

## Film és irodalom Egy szemiotikai alapú komparatív módszer vázlata

Dolgozatom témája a film és az irodalom közötti kapcsolatok vizsgálata, és a feltárt összehasonlítási lehetőségeket felhasználó elemzés, amely Huszárik Zoltán *Szindbád* című filmjének és az általa felidézett Krúdy-szövegeknek az összevetését kíséri meg.

A kutatás célja a két művészeti ág között kimutatni és alkalmazni az elméleti közelítésben tételezett megfeleléseket. Az első fejezetben elsősorban a film és az irodalom szemiotikai kapcsolatát vizsgálom: a kétféle jelhasználat közti hasonlóságok felderítésére törekszem, figyelmet szentelve az interpretációs stratégiák közti analógiáknak. Kutatásom teoretikusan és módszertanilag is problematizálja a hagyományos filmszemiotika egyes téziseit, és a felmerülő kérdésekre új közelítésből keres választ.

Az elméleti vizsgálódás eredményei a második fejezetben kerülnek alkalmazásra. Interpretációmban megmutatom, hogy a tárgyalt két alkotás nem állítható egymással tartalmi szempontból hierarchikus viszonyba, hanem azok egy közös szöveg eltérő eszköztárral létrejött realizációi. Ezért képezhetik reprezentatív alapját az összehasonlító elemzésnek.

Dolgozatom tanulsága, hogy a hagyományos film- és nyelvsemiotika bizonyos koncepcióinak problematizálásával olyan fogalmi háló és elemzési stratégia dolgozható ki, amelyet módszerként lehet alkalmazni konkrét irodalmi szövegek, és filmművészeti alkotások összevetésére.

### Elméleti alapvetés

#### A filmnyelv lehetőségei a művészi kifejezésre

A filmtechnika kifejlődése lehetővé tette a filmművészet különleges ábrázolási lehetőségeinek kialakulását. Nem tekinthetjük a filmalkotás feladatának a tárgyi világ objektív leképezését vagy a valóságábrázolást, a filmszerű látásmód a dolgokról alkotott képeket, mint azok átformálását, új helyzetben való megmutatását értelmezi. „A valóság átformálása ... semmi más, mint annak a bűvészkedésnek, vagy szemfényvesztésnek kiterjesztése, amiben Mélies olyan gyönyörűségét lelte. A művészet semmi nem létezőt nem teremtett, csupán arra használta a kamerát, hogy a ...

világnak valamilyen új aspektusát tárja föl,"<sup>1</sup> amely nem nélkülözi a film készítőjének állásfoglalását. Mindezt tudatosan viszi véghez a filmalkotó, birtokában az idő és a tér fölcserélhetőségének valamennyi változatával.<sup>2</sup>

A film alapanyaga nem a valóság, hanem az irodalomhoz hasonlóan a nyelv, a tárgyak nyelve (Bazin terminusával), amelynek szignifikációs lehetőségei egyenrangúvá teszik a beszélt nyelvvel, sőt vetélytársává emelik. A filmnyelv, csakúgy mint az irodalmi nyelv rendelkezik szótannal, mondattannal és stilisztikával. Gyakori „egy irodalmi hasonlat „lefordítása” a kép és a hang nyelvére.”<sup>3</sup>

A film alapanyagát, a „tárgyak nyelvét” a film *formanyelvének*<sup>4</sup> nevezzük. A következőkben a filmnyelv legalapvetőbb elemeit foglalom össze Bíró Yvett osztályozását<sup>5</sup> követve.

A filmnyelv alapegysége a *mozgó-hangos képrendszer*, ezt formálja a szerző a film formanyelvének segítségével denotális szintű, konkrét látványból tartalmas, gondolatot közvetítő közléssé.

A képrendszer elemi egysége a *filmkép*, amely nem azonos a filmkockával. A filmkép egy képsor, mely egy időben kiterjedő kompozíció része, és egy mozgásegységet közvetít. A *fény* és az *árnyék* kiemeli és meghatározza a filmképen a tárgyak körvonalait, megteremtí a tér mélységérzetét. A tónus és a kontraszt végletekig fokozásából alakul ki a *szín* a filmvászonon, mely már önmagában is valamilyen hangulati tartalmat hordoz, és a kompozíció részeként fejt ki hatását. A *képi kompozíció* a képek egymás után rendezése, a színek és a fény-árnyék megkomponálása a mozgóképen. A *képkivágás* funkciója a kép különválasztása, kiragadása a felvétel helyszínéből egy meghatározott *nézőpont*<sup>6</sup> (beállítás) segítségével, mely *egyben a képsíkok*<sup>7</sup> (plán) nagyságát is meghatározza. A képeket nemcsak álló kamera rögzítheti, hanem a *felvevőgép* is *elmozdulhat*<sup>8</sup> a tárgyhoz viszonyítva.

A *hangok* szorosan összekapcsolódnak a képi kompozícióval, széttagoló felsorolásuk csak mesterséges szegmentálás eredménye — hasonlóan a képi kifejezőeszközök összefoglalásához. A hang adódhat a *szereplő beszédéből*<sup>9</sup>, a *zörejeiből*<sup>10</sup> és a *zenéből*<sup>11</sup>.

A már eddig említett kompozíciós eszközök mellett a *montázs*<sup>12</sup> jelentősége kiemelkedő. Bazin a képek időrendi szervezését érti rajta,<sup>13</sup> Lawson- a film- és hangsáv megszerkesztésének teljes folyamatát.<sup>14</sup> A felsorolt eszközök működéséről és funkciójáról nem indokolt általános leírást adni a bevezető elméleti fejezetben, célravezetőbb ezt a konkrét elemzéskor megtenni. A filmnyelv kifejezőkészletének áttekintése az elemzendő film és az irodalmi szövegek kontextusában nyer értelmet.

