés miatt – természetesen érzékelt fogja ugyan a *Final Cut* önreflexív, metaforikus, önmagát idegen film(ek)hez hasonlító gesztusát, vagyis azt, hogy az adott szegmens nyilvánvalóan mást (is) jelent, mint amire Pálfi blokkokból felépített adatbázis-forgatókönyve szemantikailag köti, ha úgy tetszik, hasznosítja. Viszont a befogadó nem tudja, hogy pontosan mi is az a bizonyos alapjelentés, ezért számára a blokk jelentésmezőjébe integrált, makroszinten kialakuló képzet lesz a domináns elsődleges jelentés. Tehát a *Final Cut* narratív paradigmája alapján képes csak dekódolni a szegmenst. Így a konnotációt fogja denotátumként értelmezni. Tehát például az öltözködő nők szegmenseit a randevúra történő izgatott készülődés másodlagos, konnotatív jelentésébe ágyazva dekódolja mint primer jelentést. Végeredményben paradox módon a *Final Cut* beállításai egyszerre hordozzák denotatív és konnotatív jelentésüket. Vagyis a *Final Cut*-ban explicit módon érvényesül Metz megállapítása, miszerint „a filmben már a denotáció is konstruált, és pontosabban véve a konnotáció sem más, mint a denotáció egy formája. Ebben az értelemben a filmnyelvtan valóban nyelvten.”⁵⁶

56 Metz, Christian: A denotáció problémái. Ford. Berkes Ildikó. In *A mozgókép szemiotikája*. Szerk. Horányi Özséb. Budapest, MRT Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 1974. 79.

Pontosan emiatt meglehetősen összetett a film téma-réma⁵⁷ szerkezete is. Ugyanis minden beállítás különbözik a többitől, és lényegében a néző soha nem tudhatja, milyen snitt fog következni, vagyis minden egyes kép új információt hordoz. Tehát a jelentésszerveződés nem pontosan a szövegtan klasszikus szabályai szerint megy végbe, mivel a téma és réma viszonyfogalmak, tehát a folyton változó, dinamikus affimáció nem teszi lehetővé egyetlen téma tulajdonképpeni azonosítását sem, mivel a néző rémák sorozatát érzékeli. Pontosabban a film vizuális síkján közvetlenül konkrét → konkrét összefüggéseket tapasztal, ugyanakkor az elemek közti szerves viszonyból levezetett absztrakt jelentés válik témává, amelyek révén a néző komplex történetként képes olvasni a filmet. Következésképp a néző nem a kép által közvetített konkrét információ, mikroszintű denotátum alapján alakítja ki a narratív tényállást és a cselekvés, a történet képzetét, hanem a snitteket, rémákat ütköztető montázs segíti a makroszinten kialakuló elvont téma megszületését és dekódolását.

3.2 A szemantikai mezőelmélet kitágítása

Zsilka a mező-elmélet⁵⁸ legjelentősebb változatát kidolgozó W. Porzig leírásaiból indul ki. Porzig megállapította, hogy bizonyos igék mellett a predikatív funkciót betöltő szavak bizonyos lexikai elemeket kötnek magukhoz. „Ezek a kötöttségek a dolgok létéből / lényegéből fakadnak. [...] A lényegi jelentéskapcsolatok = *elemi jelentés-mezők*. Az elemi jelentés-mezők képezik a nyelvi rendszer bázisát.”⁵⁹ Például a fiú – sír. A lány – sír.⁶⁰ Ezek ugyanúgy, mint a *Final Cut* beállításai, adott szempontból (tematikus blokk) asszociálják, ugyanakkor helyettesíthetik is egymást – lényegében a teljes filmtörténelem Pálfi rendelkezésére állt, vagyis a szelekciós bázisa meglehetősen tág. Amennyiben a beállításokat – a fentebb már említett – transzformációs csoportokként definiáljuk, a mező-elmélet nem csorbul, hiszen miként előbbiek levezethetők egymásból, úgy az adott mezőn belüli lexikai elemek is összefüggenek, asszociálják egymást. Amiben eltérnek, hogy egy mezőben lévő lexikai elem jelentése tulajdonképpeni, közvetlen, vagyis nem levezetés eredménye, míg a

57 Egy szöveg témája az az információ, ami a befogadó számára már ismert, a réma pedig az új információt tartalmazó szövegrész. A szövegben előrehaladva minden rémából értelemszerűen téma lesz, a kettő váltokozásából épül fel a szöveg szemantikai struktúrája.

58 „A nyelv rendszere kisebb részrendszerekből épül fel; egy-egy ilyen részrendszer = mező.” Zsilka János definíciója (Zsilka János: A szintaktikai kapcsolatok szemantikai kötöttsége. In *A jelentés szerkezete*. Szerk. Berrár Jolán. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1975. 18.)

59 Zsilka János: A szintaktikai kapcsolatok szemantikai kötöttsége. In *A jelentés szerkezete*. Szerk. Berrár Jolán. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1975. 18.

60 Uő. Uo. 18.

transzformációs sorok jelentése a formai különbségekből, mozgásból fakad. Azaz Zsilka a mikro-struktúra vizsgálatakor megállapította, hogy minden tulajdonképpeni jelentés egyidejűleg metaforikus is, hiszen ezek a jelentésszintek kölcsönösen elemzik, egyszóval részekre bontják egymást. Viszont mind a transzformációs csoportok, mind a szemantikai mezők esetében az elvont, metaforikus jelentések a mezőből, illetve transzformációs sorból való kilépés eredményei, magyarul a konkrét, denotatív jelentés kitágulása, általánosulása megy végbe.

A klasszikus mező-elmélettel szemben a *Final Cut* minden egyes beállítása konfliktusban áll az előtte, illetve utána következővel, tehát jelentésük nem lehet tisztán tulajdonképpeni, hiszen Pálfi kiragadta, izolálta őket eredeti kontextusukból, ha úgy tetszik, abból a (*Final Cut*hoz képest homogén) mezőből, amely szemantikailag kötötte, meghatározta őket. Vagyis a kiemelés következtében más szintagmák (beállítások) szerves viszonyába (végeredményben egy nagyobb terjedelmű jelentésmezőbe) kerültek, magyarul megváltozott a dekódolásuk sémája, vagyis a kontextus. Tehát a heterogén beállítások úgy részei a *Final Cut* kvázi jelentésmezőinek, hogy közvetlenül adott konkrétságuk, valamint metaforikus elvontságuk párhuzamosan valósul meg.

A narratív séma a blokkokon belüli elemek szerves mikroszintjén felül, a blokkok montázsán révén lép működésbe. A *Final Cut* viszonyrendszerében szemantikai kötöttségnek számít például a Séta blokkján belül: egy dél-koreai férfi – sétál. Ezt követi a csehszlovák férfi – sétál és így tovább, amíg nem változik a szituáció és lépünk át egy másik blokkba. Mikroszinten természetesen az adott beállítás önazonossága és a *Final Cut* rendszerében elfoglalt helyzete közt is feszültség lép fel, ez azonban – mint korábban kitértem rá – csak egy szerkezetileg önreflexív gesztus. Vagyis a klasszikus értelemben vett porzigi jelentésmező-elmélet továbbra is érvényben van. Ez biztosítja a snitt eredeti alapjelentését és a *Final Cut* kísérleti lényegét. Azonban ezzel párhuzamosan működnek az egyes tematikus blokkok által létrehozott makroszintű mezők is, melyek sokkal szélesebb (a filmtörténet egészére kiterjedő), ergo általánosabb jelentést hordoznak. Különböző, legalábbis egymást kevésbé asszociáló jelentéselemeket integrálnak egy elvont jelentésbe, ami ugyanakkor megszüntetve őrzi magában a snittek primer jelentését. Zsilka korábban már citált és analógiaként használt „elrontja+a levest” példáján keresztül jól látható, hogy a *Final Cut* tematikus blokkjai a parafrázis-struktúrával mutatnak rokonságot.

Mint tapasztaltuk, a *Final Cut* a vásznon látható, egymást egyértelműen feltételező fizikai cselekvéseket – például sétáló férfi, étkező férfi/nő – makroszinten tehát egy fogalmi jelentésbe szűkítő, narratív mozzanattá csiszoló hipotetikus Sétában avagy Evésben összegzi. Tehát a komplex történet hipotetikus szintje felől deduktív logikával megközelítve ez a Séta vagy ez az Evés rögtön konkréttá válik, hiszen jelentésük csak az egyes eltérő elemekből levezetve fogalmi. Az eddig tapasztaltak Zsilka mikro,- ill. szerves/hipotetikus jelentésaspektusával⁶¹ kitűnően modellezhetők.

