

kusza jelképek rendszere

Szekeres Katalin

Egy film szemiotikája *Greenaway: Prospero Könyvei*

“Első kérdés: ”Mennyiben lehet segítségünkre a szemiotika a film megértésében?” Második kérdés: “Mennyiben lehet segítségünkre a film a szemiotika problémáinak megértésében?”

Umberto Eco: ...A másik diskurzus

Vajon beszélhetünk—e a film szemiotikájáról? Vagy a film nyelvéről? Része—e a nyelvnek a film, vagy pedig maga is önálló nyelv? Vagy talán többről van itt szó? Minden valószínűség szerint, hiszen a filmművészet a nyelven túli, non-verbális kommunikáció egyik eszköze. A nyelv önmagában nem képes vágyunkat a másik iránt kielégíteni. Ha elfogadjuk azt a teóriát, hogy a film a nyelvnek a része, akkor is el kell ismernünk, hogy nem **pusztán** csak nyelv: a kifejezés, a kommunikáció, a jelentések teremtésének egy magasabb foka. Felhasználja mind a művészet, mind a természet és a tudomány nyelvét — kifejező eszközeit —, és ezekből egy teljesen új jelentésrendszert hoz létre. A film sajátos hatalma abban a képességében rejlik, hogy egyszerre hat a kép és a hang erejével, több csatornán téve így lehetővé a kommunikációt egy időben. A hatás egyszerre zavarbaejtő és stimuláló.

Mint mindenfajta diskurzus, a film sem csupán egy bizonyos jelöltre utal; újabb és újabb jelölőket teremt, melyek maguk is újabbakkal gyarapítják a jelöltek és jelölők láncának hosszú sorát. A film jelentése sosem az éppen látható vagy hallható, a látható és a hallható maga is csupán jelölő. A film a kontextusteremtés művészete. Montázs, mely különböző beállításokat egymás mellé helyez és összefüggő képsorrá alakít.

Saussure szerint a nyelvben, akusztikus természeténél fogva, a jelölők más módon kapcsolódnak mint a vizuális jelrendszerekben. A többdimenzióban működő jelrendszerek például lehetővé teszik a jelek szimultán kapcsolódását, míg a nyelv mint hangon alapuló jelrendszer az idő linearitásához kötött.

A film jelrendszerének dekódolásához bizonyos mértékig — és annyiban kell a nyelven belül maradnunk, amennyiben azoknak a metaforáknak egy része, melyekből a film építkezik, a

Mindaz, amit az ember ki-
mond vagy kifejt, egy elejétől
a végéig kiforró szöveg szél-
jegyzete. A széljegyzet tar-
talmából többé—kevésbé
kihámozhatjuk, hogy mi le-
hetett a szöveg jelentése, de
valami kétely mindig marad,
és számtalan valószínű je-
lentés lehetséges.

Fernando Pessoa

A világ arra való, hogy könyv
legyen belőle.

Mallarmé

nyelv metaforáinak vizuális megfeleltetése. A film jelrendszerének egy részét tehát a nyelvből kölcsönzi.

BOATSWAIN

a kormányos, hívják, vészkiáltás.