### A filmnyelv és irodalmi nyelv mint jelrendszer kapcsolata

Az emberi nyelv általában rendezett kommunikatív jelrendszerként értelmezhető. Pontosítani kell azonban, hogy mit értünk a nyelv fogalmán a szemiotikai kontextusban. A jelölés, jellé válás folyamatában a szó valamilyen dolog, tárgy, fogalom helyett áll, azt szimbolizálja. A tárgyat jelöltnek, a szót jelölőnek nevezzük. A jelek (jelölők) lehetnek önkényes társítás<sup>15</sup> eredményei (szimbólum), ekkor semmilyen kapcsolat nem áll fenn a tárgy és a jelölője között. Nemcsak az emberi nyelvet, hanem általában az összes kommunikatív rendszert jelrendszernek foghatjuk fel, ezek más, a természetes nyelvtől eltérő jelhasználattal működhetnek. A jelkapcsolat kialakulhat valamilyen vizuálisan érzékelhető hasonlóság alapján<sup>16</sup> (ikon) a tárgy (jelölt) és a jelölő között, ekkor ikonikus jelkapcsolatról beszélünk. A jeltipológia (Pierce) elkülönít egy harmadik fajta viszonyt (indexikus) jelölt és jelölő között, amely érintkezésen alapul,<sup>17</sup> a kettő közvetlen kapcsolatán.

A film is gondolatközvetítő, kommunikatív struktúra, nyelve szemiotikailag értelmezhető. A film alkalmas a látható világ illúziójának felkeltésére; ikonikus jel értékű, de az értelmező a film befogadásakor nem állhat meg a külső világ és a képanyag referencialitásának kutatásánál, mert a film jelölőként valami helyett áll, és csak egy bizonyos értelemben ikonikus. A szimbolikus jelrendszerekkel szemben látszólag természetesebbnek és érthetőbbnek bizonyul, de azonnal jelképessé válik, ha figyelembe vesszük, hogy a háromdimenziós térbeli tárgyakat az ábrázolás során síkbelivé, kétdimenzióssá változtatja a kamera.<sup>18</sup> Igaz, napjainkban a háromdimenziós élményt nyújtó mozi-komplexumok ezt a transzformációt elkerülik — pontosabban a létrehozott kétdimenziós képet tüntetik fel háromdimenziósként, kettős transzformációt hajtva végre — de ez messze vezet a szemiotikától, egészen a szimulákrum fogalmáig, mely az illúziót legitimálja, megkérdőjelezve a referencialitás elvén alapuló jelelmélet előfeltevéseit.

Fontos feltétele a szemiotikai nézőpont alkalmazásának, hogy figyelembe vegyük a jelelmélet lényegi anomáliáját. Nem tekinthetünk el az elméletek fejlődésével kérdésessé vált referencialitás felülvizsgálatától. A valóság objektumai és az ezeket jelölő jel duális felfogása az objektív, megismerhető valóság hiányában nem értelmezhető. A „valóságról” az érzékelő ember számára érzékszervei értelmezéseket adnak át fiziológiai szinten (gondoljunk az optikai csalódásra, a szemek különbözőségére, vagy a szaglás becsaphatóságára), amit a gondolkodás segítségével az egyén újra

interpretál: „Ne feledjük, hogy a látás folyamatában a tárgyak nem valóságként adóttak, és amit a szem közvetlenül érzékel, a látás nyersanyaga... olyasmi, aminek önmagában nincs szubsztrátuma.”<sup>19</sup> Hangsúlyos az egyén fogalma/szerepe, mert az objektivitást a szubjektív érzékelés teszi lehetetlenné. Másképp fogalmazva a jelöltön mindig valamilyen az egyén által befogadott valóságmodellrel kell érteni, melyet természetesen az érzékszerveken kívül a személy szocializációja is alakít. A jelölőn pedig egy, a már értelmezettként tudatunkba kerülő jelölt önkényes, ikonikus vagy indexikus alapú szemiozálásának eszközét. A kettő között tehát nem tételezhető minőségi differencia, hierarchikus viszony. Szerencsésebb jelölősorokról beszélni, és a jelölt helyett is a jelölő terminust használni, amint ezt a szemiotikai folyamat radikalizált elmélete is javasolja: „Döntő az interpretáció elsősége a jelekhez képest. Már a jel is interpretáció, csak másnak adja ki magát. Nincsen eredendő jelentett, maguk a szavak is interpretációk”<sup>20</sup> — írja Foucault. Mindez érvényes a természetes nyelvre és más nyelvekre is mint kommunikatív jelrendszerekre. A továbbiakban az itt megfogalmazott kételyek figyelembevételével alkalmazom a vázolt jelelmélet elgondolásait,<sup>21</sup> meghagyom terminusait, de kritikával kezelem és továbbgondolom őket.