3.3 Felhangok és dominánsok montázsa

A filmi affirmáció-áramlás tehát „dupla fenekű”. Egyfelől a beállítások magukban őrizve denotátumukat (önidentitásukat, pl. Norman Bates tébolyult tekintete), másfelől viszont a snittek organikus feszültségéből kipattanó, új elvont fogalom (Norman Bates pajzán tekintete Catherine Tramell lábai láttán), mintegy konnotatív jelentésként megbontja a beállítások tulajdonképpeni, primer jelentését, ugyanakkor őrzi is magában azokat. Zsilka a tulajdonképpeni jelentés kettős aspektusát tárgyalva megállapította, hogy a tulajdonképpeni (nem levezetett) jelentés saját közvetlenül adott és elvont (metaforikus) formája közti feszültség terméke. A különböző tulajdonképpeni és a rájuk rétegződött metaforikus jelentések ugyanis folyamatosan elemzik egymást, így a belőlük elvont fogalmi jelentés egy más összefüggésben már közvetlenül jelenik meg, és így tovább.⁶² A *Final Cut* esetében ez úgy valósul meg, hogy egy adott képet új narratív séma (kontextus) mentén olvas a néző, azonban a *Final Cut* jelparadigmája – önreflexivitása révén – kétféle dekódolást is lehetővé tesz a néző műveltségétől függően. Röviden, Norman Bates hipotetikus szinten pajzán tekintete a *Final Cut* történeti, makroszintjén – tehát szexuális Vágy ébredése felől deduktíven nézve – már konkrét. (lásd 6. ábra).

Hasonló ez a mechanizmus Eizenstein dominánsok montázs-elméletével, melyet az előző részben már felvázoltam. Tehát például a *Psychoban* (Alfred Hitchcock, 1960) haldokló, összeeső nő a *Final Cut* magasabb szintű jelentésaspektusában a Reményvesztettség miatt fog

61 Azonos denotátummal rendelkező eltérő formák egymásra vonatkoztatva egyre általánosabb formákban, hipotetikus jelentésekben vonódnak el. (vö. Zsilka: A jelentés szerves struktúrája. In A jelentés szerkezete. Szerk. Berrár Jolán. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1975. 32.)

62 Zsilka János: A tulajdonképpeni és metaforikus jelentések deduktív levezetése. In A jelentés szerkezete. Szerk. Berrár Jolán. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1975. 25.

összeesni, így ennek az egy adott szegmensnek módosul, illetve feloldódik az eredeti dominánsa. Az így nyert új domináns pedig betagozódva a *Final Cut* szegmenssorába, tematikus blokkjába, maga is felhanggá válik. A Férfi halálhírét hozó levélre adott legkülönbözőbb indíttatású kesergések felhangként az ezek által alkotott széria vonatkozásában a Gyász dominánsává absztrahálódnak. Vagyis a végső fogalmi jelentést maga az ismételtes hozza létre, hiszen Pálfi mozija nem rendelkezik eredeti, önálló felhangokkal. Pálfi a beállítások ismételtesével a romantikus narratíva által megkövetelt érzelmeket prezentálja. Ugyanakkor a felhangok, tehát tónusok differenciáltságából fakadó hullámzó affirmáció hozzájárul ahhoz, hogy Pálfi egyes jelenetek, blokkok uralkodó dominánsát vizuális humorral kenje el, ezáltal is rámutatva a *Final Cut* idézettségére. Számtalan esetben megfigyelhető Pálfi ezen módszere, például a Férfi és Nő elbúcsúzását a *Hihetetlen családból* (Brad Bird, 2004) vett snittel zárja.⁶³

Mindez még markánsabban kidomborodik a *Final Cut* szerkezeti, technikai heterogenitásában. Nevezetesen amikor Pálfi karakterei közt a dialógus különböző (a snittnak megfelelő eredeti) nyelvekre töredezve hangzik el, vagy mikor a kép minősége (fekete-fehér/színes), a hangos,- illetve némafilm beállításai, animált és élő figurák, esetleg a képarány variálódik folyamatosan. Ez azonban a térérzékelés, a diegézis absztrakt, mesterségesen generált volta miatt nem válik zavaróvá, és a kontinuitást sem akasztja meg.

Viszont mi a helyzet a film azon szekvenciáival, amikor a történet szintjén is elvont fogalmat kell megjeleníteniük?

A konfliktusban lévő beállítások ugyanis a tematikus blokkokon belül nem mindig tűnnek úgy, hogy szemantikailag kötöttek, vagyis sokszor a végletekig általánosul, ergo kitágul a szemantikai mező, aminek viszonylatában az egyes snitek asszociálják egymást. Egyszóval némely blokkokban akad olyan snitt, amely nem illeszthető be pusztán az alapján, hogy mi történik a képen (nem integrálja olyan nyilvánvalóan, mint a Séta a sétáló férfiak képeit). Fentebbi példánkhoz visszanyúlva: a Randevúra Készülődés öltözködő nők szekvenciájából állt. Ettől eltérően például a boldogság, az egymásba szeretés mozzanatát jóval nehezebb ábrázolni. A *Mary Poppins* (Robert Stevenson, 1964) keringő párját a Körhintázó Pár szekvenciája követi, végül a *2001: Űrodüsszeia* (Stanley Kubrick, 1968) forgó őrálomása zárja a szekvenciát. Ezt követi a kergetőző Férfi és Nő jelenete. Milyen folyamatok révén

63 Varga Balázs: *Final Cut – tankönyv*. Szerk. Pusztai Ferenc. Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2013. 42.

képes a felszabadultság fogalma lefedni a látottakat? A *2001* csupán mozgásjellegét tekintve asszociálja az öt megelőző snitteket, de nem konkrét, tulajdonképpeni témájában. Nem egy a filmtörténelem másik sarkából származó, de alapvetően ugyanolyan körhinta szerepel a képen. Ezek szerint ebben a szekvenciában a záró kép merőben különbözik a körhintás képekétől, hiszen nem a körhintázás tényállásában azonos velük. Zsilka különböző jelentések összefüggéseit leíró parafrázis-rendszere szintén jól alkalmazható a *Final Cut* elvont érzéseket kiváltó mechanizmusaira. A *Final Cut* körhinta-szekvenciáján modellezve ez a következőképpen néz ki: Mary Poppinst (adott filmben/módon) forgatja a párja → egy lány (adott filmben/módon) megfordul saját tengelye körül => ezek konfliktusából, különbségéből levezethető a forgás egy metaforikus jelentése. Ezután következik a *Családi tűzfészek* (Tarr Béla, 1979) körhintában (adott módon) forgó párja → Pataki Mari körhintában (adott filmben/adott módon) való forgása → újabb körhintás pár → Balatoni Lajos és Gizi a körhintában => a forgás újabb (előzővel párhuzamos) metaforikus jelentése. Ezt követi egy vidámparki óriáskerék nagytotálban felvett forgása → a *2001* űrállomásának forgása => a forgás újabb metaforikus jelentése. Tehát három különböző – egyre tágabb – jelentésterjedelmet tapasztaltunk. A forgás párhuzamos metaforikus jelentései pedig mind egy magasabb hipotetikus, narratív szinten is fogalmi jelentésben összegződnek, nevezetesen: a szerelmespár egy kör tökéletességéhez mérhető szimbolikus egysége, megfoghatatlan (imaginárius) boldogsága szabadul fel. (lásd 7. ábra).

Pontosan ezért van szükség a *Final Cut* esetében a klasszikus jelentésmező – fentebb már tárgyalt - kitágítására, hiszen Pálfi egy jóval nagyobb jelentésterjedelmű rendszerbe (tematikus blokkba) illeszti a beállításokat, minek következtében a különböző formák és jelentésük szükségszerűen egyre általánosabb formákat eredményeznek, ill. általánosabb jelentésekbe integrálódnak. Így oldódnak fel például a terek is. A Nő ébredésekor az egyik snitten Mia Wallace *Ponyvaregény*beli (Quentin Tarantino, 1994) – Los Angeles-i otthonában lépkedő - lábát, míg a rákövetkezőben a *Gyűrűk Ura* (Peter Jackson, 2001) fantasy világában – ráadásul fűvön – sétáló nőalakját látjuk. A fluktuáló affirmáció-áramlásból így vonódik el a „Nő Otthonában Felkelt” makroszintű jelentése.

A fenti példák kitűnően megvilágítják a forma és tartalom *Final Cut*on belüli viszonyát. A *Final Cut* teljes mértékű intertextualitása során konkrétan a forma, vagyis a montázselv megoldásaiból, jelentésképző metódusából áll össze a komplex narratív struktúra. Ahogy Eisensteinnél, itt is a forma válik kifejezéssé, következőképp narratívává. Tehát a látható kép

mint fogalom születik újjá, ilyenformán a kifejezés, az affirmáció, valamint a tartalom egymástól elválaszthatatlan strukturális egységeként jön létre a mozgás, az érzelmek, terek vagy épp a komplex történet elvont képzelete. A nem létező terek kapcsán pedig muszáj megemlítenünk Kulesov formanyelvi kísérleteit.