Gondolhatja a néző a papírra írt szó láttán. Bármire asszociál is, a nyelvet hívja segítségül a látottak értelmezéséhez. Ezzel a szóval kezdődik a *Prospero könyvei*, melyet nyomban újabb kép- és hangeffektusok követnek: miközben esőcseppek mossák el a "boatswain" feliratot a lapon, utasok segélykérő kiáltását halljuk — mindez a viharos tenger és a süllyedő hajó "képét" hivatott felidézni a nézőben. Az írott szó képe mellett hangok, esőcseppek, betűk egész kavalkádja vezeti a nézőt erre a következtetésre. Egy összetett jelenet egy rövid képsorba sűrűsödik. Hogy süllyedő hajóra kell asszociálnunk, csak akkor válik nyilvánvalóvá, amikor az eső elered, egy pillanattal sem hamarabb. A metonímia ekkor bomlik ki teljes egészében — képi és hangyi együttes hatásánál fogva nem mérhető össze az írott szóval. Greenaway filmje metaforákra és metonímiákra épül. A papír, a toll, a tinta a narrátort, Prosperót jelképezi. Az úszómedence a tengert, amelyben Ariel vizelése vihart kavart, és ahol Prospero úgy játszik a hajóval és az utasokkal mint a viharos hullámok a nyílt tengeren. A képekbe foglalt üzenetek csak később, a történet előrehaladtával válnak érthetővé, addig felcsigázzák és ébren tartják a néző érdeklődését. A feszültség tetőpontjára hág, miközben Prospero kíséretével lassan végigjárja palotája összes termét és csarnokát, és feloldódik, amint a menet Miranda szobájába ér. Mindebből nyilvánvaló, hogy a film jelentése nem korlátozható erre vagy arra a jelöltre, mert a jelöltek maguk is jelölővé válnak, összekapcsolódnak, és a jelentésnek egy másik síkját létrehozva újabb jelölőkre utalnak. A jelölők összekapcsolásának késleltetésével a rendező mintegy visszatartja az információt: a jelölőlánc megszakítása a feszültség teremtés eszközévé válik. A hatás: a néző úgy érzi, eltéved a jelentések labirintusában. A feszültség időről időre alábbhagy ugyan, de csak azért, hogy új feszültség léphessen a helyére, míg a film végén, a katartikus pillanatban (amikor Prospero könyveit a tengerbe dobja) fel nem oldódik.

A könyvek különleges szerepet kapnak Greenaway filmjében, ahogy azt a cím is mutatja. A filmkockák interpretációjául szolgálnak — vagy azokat követően vagy egyidejűleg (kép a képben—technika) láthatjuk őket. A film adott részének metaforái/metonímiái. A *Vizek Könyvét a Tükrök Könyve és az Architektúra Könyve* követi. Greenaway filmje ezen a ponton mintha Lacannak a szubjektum kialakulásáról vallott nézetét tükrözné: a víz a legősibb elemek egyike, melyet gyakran azonosítanak a magzatvízzel, a gyermek biztonságát jelenti az anyaméhben és talán a csecsemő "homelette" állapotát. A tükör szintet a

Tükrök Könyve jelképezi, a harmadik könyv pedig a szimbólikus szintet jelzi: a nyelv szimbólikus rendszerébe való belépést.

Az *Anatómia*, a *Pokol* és a *Hitványság Könyve* az embernek azt a törekvését jelképezi, hogy definiálja a rosszat, a hitványt, és elhatárolja magát tőle. A könyvek az által nyernek különös kifejező erőt, hogy lapjaik a filmkockákon mozognak, életre kelnek. A könyvek mint a jelenetek interpretációi több célt is szolgálnak egyszerre: egyrészt megtörik a cselekmény vonalát, mintegy szüneteltetik azt, hogy a cselekménynek ezekben a szüneteiben nyomunk követhessük Prospero mágikus hatalmának növekedését. A könyvek bemutatása feltárja, miben áll Prospero hatalma, és arra enged következtetni, hogy az egész történet a főhős kitalálása. A könyvek kiválasztásával és meghatározott sorrendbe állításával a rendező a tudatalatti nyelvét szándékozik feltérképezni, így folyamodva a néző tudat(alattij)ához a jelölőlánc értelmezésében. Azzal, hogy a nézőt *Prospero könyveit* nézve egy merőben újfajta diskurzusba vonja bele, egyben új jelentést is ad Shakespeare *A viharjának*. Újításával, a kép a képben—technikával Greenaway megosztja a néző figyelmét, és arra kényszeríti, hogy több diskurzusba helyezkedjen bele egy időben. A háttérben pergő képkockák megértéséhez látnia kell az előtérben lejátszódó képsort is: fel kell fedeznie az éppen mutatott könyv lapjai és a háttérben pergő események közötti összekötő elemet. Ez az összekötő elem a metafora. Az *Állatok Könyve*: miközben Nápoly királya kíséretével bolyong az erdőben, az állatok megelevenednek a könyv lapjain azt sugallva, hogy az erdő talán veszélyes rengeteg. Az *Állatok Könyvének* és a cselekménynek a szimultán felmutatásával a néző nem csupán azzal kerül szembe, amit a király és kísérete lát, hanem amit azok az erdőben látni szeretnének vagy aminek a látásától félnek. Ez az összetett jelölőlánc arra készíti a nézőt, hogy több tudati síkon asszociáljon egyszerre.