### A klasszikus szemiotika továbbgondolása

A jeleket a tárgyhoz fűződő viszonyuk (szemantikai sík) mellett jellemzi a szintaktikai dimenzió is, amely a jelek összekapcsolódásának szabályait tartalmazza. A bizonyos értelemben ikonikus (filmnyelv) és egyezményes jelek (emberi nyelv) közti lényeges különbség, hogy az egyezményes jeleket könnyű szintagmatizálni, a szintaktikai szabályok alapján láncná fűzni. A filmnyelv és az ikonikus jelek azonban egymással kölcsönhatásban működnek, a két jelrendszer összefonódik. Az egységes jelek anyagából a szerző irodalmi művet hoz létre, mely erősen ikonikus hatású (szóképekre, más alakzatokra gondolva), ugyanakkor a film befogadásakor az értelmező a kép segítségével próbál fogalmi jelentést alkotni. Nagy problémát jelentett a filmművészetben a reprezentációtól, a dolgok pontos leképezésétől való elszakadás, ellentétben a fogalmi nyelvvel, ahol a szimbolizációt már a jelölők szintjén is megvalósítottként értékeljük. A képeken a befogadó automatikusan a valóságot véli felismerni, ezért nem jelentkezik igény a hiányzó információk dekódolására, nem értelmeződik a kép jelként. A művészi film célja azonban nem a dokumentáció, hanem az érzelmek, gondolatok stb. kifejezése.

A film nyelvének kialakulása fokozatosan ment végbe, a legfontosabb elv, az alkotó szabadságának elve alapján. A színek vagy a hangok megjelenése a filmen akkor vált jelentéshordozóvá, amikor a filmkészítők nem próbálták meg azok automatikus, valóságot tükröző egymáshoz rendelését, hanem a megszokottól való eltérés jegyében alkalmazták őket. Ez biztosítja a jelek számára a referencián túlmutató jelentést. A filmművészetnek is túl kellett lépnie az irodalmi művek kapcsán az első/fogalmi jelentésszinten, ahol a szavaknak referenciális értékük van. A film a kép(zet)ek összekapcsolását (szintaktikai dimenzió) a montázs alkalmazásával biztosítja, azonban azonnal jelentéssel (szemantikai dimenzió) ruházza fel azokat, hiszen a jelenetek egymásutánja a szelekció elvéhez és feltételéhez kötődik. Az irodalmi szöveg nyersanyaga, a nyelv a szintaktikai szabályrendszer áthágásával (grammatikai metaforák alkalmazásával), vagy éppen annak váratlan betartásával ér el jelentéssűrűsödést — tehát az irodalomban ugyancsak a szerző választásán alapul a szelekció.

A jelelmélet eddig megemlített tényezői közül kimaradt egy fontos elem, a jelek értelmezője, befogadója. Az alkotás produktív dimenziójából kikerülve már nem a szerző, hanem a történetet néző/olvasó választására kell hagyatkoznunk az értelmezés tekintetében. A befogadó a dekódoláskor nem ismeri az aktuális alkotói kódokat, csak a hagyományokra támaszkodhat. „Meglévő kompetenciájával (nyelvi, illetve filmnyelvi ismereteivel) preszuppozicionál, konklúziót von le, különböző dolgokra emlékszik, és azok alapján hipotéziseket állít fel. A néző/olvasó azonban szembekerülhet olyan jelölőkkel, momentumokkal, melyek az értelmezésben motiválatlanok maradnak, és ezeket „többlet”-ként (excess) dekódolja. Amikor a néző-hallgató a képernyőn olyan értelmezést igénylő jelölővel kerül szembe, melyet sem kompozíciós, sem transztextuális, sem művészeti, sem stilisztikai alapon nem tud motiválni, akkor a *többlettel* (excess) kell megbirkóznia.”<sup>22</sup> Gyakran fordul elő azonban, hogy a többletet a dekódoló motiválóképességének hiánya okozza.<sup>23</sup> Az interpretáció folyamatának és módszerének vizsgálatára rátérve tehát a mindenkori befogadó pozíciójával kellene a rendezőnek azonosulnia, mely kiegészíthető a jeltudomány és az alkotáselmélet fogalmaival, de nem haladható meg általa. A szerző intenciói azonban nem tekinthetők az interpretációban felhasználható forrásnak, hanem minden befogadónak saját kompetenciájára és gadameri értelemben vett előítéleteire kell hagyatkoznia. Roland Barthes francia teoretikus vallja: „A film nem kutatóként, hanem

mint nézőt érdekel”<sup>24</sup>

### A filmszemiotika új irányai

A filmszemiotika új irányai a filmszemiotológiával terminologizálhatóak. Eddigi álláspontunkat annyiban kell felülvizsgáljunk, ha ezeket az elméleteket alkalmazni kívánjuk a filmnyelv leírásában, hogy nem tekinthetjük a filmképet a filmből kiemelhető, önálló egységnek. Már a film kifejezőeszközeinek felvázolásánál hangsúlyoztuk, amit a most bemutatott filmszemiotika figyelmen kívül hagy, hogy a filmkép kizárólag mint időben kiterjedő kompozíció jelenik meg, mert a diszkrét filmkocka sem érzékszervileg (és ebből következően) sem gondolatilag nem ragadható meg. „A fotogram (filmkocka) egy technológiai kód legkisebb egysége, amely kód a mozgás reprodukálásának lehetőségét biztosítja, a látás fiziológiai — pszichológiai adottságaira és hiányosságaira építve. A mozgás reprodukálásával vagyis az állókép mozgásba hozásával a fotogram léte (az interpretáció szempontjából) megszűnik.”<sup>25</sup> Ezen elmélet szerint a filmnek a nyelvvel való mindenfajta összehasonlítása kudarcra van ítélve. Metz radikalizmusát óvatosan kezeljük, alapkérdése<sup>26</sup> ugyanis nem azonosítható a filmszemiotológiának dolgozatomban tárgyalt aspektusával. Arra, hogy nyelv-e a film nem térünk ki, vizsgálatunk a nyelvi alapú irodalmi szöveg és a filmnyelven alapuló művészi film összehasonlíthatóságát tematizálja. Nemcsak ez a tény készíti Metz radikális álláspontjának felülvizsgálatára. Újabb írásaiban ő maga is elismeri, hogy a film és a nyelv összevetése nem kikerülhető legitim kérdés. Természetesen ő a két jelrendszer különbségeit, disztinktív sajátosságait hangsúlyozza, a két rendszer közti kapcsolatot tényét azonban már nem vitatja.