3.4 A Kulesov-effektus alkalmazása a *Final Cut*ban

Pálfi nagymértékben hagyatkozik Kulesov montázselméletére, mely szerint nem létező helyeket és személyeket pusztán a képek egymás mellé szerkesztésének módszerével mint fikciót, illúziót teremt meg a film.⁶⁴ A *Final Cut* tudatosan erre a hatásra épít, minthogy nem rendelkezik egyetlen saját képkockával sem, vagyis, amit Kulesov különböző valós terekkel és modellként használt színészekkel teremtett meg,⁶⁵ azt Pálfi a filmművészet számtalan különálló darabjából, már eleve nem létező terekre, időre és személyekre mutató beállításokból illeszti össze. Magyarán fikciódarabokból teremt egy új, hipotetikus szinten működő fikciót, ezáltal pedig egyértelműen kihangsúlyozza filmje intertextuális mivoltát, a mozi illuzórikus, megszerkesztett természetét. Így válik lehetségessé, hogy Pálfi hús-vér színészek (valós kulesovi értelemben vett modellek) hiányában ikonikus karakterekkel, tehát absztrakt, fiktív figurákkal modellezze a hipotetikus (pusztán változó realizációiban létező) Férfit és Nőt. Nem színészeket castingol, hanem már a valóságtól elvont (csak a filmművészeti kánonban létező) szerepeket válogat ki. Vagyis a *Final Cut* jelként funkcionáló beállításai nem valódinak, létezőnek beállított helyeket, személyeket jelölnek, hanem magára a filmtörténelemre, a megkonstruáltságra, beállítottságra mutatnak rá, mintegy önreflexíven kiemelve a film mediális sajátosságait. Ezért lehetséges, hogy például Vic Vega igenlő válasza immár nem a bankrablásra, hanem a szexre vonatkozik, hiszen a korábbi snittek konnotatív jelentése a Szexuális Vonzalom volt, amely természetesen pusztán mint elvont jelentés bontakozott ki a teljes képsor folyamán. (lásd 8. ábra).

A néző számára és a narratív sík tükrében irreleváns, hogy a Nő vacsoraasztalnál megejtett „helló”-ja milyen eredeti denotátummal bírt. Ugyanis új kontextusba helyezve – egy a férfi ágyékára helyezett női láb képsora követi – az erotikus vonzalom konnotációjával bővül az adott beállítás, tehát a rá épülő hipotetikus/metaforikus jelentés megbontja a snitt eredeti

64 Kulesov, Lev: A filmmodell. Ford. Orosz István. In *Filmművészet és filmrendezés*. Szerk. Veress József. Budapest, Gondolat Kiadó, 1985. 74-76.

65 Kulesov terminológiájában ezek teremtető földrajzként és teremtető biológiaként jelennek meg.

közegében közvetlenül adott tulajdonképpeni jelentését, így – akár felismertük a kép eredetijét, akár nem – a beállítás immár a tematikus blokk hipotetikus szintje által mozgatott. Természetesen a filmtörténeti kontextus nem elhanyagolható, hiszen az újratagolás csupán megszüntetve-megőrzi, azaz zárójelbe teszi az eredeti affirmáció-áramlást, nem pedig végleg feloldja. Ugyanis – miként Zsilka leírta – a transzformációs sorok között lévő szerves mozgás egyszerre eredményez mind új és új, egyre általánosabb, hipotetikus szinteket, valamint a konkrét sor (esetünkben beállítás) a folyamatot megfordítva tekinthető a hipotetikus jelentés realizációjának is. Röviden például az evés teljesen differenciált képsorai mind a Randevú/Romantikus vacsora mintegy absztrakt, hipotetikus jelentésének a lecsapódásai.

Továbbá a Kulesov-effektus a megszüntetve-megőriz elvéhez hasonlóan teszi zárójelbe a színészi játékot. Természetszerűleg releváns marad a színész által közvetített érzelem, viszont a montázs pontosan a színjátszás metódusát marginalizálja és szintetizálja a kép kívánt jelentését.⁶⁶ Pálfi mindezt kitágítja a teljes filmtörténelemre, hiszen hipotetikus szereplőinek mindössze egy kritériumnak kell megfelelniük: ez pedig a karakter neve. Vagyis Kulesov kísérletétől eltérően nem ugyanazt az egy arckifejezést társítja más-más beállításokkal, hanem a totális heterogenitás jegyében – a Rubik-kockához hasonlóan – minden beállítása folyamatosan változik, adott strukturális keretben. A variabilitásnak pedig ezek a keretek, azaz a tematikus blokkok szabnak határt. Tehát történeti szinten lényegében a tematikus blokkok montázsáról beszélhetünk. A *Final Cut* cselekményében az eredeti snittekre rétegződő új metaforikus jelentésszintek (például a „helló”-ra rétegződött Szexuális Vágy, az orgazmus szekvenciájából kicsapódó Beteljesülés, majd a Férj belépéséből fakadó bonyodalom) konfrontálódnak, és ebből a viszonyrendszerből válik makroszinten felfejthetővé a teljes aktuális képsor absztrakt jelentése. Lényegében a néző hiába van tudatában a hipotetikus keretként szolgáló (kontextust megadó) komplex Pálfi-mozi műfajiságával, prekoncepciójával, fizikailag pusztán heterogén képek – következésképp konkrét → konkrét – dinamikus mozgását érzékeli. Tehát első ránézésre az intertextuális beállítások közvetlenül adottnak tűnnek (azaz jelentésük látszólag nem levezetés eredménye) – ám valójában egy szerves rendszer összefüggő, mozgásban lévő elemeiről beszélhetünk. Zsilka – korábban tárgyalt – parafrázis-rendszere is ezen az elven működik: a (látszólag) közvetlenül adott szintagmák (beállítások) egymásra vonatkoztatása révén általános jelentések vonódnak el, és

66 Kulesov, Lev: A montázs. Ford. Orosz István. In *Filmművészet és filmrendezés*. Szerk. Veress József. Budapest, Gondolat Kiadó, 1985. 70-74.

ezek a párhuzamos, elvont (zsilkai értelemben vett metaforikus) jelentések egy hipotetikus jelentésbe torkollnak (pl. Vágy, Halál, Randevú, Féltekenység, Boldogság, stb.), amely magában foglalja az adott esemény összes (innen nézve) konkretizált aspektusát, és melyből deduktívan visszavezethetők az egyes elemek. Végso soron tehát a *Final Cut* narratív struktúrája több szemantikailag kötött blokk, ill. ezek hálója mentén szerveződik, mely hipotetikus és más levezetett jelentések szerves, rekurzív rendszerén alapul.

A film diegetikus világa tehát egy olyan organikus mátrix, melyben minden beállítás egyidejűleg – a jelentésszintek közti mozgástól függően – konkrét, tehát saját intertextuális viszonyára világít rá, azaz például Indiana Jonest érzékeljük az Indiana Jonesból. Ugyanakkor elvont, hiszen a képsorok formai konfliktusából egy Férfi és egy Nő története absztrahálódik. És azáltal, hogy ennek az elvont Férfi/Nő szemantikai szintnek már eleve kizárólag fiktív – tehát nem a felvétel közben játszó színészt, hanem a kész figurát látjuk – realizációi vannak, így megképződik a *Final Cut* metafikcióra épülő narratívája, diegetikus világa. Tehát az afirmáció-áramlására erős oszcilláció jellemző, filmi állítása lényegileg illúzió, ám pontosabb kifejezés az ironia, mivel a *Final Cut* minden egyes beállítása saját eredetének jelölője. Röviden, a snittek jelentései definitív jellegűek. Hiszen például a Párbaj-jelenetben nem n darab színész játszik, hanem minden egyes szekvencia arról tesz állítást, hogy „a két rivális fél úgy harcol, mint Vader és Luke *A birodalom visszavágban* (Irvin Kershner, 1980), mint Butch és Marcellus a *Ponyvaregenyben*” stb. Épp ezért – a denotátum részleges felhígulása miatt - a tematikus blokkok szükségszerűen redundánsak, olykor felsorolás jellegűek. Ilyenkor – a Párbaj jó példa – a dramaturgia megtorpan, legalábbis adott mozzanatot prezentál újra és újra. Ez annak köszönhető, hogy – többek közt - a különböző felvételek adott tere eltér, következésképpen ebből a térbeli konfrontációból mindössze a csata ténye vonódik el, nem pedig annak módja (még a fegyverek is folyamatosan változnak anélkül, hogy ez törést okozna a kontinuitásban). Kulesovhoz hasonlóan fiktív szereplők fiktív harca fiktív térben. Viszont vele szemben Pálfi szándékoltan nem titkolja, hogy szereplői gyakorlatilag nem léteznek. Magyarul azáltal, hogy magát az embert nem Kulesov módszerével, anatómiailag montírozza össze (láb, arc, szem, stb.), hanem a filmtörténelem pillanatnyi ideig megmutatott karaktereiből, direkt módon fiktív figurákat használ a Férfi és Nő lemodellezésére - lerántja a leplet a filmkészítés ezen metódusáról, és a Kulesov-hatást a film mediális tulajdonságaira történő önreflexív rámutatásként használja. Így nyíltan magáról a mozi modellező metódusáról, lényegileg fiktív voltáról tesz állítást. Ennek eredményeként pedig a forma, a film, végso soron maga a médium válik üzenetté. A *Final Cut* így válik az egyetemes

filmtörténet jelölőjévé. Mindkét esetben - miként Kulesov és Pálfi eljárása megalkotja a test, ill. adott tér, valamint Férfi és Nő képzetét, tehát imaginárius, hipotetikus jelentésszintjét - a montázs absztraháló, jelentésképző ereje nyilvánul meg analogikusan Zsilka szerves nyelvi rendszerével.