A két legfontosabb könyv a *Pokol Könyve* és a *Játékok Könyve*. Az előbbit akkor látjuk, amikor Prospero visszaemlékezik arra, hogy az öccse hogyan fosztotta meg trónjától Milánóban. Öccse trónbitorlásával Milánó népének sorsa ínségesre fordult — ezért a pokolra való utalás.

A *Játékok Könyve* Ferdinánd és Miranda jövőjével párhuzamba állítva: a szerelem és a hatalom játékaival utal. A *Játékok Könyvével* a háttérben a szerelmesek sakkjátéka a játékok komolyságára hívja fel a néző figyelmét: mindennapi játékokról van ugyan szó a könyvben, a sakkjáték mint kontextus azonban épp az ellenkezőjét sugallja; és fordítva: a sakkjáték komolyságára utal a könyv mint kontextus.

A könyvek Prospero és a néző tudatának belső képernyői. Úgy viselkednek mint az álmok, megfejtésük asszociációs képességet igényel. Greenaway filmjének művészi erejét a költői nyelvnek az az egészen eredeti értelmezése adja, ahogyan a nyelv metaforáit audio—vizuális metaforákba ülteti át. A film jelrendszere természetesen tágabb, összetettebb mint a nyelv, magába foglalja a zenét, a táncot, és a XII. századi “tableau vivant”—t. Nem is beszélve Prospero mágikus palástjáról, mely maga is több jelentést hordoz. Prospero útját követni, amint a fürdőből Miranda szobája felé halad, vagy végig nézni az eljegyzést, az ünnepséget,

vagy a szellemek utolsó felvonulását hasonlatos ahhoz, amikor festményeket nézünk egy galériában, melyek magukkal ragadják a szemlélőt anélkül, hogy észrevenné. A szimbolikus helyett a szemiotikus kerül előtérbe.

Prospero könyvei: álom az álomban, színdarab a színdarabban, kép a képben.

Prospero saját álmainak, fantáziaképeinek rendezője a filmben — nem csupán eszköz a jelentés teremtésben, hanem aktív résztvevője ennek a folyamatnak. Greenaway a Prospero által megálmodott film jelölőiből különböző diskurzusokat kreál, így kalauzolva a nézőt egy összetettebb jelentésrendszer felé.

A különböző színházat idéző kellékek: a XII. század magasított sarkú cipői, a pantomim, a gesztusok, Caliban tánca, Irisz, Ceresz, Júnó éneke különböző jelölő értékkel bírnak Prospero bábszínházában és abban a színházban, amelyben Prospero maga is csak egy a szereplők közül. A teátrális hatás titka: rögzített kamera és minél távolabbi beállítások, melyek azt az érzést keltik a nézőben, mintha színházat nézne. Prospero a darab rendezője és szereplője maga vet véget az előadásnak — a színdarabnak és a filmnek is —, mikor végül lemondva varázserejéről a tengerbe dobja könyveit, és belép az Ariel rajzolta kék körbe a hajótöröttek mellé.

A kék kör mint kulturális örökségünknek, a tudatosnak a szimbóluma.