A nyelvi kijelentések szintagmatikus jellegű filmi kijelentésekké alakíthatóak.<sup>27</sup> Ez olyan filmi szintaxis létét implikálja, amely nem a filmképet, hanem a film nagyobb egységeit (a mozgóképeket elrendező technikai lehetőségek alkalmazásának szabályait) rendszerezi. A montázs, a beállítás kerül így előtérbe. A fenti fejtegetésben volt már szó a montázs jelentőségéről a filmkészítés céljainak elmozdításában a referencialitástól a művészi választás felé. Metz szerint a filmben az elemek elrendezésével kapcsolatban megfigyelhető ismétlődések a nyelv struktúráját idéző képletek szerint jelentkeznek, ezzel indokolja a film szintagmatikai szempontok alapján történő tanulmányozásának lehetőségét.<sup>28</sup> Elismeri, hogy a filmből lehetséges nagyobb jelentéshordozó egységek kiemelése, de véleménye szerint a kép ellenálló a mechanikus elemzéssel szemben (vagyis

nem illeszkedik a pierce-i ikon-index-szimbólum sémába) mert túlságosan intim a jelölő és a jelölt kapcsolata, és így nem is alkotnak valódi jelet. A dualista alapállású jelelmélet fenti revideálása kiküszöböli ezt a problémát. Nincs dolog — kép reláció, hiszen látásunk, hallásunk, minden érzékelésünk már eleve interpretáció, amit tovább értelmez a filmi, irodalmi, képzőművészeti kontextus. Metz a képet mint kifejezést értelmezi, annak természetességét állítja szembe a jelentés egyezményes jellegével. A természetesség arra utal, hogy a jelentés a kifejezés (a dolog) immanens része (Metz ebben az időben, azaz 1964-72 között erősen fenomenológiai nézőpontot vall a magáénak). Fejtegetéseiben a hjelmsevi nyelvelmélet denotáció/konnotáció (kifejezés/tartalom) fogalompárját részesíti előnyben, ebben találja meg elméletének nyelvészeti alapozását.<sup>29</sup> Ezen a ponton különül el élesen gondolkodásában az irodalom és a filmművészet. Az irodalmat heterogén konnotációjúnak tartja, amelyben a szavakra mint denotációra a stílus mint konnotáció épül.<sup>30</sup> Ezzel szemben a filmben a denotáció és a konnotáció anyaga homogén. Metz később a konnotáció jelentőségét kevésbé hangsúlyozza: „a konnotáció csak azokban a közlésformákban funkcionál, amelyekben mindössze két kód játszik szerepet. A filmben viszont a kódok sokasága működik.”<sup>31</sup> Metz korai írásaiban kiemelt szerepet tulajdonít a képnek, és a film többi komponensének funkcióját jelentőségben mögé helyezi.<sup>32</sup> Azt azonban ő is hangsúlyozza, hogy „a film és a fikció találkozása tette lehetővé, hogy a film nyelvi jellegű, szervezett rendszerré közlésformává váljon.”<sup>33</sup>

Az előző gondolatmenet végén idéztem Roland Barthes-tól, akit a filmszemiotika megalapozójának tekinthetünk. Látásmódja Metz radikalizmusától eltérő, és közelebb áll e dolgozat problematikájához. Barthes Saussure nyelvelméletére támaszkodott, amely kiterjesztette a jelelmélet vizsgálódásának határait a nyelven túlra az általános jelelmélet — a szemiológia — lehetőségét előlegezve meg.<sup>34</sup> Barthes Metz rendszerével egyetért abban, hogy lényegi eltérésekre bukkanhatunk a film és a nyelv egybevetésekor, azonban „a nyelvi és filmi elbeszélés alapsémája közös: mindkettő tartalmaz jelben egyesülő jelölőt és jelöltet, és e jelből kell kiindulnia az elemzésnek.”<sup>35</sup> A filmi jelölőt azonban eltérően a nyelvi jelölőtől két tényező együtteseként határozza meg. Az egyik a hordozó, amely filmkockánál nagyobb, szintagmatikai jellegű töredék a filmi folyamatban, a másik az időtartam, amelynek szerepe a nyelvi morfémaéhoz hasonló, a jelentést befolyásolja, de maga önálló jelentéssel nem rendelkezik.<sup>36</sup>