3.5 A *Final Cut* szemiotikai ambivalenciája

Mivel a *Final Cut* többretegű szemantikai struktúrája és filmi affirmációja az intertextualitás következtében rendkívül ambivalens, ezért a film jelölői, jelei sem definiálhatók egyértelműen.

Pálfi mozija eleve fiktív tereket, időt, illetve személyeket, tehát magát a fikcionalitást jelöli. Ugyanakkor adott blokkok szemantikai kötése révén a snittek helyettesíthetik egymást, tehát a köztük lévő reláció ikonikus. Azaz Pálfinak lényegében szabad keze volt, és a szelekció folyamatát az egész filmtörténelemre kiterjesztve az egyes blokkok leszűkített jelentéstartalmát tetszőleges beállításokkal realizálhatta. Ugyanakkor a beállítások jelminősége indexikus is, hiszen egy konkrétan adott film izolált darabjaiként hasznosítja őket Pálfi. Ugyanakkor – miközben párhuzamosan megtartja – fel is számolja az indexikus viszonyt kép (jelölő) és annak ábrázoltja (jelöltje) között azáltal, hogy – a fentebbi példánknál maradva – az úrállomás egyszerre jelölője a Kubrick által rendezett *2001: Űrodüsszeia* című opusnak, és a képek relációja során elvonódott konnotációnak: a Felhőtlen Boldogságnak. Magát a felszabadult kergetőzést, boldogságot számtalan másik képpel lehetett volna realizálni, tehát többek közt a *2001* szegmense a nyelvi jelekhez hasonlóan – de azokkal nem azonos mértékben – a képi viszony és az absztrakció szintje közti kapcsolat síkján motiválatlan, hiszen a keringő úrállomás és a szerelem felszabadultsága közt nincs lényegi, logikai viszony. Továbbá a metzi értelemben vett analogikus kapcsolatról sem beszélhetünk, hiszen Metz analógia alatt a jelölő és jelölt közti érzékelhető hasonlóságról beszél.⁶⁷

Vagyis a mikroszinten indexikus (és egymáshoz viszonyítva ikonikus) jelként funkcionáló snittek makroszinten peirce-i értelemben véve sokkal inkább szimbolikusak. A snittek szemiotikailag kettős természete kísérteties hasonlóságot mutat az Eisenstein munkáiban tapasztaltakkal, ugyanis „filmjei szempontjából a filmes kép >>megszabadítása<< a tisztán ikonikus funkcióktól és a nyelvre mint modellre való támaszkodása a filmes sorok

67 Metz, Christian: A denotáció problémái. Ford. Berkes Ildikó. In *A mozgókép szemiotikája*. Szerk. Horányi Özséb. Budapest, MRT Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 1974. 74.

szemantikai minőségeinek magyarázatánál egyaránt érdekes következményekkel jár.”⁶⁸ Vagyis az absztrakt jelentések szintjén a *Final Cut* jelként vizsgált szegmenseinek indexikus mivolta zárójelbe kerül, így egyszerre válnak indexikussá és konvencionálissá, egymáshoz viszonyítva pedig ikonikussá. Azonban mivel a *Final Cut* esetében a konnotáció a szegmensek konfliktus-elvű szerves viszonya során jön létre, ezért nehéz meghatározni egy adott snitt szemiotikai tulajdonságát, illetve motiváltságát, ugyanis például az úrállomás nem önmagában jelöli a szerelmes körbeforgást, kergetőzést, tökéletességet. Természetesen a pierce-i jeltipológia ennél jóval cizelláltabb képet fest a jelek minőségéről,⁶⁹ melynek alaposabb tárgyalása viszont nem célja dolgozatomnak. Mindössze rá akartam mutatni, hogy a *Final Cut* ambivalens affirmációja a beállításokat mint jeltípusokat is nagyon plasztikussá teszi. Azaz hasonlóan a denotátumot és konnotációt összemosó struktúra nehezen feloldható problémájához, szemiotikai oldalról a snitek is egyértelműen kettős tulajdonságúak.

3.6 A *Final Cut* szegmenseinek szerves viszonya

A korábban már tárgyalt megszüntetve megőriz-elv a *Final Cut* struktúrájában gyakorlatilag konstans módon érvényesül. A már idézett a vacsora jelenetben, melyben a Nő lábával izgatja a Férfit, mire Vic Vega a *Reservoir dogs*-ból (Quentin Tarantino, 1992) közli: „Felőlem oké.” Ez a mondat anaforikus (visszaütő) elem. A szexet előkészítő beállításokra utal vissza és mintegy felvezeti az új jelenet(sort) – mintegy akkordként tematikus blokkot vált a film. Még a non-diegetikus zene is teljesen megváltozik, igazodik az új szekvenciához. Vega kijelentése attól válik humorossá, hogy két blokk határmezsgyéjén helyezkedik el, szerkezetileg kiemelt helyen. Ez az egy snitt egy hangsúlyos kiállítás, mind az evés montázsát, mind pedig az ezt követő szex-jelenet ritmusát tekintve, vagyis narratív szinten nyer jelentést. Lényegében az történik, hogy egyfelől szerves viszonyban áll az őt megelőző beállításokkal, ugyanakkor saját eredetét is magában hordozza. Pálfi szándékoltan elemeli a *Final Cut*-tól (hiszen triviális jelentése magára az eredeti filmre, a *Reservoir dogs*-ra utal, a beállítás ekképpen, direkt módon jelenti önmagát). Ezáltal ambivalens jellé válik, és nem érvényesül az a szemiotikai törvényszerűség, hogy ami jellé válik, az önmagában megsemmisül, hiszen itt a jelölő

68 Pirog, Gerald: *Ikonicitás és narráció. Az Eizenstein-Vertov-vita.* metropolis.org.hu, http://metropolis.org.hu/?pid=16&aid=138#footnote_28 (2014. 03. 14.) Ugyanakkor tanulmányában Pirog Herbert Eagle-t idézi, aki Eizenstein kapcsán már a filmkép saját indexjellegét egyszerre megerősítő és tagadó funkciójáról beszél, vagyis arról, hogy a film egy konvencionális jelstruktúrát hoz létre.

69 Peirce, C. S.: A jelek felosztása. Ford. f.n. In *A jel tudománya. Szemiotika.* Szerk. Horányi Özséb, Szépe György. Budapest, General Press Kiadó, 2005. 23-39.

(beállítás) – új snittekhez kapcsolva – önmagát jelenti és egyúttal önmagának a helyettesítője. A visszautalás konkrét snittekre (formára) irányul, tehát az eredeti domináns jegy, illetve a denotátum (a rabláson felbuzduló kapzsi vigyorgás) módosul (a Kulesov-effektus szép példajaként). Hasonló mechanizmusnak lehetünk tanúi a film végén újra egymásra találó pár csókjeleneténél, pontosabban a *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958) csókjelenetének esetében. Hitchcock eredetijében ez a két karakter közti első csók, míg Pálfinál ez az újrakezdés jelentésével bővül. Tehát a *Final Cut* vizuális síkja (a szegmensek montázsán alapuló szerves viszony) ütközik a hagyományos, valóságra (a *Reservoir Dogs* eredeti jelentésére) irányuló nézői felfogással, érzékeléssel (paradigmával). Ennek következtében létrejön az az afirmáció-áramlás, ami egyszerre érvényesül mind narratív, mind intertextuális (makro és mikro) szinten, vagyis a néző felismerve az idézés aktusát (nem nehéz: mint említettem, az idézettség hangsúlyos) - nevetni kezd. Ez adja a *Final Cut* esszenciáját, Pálfi tulajdonképpen a szegmensek különbözőségét kiemelve, azok vizuális ellenpontjait filmesítette meg. Az idézettség minden képkockán érezhető. Azonban ez a kakofónia egy egységes narratív irányba fut ki, tehát nem igazán érvényesül a Bódy-féle szeriális montázs elv, amely az afirmációt és a jelentést szétartónak, hálószerűnek írja le. Azonban Pálfi a montázstechnikák tekintetében is a heterogenitásra törekedett. Az alapvető technikai kevertségre Varga Balázs is rávilágít, miszerint a *Final Cut* a legellentétesebb megoldásokat szintetizálva hozza létre romantikus történetét. Konkrétan a látható és a láthatatlan montázs ambivalenciájáról beszél.⁷⁰ Itt elkülöníti a vágás és a montázs fogalmait, noha a kettő Pálfi filmjében egyidejűleg érvényesül. Varga szerint előbbi a folyamatosságra való törekvés, utóbbi pedig a képváltások hangsúlyozására szolgálnak. Lényegében arról van szó, amire már a *Final Cut* oszcilláló, ambivalens afirmáció-áramlása során korábban kitértem. Vagyis mialatt a film heterogenitása révén folyamatosan saját intertextuális technikájára mutat rá, ezzel a módszerrel párhuzamosan megképződik az elvont történet. Vagyis a *Final Cut* montázstechnikája egyszerre teremti meg a kontinuitást, valamint idegeníti el a nézőt.