Mindig valami határolt a tudatalatti ösztönös, a kultúrával szemben álló *másik* világ határtalanságával összevetve. A tudatos számára a tudatalatti megközelíthetetlen, titokzatos birodalom, melyet az elsődleges életfolyamatok jelentésrendszere ural, mondja Lacan. Ariel köre tudatos és tudatalatti kettősségét teremti meg, egy olyan világot, melynek jelentése két jelölő, melyek csupán együtt és egymásra vonatkoztatva jelölnek.

Prospero uralkodása valójában csak a szigeten kezdődik, ahol, hogy kárpótolja magát elvesztett trónjáért, új birodalmat teremt magának. Mágikus könyvei útmutatása nyomán alászáll a tudatalatti régióiba. Megrészegül képességei határtalansága láttán — melyek mintha minden könyvvel csak növekednének. A szellemek, akiket felold a gonosz varázslat alól, őt szolgálják. A hagyományos tündérmesékkal ellentétben Prospero csodás világában kérdésessé válik a szubjektumnak a diskurzusban betöltött szerepe. A mese hőseiről alkotott kép minden esetben társadalmilag és történelmileg meghatározott. Greenaway filmje lerombolja a hagyományos elképzeléseket, és újakat teremt helyettük.

Prospero azt mondja, ő adott értelmet a szellemek öntudatlan létezésének. Szabaddá tette őket, hogy uralkodhasson felettük.

Az elfojtott ösztönvilág **Calibanban** ölt testet. A Miranda megerőszkolására tett kísérlet az elfojtott ösztönök kitörési kísérlete. Korántsem véletlen, hogy a sziget feletti uralmat Caliban anyjára hivatkozva követeli vissza Prosperótól, hiszen a szemiotikus diszpozíció a maternális diskurzushoz kötődik, míg a szimbolikus diszpozíciót az apa

diskurzusa és a phallosz jelképezi. Caliban a hitványság. Prospero Calibant mint a hitványságot próbálja meg meghatározni, hogy elhatárolhassa magát és Mirandát tőle.

Ariel alakja ellenben aligha meghatározható: ő is rendelkezik mágikus erővel, hol gyermek, hol fiatal férfi képében jelenik meg. Légies természetére leginkább az a jelenet utal, ahol a víz és a tűz képe után a levegőt szimbolizálva maga Ariel tűnik föl. Képes a vízen járni, nincsenek érzelmei, csupán önmagát illetően, megtanul írni- olvasni, és jóformán mindenütt ott van. Worth sorai tökéletesen illenek rá:

“A képek, mondom, nem ábrázolhatják a nem lévőt. (...) Csak azt mutathatják, ami — a képen — *van*.”

Ariel létezik és mégsem létezik. A filmbeli diskurzus képes olyan kontextust teremteni, amelyben a látottak túlmutatnak önmagukon, új jelentést kapnak.

A fenti idézettel ellentétben Greenaway filmjében arra tesz kísérletet, hogy a művészi kifejezés új lehetőségeit tárja elénk.

A film formálja a nézőt, és a néző is alakítja a filmet.

Ahogy például Marcel Duchamp *Mona Lisáját* ismerve Leonardo festménye láttán mindig Duchamp bajúszos nőalakja fog eszünkbe jutni, mert a *Mona Lisa* Duchamp óta már nem ugyanaz a Mona Lisa, úgy Shakespeare *Viharját* is másképp kell olvasnunk Greenaway filmje után.

Peter Greenaway angol filmrendező 1942—ben született. Pályáját képzőművészként kezdte. 1966—tól készít filmet. A rajzoló szerződésének nemzetközi sikere óta az európai film egyik megújítójaként tartják számon. Magyarországon bemutatott filmjei: *A rajzoló szerződése* 1982, *Z. O. O. — Zé és két nulla* 1986, *Számokba fojtva* 1988, *A szakács, a tolvaj, a felesége és annak szeretője* 1989, *Prospero könyve* 1991.