Barthes strukturalista mikroszemiotikájában, amelynek keretében az egyelemű jelölő-jelölt viszonyt vizsgálja a filmben nyelvészeti módszerrel, problematizálja a vizuális és a verbális rendszer kapcsolatba kerülését, a filmi jelölőnek a nyelvi jelölővel való helyettesítését.<sup>37</sup> A trauma terminust használja annak a nehézségnek a megnevezésére, amely a kutatás alapkérdésének — Mi jelölt a filmben? — megválaszolásában rejlik. A választ az elemző a tagolt nyelv modelljével akarja megadni, amely kód, nem analogikus jelekből épül fel, nem motivált, hanem önkényes jeleket használ, természete ellentétes a filmi jelölőkével. Barthes az alapkérdésre azt a választ adja, hogy a filmben „csak elszórtan találhatunk jelölteket ... epizodikusan, a legtöbb esetben a film marginális elemeiként ... Jelölt mindaz, ami a filmen kívül van és a filmben kifejezésre vár.”<sup>38</sup> A *harmadik jelentés* című írásában Barthes a film és a nyelv jelelméleti vizsgálatának problematikuságát az állóképek (fotogramok) tanulmányozásában oldja fel. A kutatás tárgya a filmből kiragadott állókép lesz, amely Metz elméletével ellentétes módszer. A fotogram a filmben olyan kép, „amelyik mindig jelentést hordoz, esztétikailag tökéletes, határai vitathatatlanok, megváltoztathatatlanok . A kép feledtet mindazt, ami körülveszi, ami a keretén túl terül el, és azt állítja a középpontba, a „fénybe”, ami mezejébe belefér.”<sup>39</sup> Barthes ezzel elhárítottnak látja az akadályt, amit a film szegmentálása jelentett. Az értelmező a fotogramok elemzésekor a mozgókép által elhomályosított, jelentéssel telt részeket fedi fel. Az elgondolásban kérdéses, hogy mik a pontos kritériumok a fotogramok kiválasztására a mozgóképek közül. A fotogramon fellelhető jelentést nevezi Barthes harmadik jelentésnek, ezt keresi az elemző anélkül, hogy szavakkal kifejezhető, az eseményhez kötődő — metonimikus — jelentéssé redukálná azt. Az idő problémája felmerül a fotogramokkal kapcsolatban is: “Barthes asks: „Do I add to the images in movies?” and answers to his question that he does not have time to do so, the movie moves to quickly. That is why pensiveness at the movies is not possible.”<sup>40</sup> A harmadik jelentésnek — obtuse meaning<sup>41</sup>: „tompá” szint — nincs jelölője, de az *én* számára nyilvánvaló, és a kép és a leírása között helyezkedik el. Barthes ki akarja küszöbölni ezzel a jelentéssel a cselekményhez ragadt értelmezéseket, az ezekhez kapcsolódó metonimikus, szintagmatikus jelentést metaforikusra váltja, amely úgy rendezi más szerkezetbe a filmet, hogy a cselekményt nem érinti. Az obtuse meaning átmenet nyelv és kép között. „Egyedül a filmre jellemző, mivel a fotogram sajátja, hogy a cselekmény kiragadott részlete, önálló/önálló, szemben a festménnyel vagy a fotóval, amely



maga a totalitás és nem egy kiragadott részlet.”<sup>42</sup> A gyakorlatban is látni fogjuk ennek a harmadik jelentésnek a jelentőségét, Huszárik Zoltán *Szindbád* című filmjét ugyanis tekinthetjük fotogramok sorozatának.

### **Analógiák a filmnyelv és az irodalmi nyelv kifejezőeszközei között**

Az eddigiekben a filmszemiotika fényében tártunk fel kapcsolatokat film és irodalmi nyelv között. Tovább lépve a jelfunkcióhoz lazábban kapcsolódó analógiákat tárunk fel a két művészeti ágban, figyelembe véve eddigi fejtegetéseink eredményeit.

A filmképeket összekötő módszerek alkalmasak a mozgókép szintaktikai egyensúlyának fenntartásán kívül többletjelentés létrehozására. A plánok váltakoztatása<sup>43</sup> képessé teszi a képet valamely dolog részleteinek bemutatására (premier plán). Ez a Barthes-nál is megjelenő metonimikus viszony az irodalmi nyelvben az azonos nevű alakzatnak felel meg. A vásznon a mozgással teremtik meg a tér illúzióját,<sup>44</sup> de a különböző irányból érkező hangokkal is térhatást lehet elérni.<sup>45</sup> Ez a térillúzió az alábbiakban kifejtendő nézőpontváltással fejezhető ki az irodalmi műben, de a filmképpel ellentétben a szöveg nem képes explicitté tenni a vizuális illúziót, amelyet a befogadóban felkelt. A hanghatásokat is csak a vizuális illúziókhoz hasonlóan, közvetetten kelti fel a szöveg. Mindez azonban nem befolyásolja az alkotások értelmezését sem a film, sem az irodalom esetében, ami abból következik, hogy a nyelvhez hasonlóan a film sem leképezi a „valóságot”, hanem interpretálja.

Az irodalmi nyelvet a köznyelvtől problematikus elválasztani. Az irodalomtudományban meghatározott mátrix nem tudja egyértelműen körülhatárolni az irodalmi szövegek korpuszát. Az egyik kritériumként a művészi szöveg köznapitól eltérő stílusát nevezik meg. Bár problematikus az az állítás, hogy az irodalmi nyelvben több a szókép, mint a köznyelvben, ennek ellenére tekintsük a stilisztikát, a szóképekkel foglalkozó diszciplínát az irodalmi szövegeket vizsgáló résztudománynak, hogy megteremthessük az alapot a szóképek és a mozgóképek közötti párhuzam vizsgálatára! A mozgókép a montázs hatására a szóképek vonásait veszi föl: „Az ábrázolásnak mint költői trópusnak a felhasználása: a metaforák, metonímiák ... szójátékok képi újraalkotása ... arra mutat, hogy a filmművészetben az ábrázolás kezdi megkapni a szóbeli jel jellemvonásait, melyek pedig eredetileg idegenek a képtől.”<sup>46</sup> Lotman a filmképre redukálja ezt a tulajdonságot, de a filmszemiotika fejlődésével át kellett értelmeznünk a jelölők fogalmát a filmben. Lotman a nyelvi stilisztika

lehetőségeit a szóban látja megvalósulni, a szóképek tanulmányozásában azonban szigorú feltétele a koherens vizsgálatnak, hogy az alakzatokat ne önmagukban (glosszéma-szinten) kezeljük, hanem mindig kontextusban.<sup>47</sup> A stilisztikában szintén problematikus a szóképek/alakzatok jelentési szintjeinek elkülönítése, hasonlóan a filmi jelölőkéhez. Barthes például, mint már említettem, egy harmadik jelentést tételez a fotogramok szemantikai struktúrájában. Az alakzatok szimbolikus jelentésen túli ereje szintén nem verbalizálható, de a befogadási folyamatban játszott szerepe a dekódoló számára nyilvánvaló. A konkrét elemzéskor bővebben szólok erről a problémáról.