Pálfi egyre komplikáltabb montázstípusokat is alkalmazott. Az asszociációs, illetve intellektuális montázs nevezetesen az orgazmus képeinél fordul elő a legmarkánsabban. A felnyögő nő képéről a *Hair* (Milos Forman, 1979) asztaltáncoló Bergerére vált, majd folyamatosan a tiszta extázis, a katarzis, beteljesülés asszociatív képeit sorakoztatja fel kezdve a Brazil szürreális repülés-álmától egy felrobbanó villanykörte át a *Vérbeli hajsza* (Joe

70 Varga Balázs: *Final Cut – tankönyv*. Szerk. Pusztai Ferenc. Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2013. 41.

Dante, 1987) Dennis Quaidjéig vagy a *Men in Black* (Barry Sonnenfeld, 1997) becsapódó (értsd célba érő) űrhajójáig. (lásd 9. ábra).

Varga ezt metaforikus, asszociatív montázsnak minősíti,⁷¹ ami részben igaz is, hiszen a képsor célja az emocioánlis hatáskeltés. Ugyanakkor a fent taglaltak során világossá vált, miszerint a metaforikusság a *Final Cut* szinte összes mozzanatára érvényes, hiszen makroszinten minden jelentése absztrakt, még a mozgás is. „Ezekben a szekvenciákban (az orgazmus élményének vagy a férfiúi szomorúságnak az érzékeltetésére) nem történések halmozása és ismétlése, hanem jellemzően elvontabb képek, vizuális toposzok egymás mellé illesztése a lényeg.”⁷² Ennek a megállapításnak ellentmondanak a fentebb leírtak, ugyanis – mint láttuk – minden kép konkrét, a néző csakis konkrét → konkrét mozgást érzékel a vásznon, következésképp az orgazmus elvont fogalmát nem a képek egyedi jelentése eredményezi, hanem azok viszonyrendszere. Vagyis innen nézve értelmezhetetlen, hogy a *Final Cut* izolált beállításai elvontak-e, hiszen egyszerre konkrétak és egymással interakcióba lépve elvont jelentésbe integráltak. Viszont nem téved abban, hogy – példánkánál maradva – az orgazmus szekvenciája nem az azonos tényállású képek halmozásával éri el a fogalmi jelentést, mivel a snittek láthatóan nem asszociálják egymást még olyan mértékben sem, mint a *2001: Űrodüsszeia* állomása a körhintát.

3.7 Az idő absztrahálása és a metrikus montázs

Pálfi Eizenstein mintájára a montázs metrumának, időbeliségének jelentésképző erejét is alkalmazza. Van a filmben egy idővisszafordító jelenetsor. A szekvencia azzal kezdődik, hogy Jeff Bridges Lebowskiként felébred a padlón. Ezt a szegmenssort Pálfi képkockáról képkockára megismételve kétszer szerkeszti bele a narratívába, így módosul a jelentése ugyanannak a szériának. Először a szakítást követő másnaposságra utal – a Férfi kábán, elhagyatottan magához tér. Viszont azáltal, hogy ezt később ténylegesen megismétli a film, így a szekvencia újrázása így magának a diegetikus idő megismétlődésének a komplex jele lesz. Tehát a konkrét → konkrét konfliktusból egy konkrét → általános (legalábbis, ami az idő absztrakt voltát jelenti) mozgás zajlik le. Így megképződik a történet időbeli síkja. Ugyanakkor másodjára egy-egy beállítás rövidebb ideig látható, tehát gyorsabban váltakoznak, megnövelve így a montázs önálló sebességét is, vagyis a tényleges fizikai idő

71 Varga Balázs: *Final Cut – tankönyv*. Szerk. Pusztai Ferenc. Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2013. 55-56.

72 Uő. Uo. 55.

nem csak a történet, hanem a képsor szintjén is torzulást szenved, ez pedig szintén az időbeliség mint szervezőelv jelévé válik. Jól illusztrálja ezt a Párbaj képsora. Világos, hogy Pálfi a feszültséget egyedül a beállítások időbelisége révén képes generálni. A szembenállás és a tényleges harc képsorai értelemszerűen eltérő hosszúságúak és más ütemben váltakoznak. Ahogy a Férj és a Szerető kerülgeti egymást, Pálfi jellemzően kimért, lassú kameramozgással és jobbra statikus plánokkal prezentálja, miután az elővillanó pengék gyors montázs mintegy rajtjelzésként megadja a verekedés dramaturgiai feszültségét biztosító dinamikus mozgást, ritmust. Itt egyértelműen Eisenstein metrikus, illetve ritmikus montázstechnikája köszön vissza. (lásd 10. ábra).

A *Final Cut* utolsó snittje (Coppola *Draculájából* [Francis Ford Coppola, 1992]) a fent említett *Reservoir dogs*-szegmenshez hasonlóan szintén visszautaló elem, viszont – záró kép lévén – jelentése a teljes addigi cselekményre, történetre hatással van, és merőben módosítja azt, egy teljesen új végkicsengést adva a filmnek. Azaz itt már nem a közvetlen előzményül szolgáló szegmensekkel áll szerves viszonyban, hanem konkrét → absztrakt mozgás révén egy magasabb komplex történeti szinttel. Tehát ennek a snittnek a békülő csók képei után nem lenne értelme, legalábbis biztosan nem az, ami a film egész történetéből deduktíve levezetve adódik. Tehát a záró kép különösen jól reprezentálja, hogy a *Final Cut* snittjei szemantikailag mennyire ambivalensek. Egyrészt önmagukban adottak, hiszen a néző a beállítások közti törést érzékeli, mi több, maga Pálfi hívja fel rájuk a figyelmet többek közt a redundancia és a formai, stilisztikai konfliktusok révén. Másrészt a snittek a történet metaforikus jelentésszintjéből való levezetés eredményei, hiszen lehetetlen nem egy magasabb viszonyrendszerben értelmezni őket. Ugyanakkor ez a mozgás körkörös, hiszen a snittek folyamatos egymásra vonatkoztatásuk révén képes a film megeremteni az elemi kontinuitást, a cselekmény előre haladását, illetve ezáltal jön létre a narratív struktúra is.

3.8 A dialógusok és beállítások stilisztikai heterogenitása

A vizuális aspektus után most vizsgáljuk meg a *Final Cut* dialógusainak jelentésképző mechanizmusát. A beállításokkal ellentétben a párbeszéddek, minthogy rámutatnak a tematikus blokk, a szituáció konkrétságára, tényállására, sokkal erősebb jelentést adnak. A snittek széttartó jelentésterjedelmét – a montázshoz hasonló eredménnyel – látványosan leszűkítik és megerősítik a nézőben a látottak dramaturgiai szempontból releváns jelentését, értelmezését. Viszont a dialógusok a snittekkel ellentétben kompaktnak, tehát Pálfi nem szavanként vagy mondatonként, hanem egy fő gondolatmenet mentén montírozza össze őket. A többihez

hasonlóan például a szexet követő párbeszéd is egy tengely körül forognak, tehát kevésbé hat az egyes beállítások egyedisége, hiszen mind adott tematikus irányba halad. Nevezetesen a szex élményéből a házasság ötletére futnak ki, tehát szemantikailag kötöttek (például *Vesztett a világ* [David Lynch, 1990], *Manhattan*). Így a beállítások feloldódnak a *Final Cut* narratívájában (vagyis a szöveg itt egyértelmű, makroszintű jel, dramaturgiai mozzanat). Viszont ez alatt a jelentésszint alatt ugyanakkor még mindig jelen van a formai különbségek közti konfliktus. Frida és a párja közti szavak romantikusak („Egymásnak vagyunk teremtvé”), míg Woody Allen stilisztikailag ettől merőben eltér („Csináljunk négyes ikreket”), dacára annak, hogy egy adott témára van felfűzve mindkét beszélgetés.

„Ennek a filmnek [*Final Cut* – B. Cs.] a kalandja és izgalma az egy jeleneten belüli folyamatos eltérítésben és kizökkenésben áll. [...] A váratlan és szakadatlan váltások nem ritkán a megidézett kontextusok össze-nem-illéseit eredményezik.”⁷³ Az ellentétes stilisztikára épülő montázst mint humorforrást Pálfi vizuálisan is alkalmazza. Például a Párbaj-jelenet ezzel a hatásmechanizmussal válik viccessé. A *Fekete Tigris könnyei* (Wisit Sartsanatieng, 2000) vagy az azt kettővel megelőző *Volt egyszer egy vadnyugat* (Sergio Leone, 1968) párbajfelállásai abszolút ellentétes stílus felhangokkal bírnak egymáshoz képest, miközben a dominánsuk azonos. Pálfi a stilisztikailag és műfajilag inverz beállítások módszerével ismét a *Final Cut* összeférceltségére, stílusalanságára, vagyis saját idézőtechnikájára mutat rá. A szembenállás snittjei ismétlődnek, tehát a cselekmény ilyenkor – mint mindig - megáll, maga a redundancia pedig elvont jelentéssel telítődik, nevezetesen az egyre fokozódó feszültséget sulykolja a nézőbe. Mi több az sem számít, hogy a néző felismeri, netalán látta-e a két említett filmet, mivel Pálfi azok eltérő tónusával játszik, tehát a tónus (és azok konfliktusa) válik jelölővé, a *Final Cut* egészét tekintve pedig önreflexívvé: ez egy film a Filmről. Ugyanis – a fentebb már elemzett ambivalens afirmáció-áramlás esetében láttuk – „a *Final Cut* folyamatos mozgásban van a reflexió és a fikció szintjei között.”⁷⁴ (lásd 11. ábra).