Luigi Chiarini *A film gyakorlata és elmélete* című munkájában téves látásmódnak tekinti a filmi kifejezőeszközök és az irodalmi nyelv közti analógia feltételezését. Valóban óvatosan kell bánnunk a párhuzamokkal a két művészeti ág között, hiszen a képi és a nyelvi jelrendszer a felvázolt hasonlóságok ellenére természetesen más kódokkal dolgozik, de Chiarini érvelését sem fogadhatjuk el kritika nélkül. Helytálló az a megállapítás, hogy „az aszinkronitás, amelyet a kép és a hang megfelelő összevágásával érhetünk el, a filmben olyan sajátos hatásokat eredményezhet, melyek irodalmilag visszaadhatatlanok.”<sup>48</sup> Chiarini a montázs funkcióinak részletezésekor a képi és a nyelvi kifejezőmód teljes szétválasztását javasolja. Bár a montázs szervező szerepét meghatározza a filmben, nem fejt ki, hogy miért téves az irodalmi kifejezőeszközökkel vont analógia.<sup>49</sup> Ugyancsak nem kellően részletezett, hogy a képi ábrázolás miként váltja ki éppen azt a hatást, amelyet a rendező kívánt: „érzelmeket, mely gondolatot ébreszt.”<sup>50</sup> Ha a képi ábrázolás egyedülállósága és összemérhetetlensége más művészetek kifejezőmódjával abból adódik, hogy olyan egyedi módszereket alkalmaz, melyek immanensen a kívánt hatást is kódként hordozzák, akkor az értelmezési folyamat megengedhetlen leegyszerűsítése miatt kritizálnunk kell Chiarini elméletét. Ez a koncepció ugyanis a befogadás dimenzióját figyelmen kívül hagyja, és nem számol azzal, hogy a „beépített kódok” módosulhatnak a befogadó kompetenciájának függvényében.

A művészi film történetmesélő jellegét tekintve az irodalom narratív szövegeivel vethető össze. A narratológia által sokat vizsgált jelenség a művekben megjelenő nézőpontok kérdése. A modern prózában gyakran alkalmazott eszköz az egymással végletes ellentétben álló nézőpontok felcserélése, és ezzel polifon narráció létrehozása. A filmi ábrázolásban „a nézőpontnak, mint a szöveg felépítési elvének típusai nem azonosak a

képzőművészet, színház vagy fényképezés hasonló funkciójú eszközeivel, megfelelnek viszont a regényének, pontosabban az elbeszélő prózáénak.”<sup>51</sup> A narratív szövegek alternatíváihoz hasonlóan a filmi ábrázolásban is nagy lehetőségeket rejt a kamera/néző nézőpontjának tetszés szerinti változtathatósága.

Ha a filmet elbeszélésként vizsgáljuk, a nézőpontváltás mellett az ismétlés szerepe is kitűnik.<sup>52</sup> A képzőművészettel, fotográfiával szemben a film az irodalomban gyakori módszert alkalmazva ugyanazt a tárgyat/témát többször is megismételheti a mozgóképen. Az így létrejövő ritmikus sor emblematis, metaforikus, szimbolikus jelentést kaphat.

Kommunikációelméleti értelemben a művészi szöveg vagy film magas információs töltésű, nem tapasztaljuk a nem művészi szöveg- és filmstruktúrák információs terheléscsökkenését. A művészi szöveg állandóan magas információs értéke belső szerkezeti mechanizmusainak bonyolultságával (a három jelentési szint megteremtésével) éri el.<sup>53</sup> Az információs töltésen itt jelentésbeli többletet kell értenünk. Nem egyértelmű azonban a magas információs szint állandósága, ha figyelembe vesszük, hogy a filmszemiotikában olyan, a képnél nagyobb időbeli egységek hordozzák a jelölő-funkciót, amelyek a szövegben nem arányosan oszlanak el, és eltérő hosszúságúak. Fontos ellenben az a gondolat, hogy a művészi struktúrákban — a filmben a montázs, az irodalmi nyelvben az alakzatok segítségével — különböző rendszerek elemeinek ütközése az, ami a különleges szemantikai hatást kiváltja.<sup>54</sup> Ez a szemantikai impulzus azonban nem jár feltétlenül az interpretációs mozgás felgyorsulásával vagy a jelentés megmutatkozásával. A nyelv sajátossága, hogy több jelölőt foglal magába, mint jelöltet, azaz jelölőtöbblettel rendelkezik, ami az interpretandum szöveg/kép-struktúrájának felfejtését akadályozhatja, mert a nyelvi egységek valódi pozícióját elfedi. „A nyelv fő jellemzője tehát a többlet: több jelentés sűrűsödik a struktúrába, mint amennyit a szerző kívánt, és a nem szándékolt ismétlődések megzavarják a nyelvi egységek pontos elrendezését ... De ehhez a többlet egy hiány is járul: a központi rendszerező szubjektum hiánya, aki azt gondolja, amit mond, és úgy mondja, ahogy érti.”<sup>55</sup>

A filmet és az irodalmat egyaránt elbeszélő művészetnek tételezi Robert Richardson, aki egy tanulmánykötetet szentel a két művészet összevetésének.<sup>56</sup> Az analógiák felállítását teoretikusan indokolja. „A film nem hasonló az irodalomhoz, ha az irodalmat a szavak művészetének tekintjük. Ha az irodalmat úgy határozzuk meg, mint olyan művészetet,

melynek alapanyaga a szó, akkor az irodalom analóg a filmmel. Ha az irodalom olyan narratív művészet, melynek feladata, hogy képzeteket keltsen a befogadóban, akkor a film irodalminak tűnik.<sup>57</sup> Az első két pont problematikus, a harmadik megfogalmazása azonban fontos kérdésre irányítja figyelmünket, amikor a befogadói horizontot tekinti definitív jegynek.