Tehát a humor két szinten van jelen. Egyrészt a szegmensek műfaji, stilisztikai stb. tehát konkrét → konkrét konfliktus esetén, mikroszinten, valamint a történet komplex makroszintjén. (például a Szex utáni „Miért nem mondtad, hogy szűz vagy?”)

73 Sággy Miklós: *A keverőpultnál: DJ Pálfi György: Final Cut – Hölgyeim és Uraim*. filmkultura.hu, http://www.filmkultura.hu/filmek/cikk_reszletek.php?kat_azon=1350 (2014. 03. 06.)

74 Uő. Uo.

3.9 Műfajiság kérdése

Most térjünk ki a *Final Cut* narratológiai és műfaji aspektusaira! Pálfi romantikus történetet elmesélő opusának paradox módon nincs saját, önálló műfaja, hiszen szinte minden beállítása különböző műfajregisztert, még inkább stílust jelöl. Tehát a *Final Cut*nak ténylegesen romantikus filmekre/jelenetekre kell rámutatnia, különben nem működne szerelmi történetként. Vagyis a stilisztikai kiállításokat, azaz a dialógokat/monológokat az aktuális blokk központi tartalmának megfelelően közvetlenül jeleníti meg. Például a nagy kergetőzés végén Sean Connery James Bondját és egy szőke nő romantikus szóváltását látjuk/halljuk. Mint már volt róla szó: az itt elhangzó név konkrét, de történeti szinten már a névmegadás/személyesség/intimitás romantikus gesztusává általánosul.

A tematikus blokkok hálójára, vagyis egymáshoz viszonyított elrendezésükre is kitértem már. Varga Balázs *Final Cut*-tankönyvében archetipikus szituációk viszonyáról beszél, melyek során megképződik a történet. „Az archetipusok azonban nem egyértelműen rögzített képek, hanem dinamikusak, azaz az irányultságok vagy tendenciájuk a fontos, és ebből következően számos variációban tűnhetnek fel.”⁷⁵ Minthogy maga a Pálfi által választott romantikus történet is erősen archetipikus, tehát jelentéstartalmát, vagyis azokat a definitív jegyeket, melyek alapján osztályokba sorolhatók bizonyos valóságelemek (esetünkben a filmkánon snittjei), a lehető legegyszerűbb formára csiszolta. Magyarán a Sétáló férfi beállításainak jelentéstartalma egyedül a pusztasétálást mint általános cselekvést foglalja magában. Ennek következtében a mű jelentésterjedelme, vagyis azon valóságelemek összessége, amelyekre a jel vonatkoztatható, roppant módon kitágult. Tehát a sétálás mozzanatát gyakorlatilag a filmkánon összes snittjével ábrázolhatta, amelyek megfelelnek a mozgásiránynak és a szereplő nemének. Ha a műfajiságot adott (narratív, formai) elemek egymásutánjaként fogjuk fel – tehát adott film, adott műfaj esetében feltételezhető egy kvázi szintaktikai sík – akkor értelemszerűen egy olyan síknak is léteznie kell, amely a komponensek szelekcióját követően specifikus kritériumok alapján lehetővé teszi azok kombinálását. Saussure elmélete szerint az elemek szervezőelvét a memoriális sík biztosítja. Ez alatt a paradigmák elemei (például: a fiú – ír – levelet.), a szintaktikai sorban az egymást helyettesítő elemek (pl.: a lány – ír, a fiú – ír.), valamint az egymást lexikailag feltételező elemek közti tudati szintű összefüggéseket értette (pl.: *meghalt*, ami saját jelentésével csak a *megdöglöthöz* stb. képest rendelkezik.). „A

75 Varga Balázs: *Final Cut* – tankönyv. Szerk. Pusztai Ferenc. Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2013. 68.

nyelv ezen két síkja pedig csak egymáshoz képest van érvényben.”⁷⁶ Vagyis a film nem pusztán a szintaktikai (esetünkben: narratív, formai, technikai) elemek kapcsolata. Az elemek memoriálisan is összefüggenek egymással. Azaz egy műfaji szabályok mentén rendezett romantikus film csak akkor válik zsánerdarabbá, ha memoriális síkon is tapasztalható kauzalitás, magyarul: egy memoriális sík mentén újraszervezzük az elemeket, legyen az akár beállítástípus, akár dramaturgiai csavar. Pálfi ars poeticájából kiindulva – miszerint minden snittet leforgattak már az idők során⁷⁷ – egy műfajnak ugyanis adott mennyiségű formakészlete, vizuális toposza van, mégis a kombinációk lehetősége jószerével végtelen. És ez pontosan a rekurzivitásnak köszönhető, vagyis a (műfaji) képlet be- és kimeneti szabálya egy és ugyanaz. Pálfi a *Final Cut*-ban pontosan ezzel az újraszervezéssel kísérletezik, mivel nem csak a narratív sémái újrahaznosítottak, hanem a film legapróbb formai elemei, a beállítások is. A következő példával megkísérlem szemléltetni a nyelvi rekurzivitás és a *Final Cut* saját idézőtechnikájára mutató idézet-struktúrája közti analógiát. Tegyük fel, hogy a következő mondatot még soha senki nem mondta ki: Ez nem egy idézet. Viszont az elemeket külön-külön már nagy valószínűséggel sokan kiejtették, hiszen egy nyelv fonéma- és morfémakészlete véges. Tehát a példamondatnak egész pontosan így kéne kinéznie: „Ez” „nem” „egy” „idézet”. A kombinációs lehetőségek – mint említettem – végtelenek, a rekurzivitásnak köszönhetően $(S \rightarrow S+S)$.⁷⁸ A *Final Cut*-ban a műfaji, illetve narratív sémák makroszintjén és a beállítások mikroszintjén ugyanez a rekurzivitás, önmagára mutató tapasztalható. Ennek köszönhetően képes Pálfi forgatás nélkül, a filmtörténelem elemeinek (tehát kizárólag intertextusok) rekombinációja révén egy új, önidentikus, műfaji filmet létrehozni. A *Final Cut* idézetekből felépített, mégis önálló filmként működő szerkezete tehát a verbális nyelv lényegileg szintetizáló jellegével analóg.

4. Összegzés

Dolgozatomban a *Final Cut* szoros elemzésével igyekeztem rámutatni a filmi szintaxis, illetve a filmnyelv szemantikai sajátosságaira. Pálfi a lehető legkülönbözőbb montázstípusokat alkalmazta, ám elsősorban a szovjet irányzatok módszeraira támaszkodott, nevezetesen a

76 Zsilka János: A nyelvi rendszer gondolatának fejlődése. In *A nyelvi mozgásformák dialektikája*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1973, 18.

77 BKF Fényíró Filmklub 12. - Beszélgetés magyar operatőrökkel és rendezőkkel a KINO moziban. Vendég: Pálfi György, Czákó Judit, Richter Nóra, Szalai Károly. 2013. 05. 15.

78 Az $S \rightarrow S+S \dots S^n$ a mondatok végtelen kombinálhatóságának képlete.

Kulesov-effektus jelentésképző technikájára, valamint Eizenstein konfliktus-elven alapuló jelentésabsztrakciójára. Az elemeket tehát nem pusztán összekapcsolta, hanem ütköztette, élesen konfrontálta őket egymással. Eizenstein a szegmensek kölcsönviszonyából levezethetőnek tartotta a film egy lehetséges szintaxisát, végeredményben pedig a film sajátos autonóm nyelvének leírására törekedett. Ha montázselméletét párhuzamba állítjuk Zsilka rekurzív, szerves folyamatok révén képződő jelentésaspektusaival, azt tapasztaljuk, hogy a filmbeli montázs az eltérő jelentésű elemek rekombinálása okán analogikus viszonyba kerül a verbális nyelv absztraháló, szemantikai sajátosságaival, mely során fokozatosan egyre elvontabb formák, illetve jelentések csapódnak ki a konkrét szintaktikai sorokból. Ehhez hasonlóan Bódy a film szintaxisában Zsilka elgondolásai nyomán különböző jelentésszinteket detektált, viszont Bódy szerialitás-elmélete és a szegmens jelentéstanilag nullfokú egységként történő meghatározása a *Final Cut* esetében – mint láttuk – kevésbé értelmezhető. A *Final Cut* szegmensei ugyanis párhuzamosan hordozzák denotátumot és konnotációt. Egyrészt saját eredeti közegüket, másrészt a *Final Cut* tematikus blokkjába integrált narratív funkciójukat, a cselekmény adott mozzanatát jelölik. A film radikális eklektikussága miatt továbbá ki kell emelnünk a forma és tartalom strukturális komplexitását, amely végső soron a *Final Cut* történeti és intertextuális jelentésszintjeit rétegezi egymásra. Pálfi művének affirmáció-áramlása szintén ehhez hasonló kettősségre épül, vagyis a snittek ambivalens jeltípusokként vannak jelen a filmi narratívában, azonban a cselekmény előre haladtával és a tematikus blokkok struktúrája által a néző képes konkrétan adott eseményekként, illetve egységes történetként dekódolni a látottakat. Azonban a film szemantikai egységeit, szerkezetét a rekurzivitásból és az ambivalenciából kifolyólag igen problémás egyértelműen meghatározni. Továbbá nehezíti a film egyértelmű nyelvészeti leírhatóságát, miszerint a denotátum és a konnotáció lényegében egyszerre valósul meg. Pálfi pontosan ebből a látszólagos paradoxonból építi fel filmjét, így az afformáció-áramlás egyszerre lesz mikroszinten széttartó, makroszinten pedig egységes jelentésbe sűrített. Épp ezért célszerű a *Final Cut* különböző jelentésszintjein zajló folyamatokat és kölcsönhatásokat elkülöníteni, illetve megvizsgálni, milyen rekurzív relációban állnak egymással a szegmensek sorozatai, valamint a tematikus blokkok egymásutánja. A *Final Cut* egyedi struktúrája tehát nem írható le kizárólag Bódy, Zsilka vagy Eizenstein elméletével, hiszen narratív módszere egyszerre a zsilikai és eizensteini általánosításon, absztrakción, levezetésen alapul, másrészt pedig az intertextualitás miatt széttartó is, és a tematikus blokkok, valamint az izolált szegmensek hálószerű mátrixát, adatbázisát hozza létre.