### A filmkép sebessége

Ismét felidézem a már explikált gondolatot, ezúttal Richardson tollából: "a film illúzió alapszik, mert a vásznon valójában nincsen mozgás, mert állóképek sorozata vetítődik ki (24-szer egy másodperc alatt), csak a szem nem tudja ezt érzékelni."<sup>58</sup>

Paul Virilio pszichológiai nézőpontból vizsgálja a filmtechnika befogadóra gyakorolt hatását. A piknoleptikus rohamból indul ki, amely nagyon rövid ideig tartó tudatkieséses állapot. A roham hirtelen kezdődik, és hirtelen ér véget, időtartama alatt az érzékek éberek, de a külső hatásokra nem reagálnak. A jelenség olyan gyors, hogy a mozdulatok és a beszéd nem szakítódik meg, a tudatos idő a villámgyors visszatéréskor „automatikusan visszacsatol és összefüggő időt képez, látható megszakítások nélkül.”<sup>59</sup> A piknolepszia szó etimológiája<sup>60</sup> utal a jelenség gyakoriságára (napjában több százszor is bekövetkezhet). A beteg nem reflektál az állapotra, nem érzi a kiesett időt. Virilio a fotográfus Jacques-Henri Lartigue egyik interjúját idézve<sup>61</sup> köti össze a piknoleptikus roham jelenségét a fotózással. A gyermek Lartigue játékaival, hogy önmagát a fényképezőgéppel azonosítva, saját tengelye körüli forgással idézte elő az expozíciós időt (szeme a kamerát helyettesítette), megelőlegezte magának a fotózás technikai eljárását. Lartigue mesterségesen hozta magát piknoleptikus állapotba, „helyben maradt, és mégsem volt jelen, a felvett sebesség révén sikerült megváltoztatnia az érzékelhető időtartamot, és kiszakította azt a megélt időből.”<sup>62</sup> A film állóképszerűségét a felvevőgép ennek a hihetetlen sebességnek az előidézésével semmisíti meg, és oldja fel a mobilitásban. Ez a játék, amit a piknoleptikus rohamokban gyermekkorában mindenki átél<sup>63</sup>, nem csupán a film eljárásának alapja, hanem művészet. „Az esetlegességre kötött szerződés pedig nem más, mint egy lényegi kérdés megfogalmazása, a mozgó dolgok érzékelésének relativitásáé, a forma keresése nem más, mint az idő keresésének technikája.”<sup>64</sup> A filmkamera emberi szemmel való helyettesítésének igénye gyermekkorban fejlődik ki, a vágy azonban nem a dolgok képeinek látására

irányul, hanem a dolgok létező világából — abban az értelemben hogy minden van, amit filmre vesznek — az illúziót létrehozó sebességre, „amellyel forgatnak, és amely tisztán a felvevőgép találmánya.”<sup>65</sup> Ez a sebesség a gyermekkor végével megszűnő, és elfelejtett piknoleptikus rohamok protézise: „A technikai véletlenek létrehozzák a piknoleptikus roham szinkronbontó körülményeit, s amikor Méliès a felvevőgép motorjára bízta, hogy törje meg a filmre vett pillanatok tervszerű sorát, úgy jár el, mint az a gyermek, aki összefűzi a képsorokat, és ezzel kiiktatja az időtartam minden látható megszakadását, csak a filmnél olyan hosszú volt a „blank”, hogy gyökeresen módosult a valóság effektus.”<sup>66</sup> Dolgozatom ezen elmélet argumentumait is felhasználva megkérdőjelezi a film referencialitásának hipotézisét: „Mindenki joggal kérdez rá a kronofotográfia igazságára, tudományos értékére, arra, hogy mekkora lehet a valóságtartalma, mikor a sosem látottat láttatja, vagyis emlékezet nélküli, bizonytalan dimenziójú világot tesz láthatóvá.”<sup>67</sup> A mozgás jelentőségének hangsúlyozása a formáival szemben a fény funkcióját is új aspektusba helyezi. A valóság effektus a fénykibocsátás függvényévé válik — a látható dolog a különböző fényviszonyokból adódó lassulási és gyorsulási folyamatokon keresztül mutatkozik meg. Látszólag Virilio gondolkodásmódja, mely a mozgást és a gyorsaságot tételezi a film definitív jegyeként, ellentétes Barthes-ével. A fotogramok kiragadása a film folyamatából azonban nem jelenti azok totalizálását, pusztán önállóságukat/önállótlanóságukat<sup>68</sup> problematizálja. A filmből a fotogramok kiragadása lassítást igényel és jelent — így válik lehetővé az értelmező látás, vagyis a harmadik jelentés megragadása, mely viszont a kép és annak leírása között még így sem verbalizálható. Virilio elméletében az elbeszélés összegzésének igényével kapcsolódik össze a lassítás aktusa.<sup>69</sup> Az elbeszélés összegzésére vonatkozó igény a mozgókép gyorsaságából adódó tökéletlen szemműködésből fakad. A képsor ugyanis annyi jelentést jelenít meg nagyon rövid idő alatt, hogy azt a szem nem képes megragadni, ezért éri be összegzésükkel. „Az elbeszélés időtartama ellentmondást mutat magával a látvánnyal, és hogy látni próbáljunk, paradox módon látászavart kell előidézniünk, vagyis lassítást.”<sup>70</sup> A szemnek ezt a látászavarát interpretálhatjuk úgy, mint a barthes-i fotogramokat, illetve az általuk előidézett harmadik jelentést.