Bibliográfia

Bódy Gábor: *Egybegyűjtött filmművészeti írások*. Budapest, Akadémiai Kiadó, 2006.

Cameron, Allan: Moduláris narratívák a kortárs filmben. Ford. Andorka György. *Metropolis*, 2012/1. 12-26.

Czifra Réka: A *Narcisz és Psyché* (poszt)modern szerialitása. A szerialis forma jelentősége Bódy Gábor elméletirői és filmkészítői munkásságában. [uj.apertura.hu, http://uj.apertura.hu/2013/tel/czifra-a-narcisz-es-psyche-posztmodern-szerialitasa-body-gabor/#fejezet1-6](http://uj.apertura.hu/2013/tel/czifra-a-narcisz-es-psyche-posztmodern-szerialitasa-body-gabor/#fejezet1-6) (2014. 03. 08.)

Eisenstein, Szergej: *Válogatott tanulmányok*. Ford. Berkes Ildikó. Budapest, Áron Kiadó, 1998.

Eisenstein, Szergej: *Forma és tartalom – Válogatott tanulmányok, II. kötet*. Ford. Óvary-Óss József. Budapest. Közlekedési Dokumentációs Vállalat. 1964.

Kelecsényi László: *Mozivarázs*. [filmvilag.hu, http://www.filmvilag.hu/xereses_aktcikk_c.php?&cikk_id=11074&gyors_szo=%257Cp%25E1fi%257Cgy%25F6rgy&start=0](http://www.filmvilag.hu/xereses_aktcikk_c.php?&cikk_id=11074&gyors_szo=%257Cp%25E1fi%257Cgy%25F6rgy&start=0) (2014. 03. 08.)

Kulesov, Lem: Filmelmélet születik. Ford. f. n. In *Filmművészet és filmrendezés*. Szerk. Veress József. Budapest, Gondolat Kiadó, 1985. 57-83.

Lev Manovich: *Mi a film?* [apertura.hu, http://apertura.hu/2009/osz/manovich-3](http://apertura.hu/2009/osz/manovich-3) (2014. 06. 01.)

Lev Manovich: *Az adatbázis mint szimbolikus forma*. [apertura.hu, http://apertura.hu/2009/osz/manovich](http://apertura.hu/2009/osz/manovich) (2014. 06. 01.)

Metz, Christian: A denotáció problémái. Ford. Berkes Ildikó. In. *A mozgókép szemiotikája*. Szerk. Horányi Özséb. Budapest, MRT Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 1974. 73-101.

Nagy V. Gergő: *Hozott anyag*. [revizoronline.com, http://www.revizoronline.com/hu/cikk/3859/palfi-gyorgy-final-cut-holgyeim-es-uraim-43-magyar-filmszemle/](http://www.revizoronline.com/hu/cikk/3859/palfi-gyorgy-final-cut-holgyeim-es-uraim-43-magyar-filmszemle/) (2014. 03. 08.)

Peirce, C. S.: A jelek felosztása. Ford. f. n., In *A jel tudománya – Szemiotika*. Szerk. Horányi Özséb, Szépe György. Budapest, General Press Kiadó, 2005. 23-39.

Pirog, Gerald: *Ikonicitás és narráció. Az Eisenstein-Vertov-vita.* metropolis.org.hu, http://metropolis.org.hu/?pid=16&aid=138#footnote_28 (2014. 03. 14.)

Sághy Miklós: *A keverőpultnál: DJ Pálfi György: Final Cut – Hölgyeim és Uraim.* filmkultura.hu, http://www.filmkultura.hu/filmek/cikk_reszletek.php?kat_azon=1350 (2014. 03. 06.)

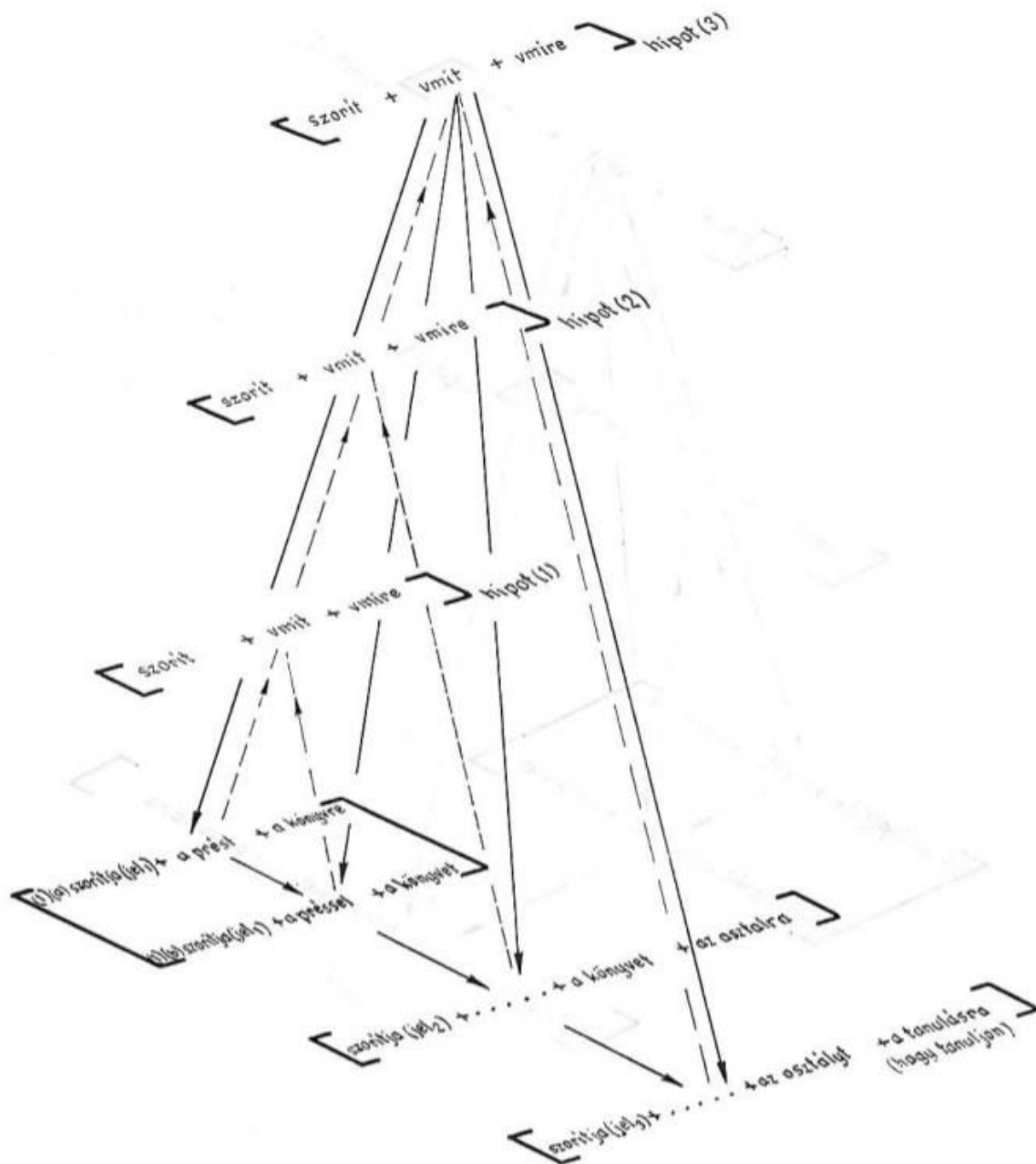
Varga Balázs: *Final Cut – tankönyv.* Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2013.

Varró Attila: *Csillag-térkép. Hálózatok a filmvilágban.* filmvilag.hu, http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=9762 (2014. 06. 01)

Zsilka János: *A jelentés szerkezete.* Budapest, Akadémiai Kiadó, 1975.

Zsilka János: *A nyelvi mozgásformák dialektikája.* Budapest, Akadémiai Kiadó, 1973.

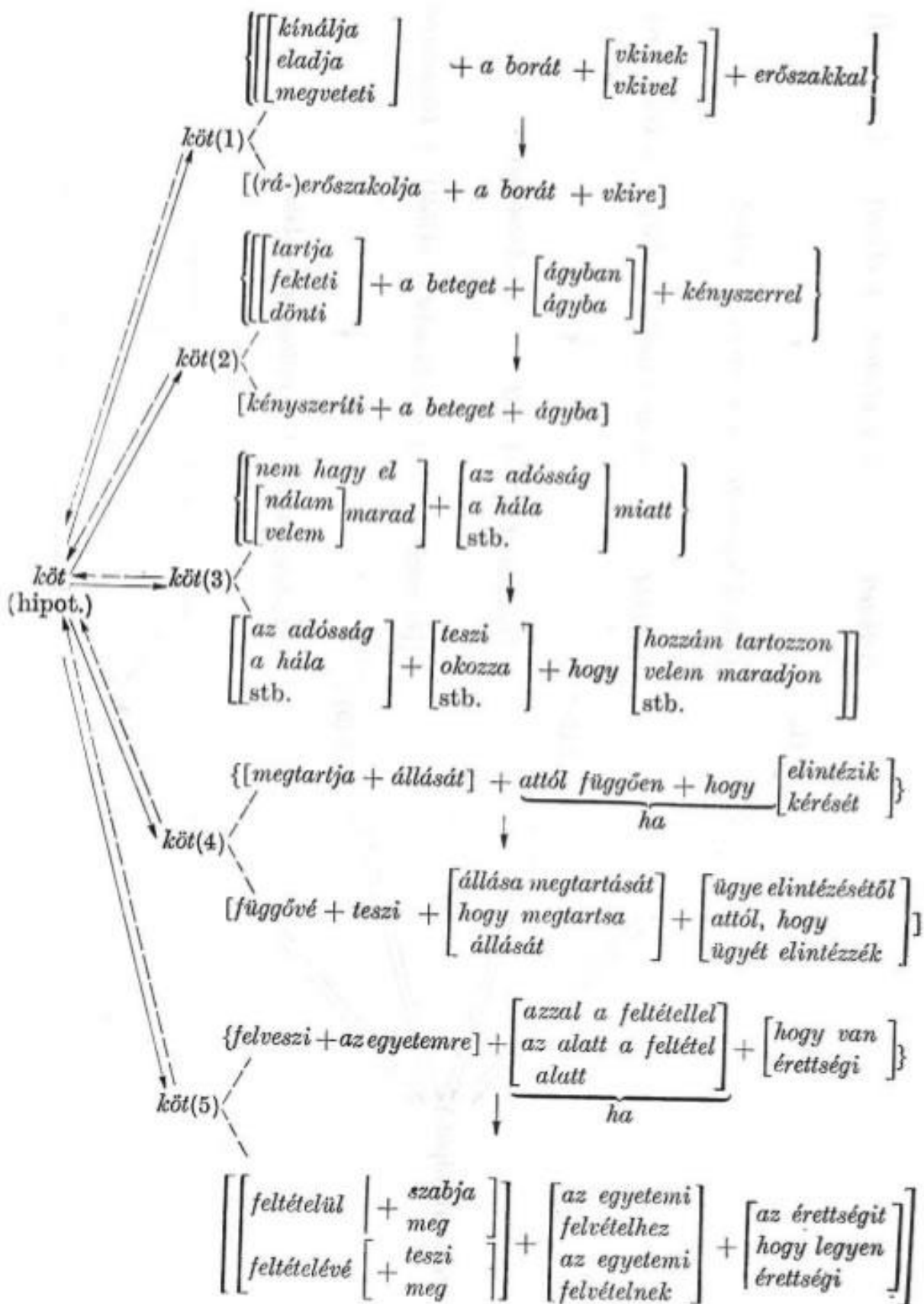
Mellékletek



1. ábra: A *szorít* hipotetikus rendszere



2. ábra: Részlet a *Patyomkin páncélos* című filmből

3. ábra: A *köt* parafrázis-rendszere



4. ábra: A *Final Cut* Párbaj-jelenete



5. ábra: A *Final Cut* Öltözés-jelenete



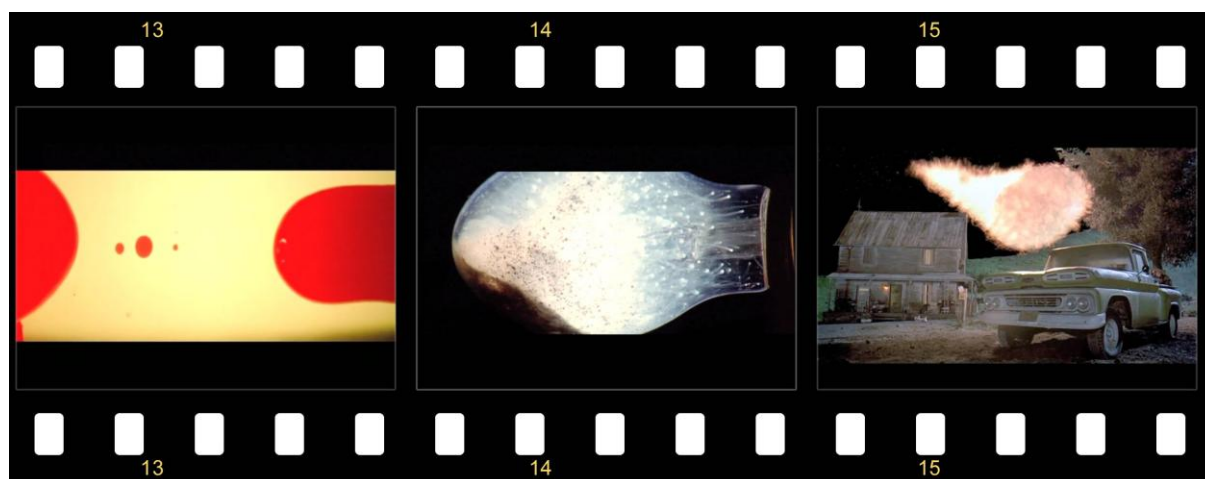
6. ábra: A *Final Cut Psychoból* kölcsönzött beállítása



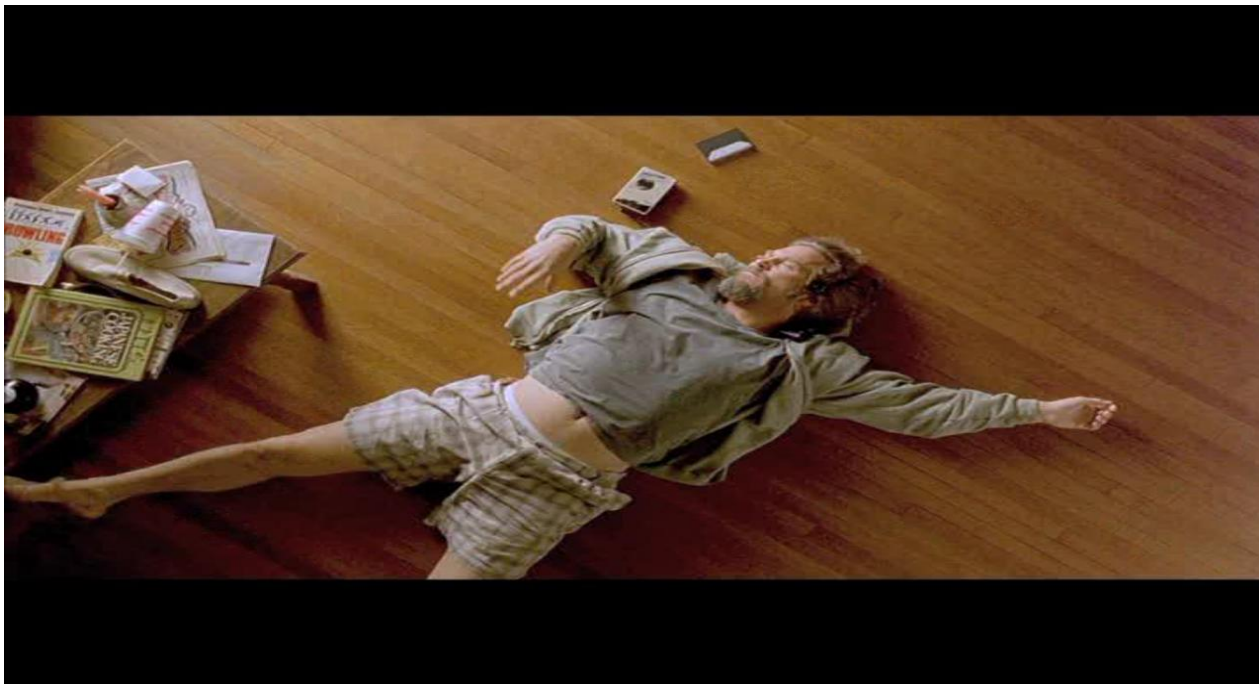
7. ábra: A *Final Cut* Körhinta-szekvenciája



8. ábra: A *Final Cut* Vacsora-szekvenciája



9. ábra: A *Final Cut* Orgazmus-szekvenciája



10. ábra: A *Final Cut* A nagy Lebowskiból kölcsönzött szegmense



11. ábra: A *Final Cut* Párbaj-szekvenciája