## Összegzés

Az elméleti fejezet végén megállapíthatjuk, hogy lehetőség van a módszeres vizsgálatra film és irodalom, illetve annak alapanyaga, a nyelv között. Szándékosan nem részletezzük a két struktúra különbségeit, hiszen a kutatás célja ezek összevethetőségének bizonyítása, és annak alkalmazása egy konkrét szövegelemzésben. Körvonalazódott, hogy mindkét jelrendszer szerkezetében analógiák állíthatók fel a makro- és mikroszemiotikai szinten egyaránt. Hangsúlyoznunk kell Barthes fotogramokról vallott nézeteinek fontosságát, mellyel a film és az irodalmi szöveg interpretációját közelíti egymáshoz. Nem szabad elfelejtenünk, hogy a film összetett jelrendszer, audiovizuális jelek sorozata. Lényege a gyorsaságon alapuló filmtechnika által generált mozgásillúzió; ennek a nem létező sebességnek a gyermekkori vágya a felnőttkorban a lassulás igényévé alakul át. Ez pedig nem más, mint az interpretáció, mely nemcsak az irodalom és a film relációjában merül fel, hanem bármely művészettel, és a valósággal kapcsolatban is.

## Krúdy „filmje”: Szindbád

...amikor egy író látásmódja „látomás móddá” változik

„Szindbád mindig szerette a fotográfus kirakatokat.”<sup>71</sup>

Dolgozatomnak ebben a részében kísérletet teszek Krúdy Gyula *Szindbád*-novelláinak és Huszárík Zoltán *Szindbád* című filmjének összehasonlítására. A szempontokat a fenti fejezetben explikált problémák adják.

A Szindbád-téma megfilmesítésének gondolata nem Huszárík Zoltántól ered. Már a szerzőben is megfogalmazódott ez a lehetőség, ahogy azt a korabeli sajtó is közzétette: „Krúdy Gyula, a kitűnő író, aki érdekesen egyéni írásaival a legkedveltebbek közé tartozik, a filmszerzők sorába lépett. *Szindbád* című, szép, költői lendületű regényét filmre való felvétel céljából megvette a Corvin gyár. Krúdy első filmje a legérdekesebb moziestemények egyike lesz.”<sup>72</sup>

A Krúdy-novellákból született játékfilmet<sup>73</sup> 1971-ben mutatták be először. Azóta videokazettán is forgalomba került. A forgatókönyv alapját képező irodalmi szövegek — a *Szindbád*-ciklus novellái és egyéb Krúdy-írások — többször kiadásra kerültek. Az elemzéshez szükséges a film valamilyen szempontú felosztása; számomra legésszerűbbnek a tartalmi jegyek alapján történő jelenetezés látszott, amelyet az első függelékben közlök. Az egész alkotásra kiterjedő interpretáció az irodalmi szövegek és a film esetében sem elsődleges ebben a munkában, mivel a két, különböző

típusú alkotás közötti strukturális hasonlóságok — kifejezőeszközök, szerzői módszer — egybevetése és jeleméleti nézőpontú összevetése a cél. Ez indokolja azt, hogy nem kísérleteztem a filmben szereplő forrásra tett utalások filológiai igényű feltárásával. Csak a legjellemzőbb szöveghelyeket kerestem vissza, amelyek a vázát adják a filmnek, és segítik az elemzést.<sup>74</sup>

### A kompozíció

A film szerkezete hasonlóan a novellákéhoz nem lineáris. A *Szindbád*-történetek nőalakjainak szimbólumértéke abból adódik, hogy a főszereplő nem kötődik egyik meghódítottjához sem, nem akarja birtokolni őket, csupán olyan kellemes, felelősségtől mentes élvezetekre vágyik, olyan ígéretekre, csókokra, ölelésekre, a szerelem olyan megnyilvánulásaira, amelyek nem követelik meg tőle, hogy viszonzza őket. Így az asszonyok nem emelkednek ki személyiségjegyeikkel, bár mindegyiknek van valamilyen különlegessége:

„Falusi kisasszony volt, fehér ruhában és fehér cipőben, a derekán sárga öv selyemből, ... A haja is sárga volt, mint a búza, és úgy világított a setétben, mint a felvidéki falvak végén az örökmécses a Szent kápolnájában.”<sup>75</sup>

A filmben a hatodik jelenetben találkozunk Setétkével, a falusi kisasszonnyal, akinek filmbeli kosztümje megfelel az iménti leírásnak. Idézhetjük Fánnyak, az ügyvéd nejének leírását<sup>76</sup> is, amelyet a filmben a kosztüm hasonlósága mellett a karakter törekenysége is kifejez. Hasonlóan precíz adaptációját találjuk Marikának, Valentin nejének — ennek a fiatalon megvénült, aszarodott bőrű asszonynak — a film 31. jelenetében, amelynek forrása *Az életmentő képfestő* című novella Marikájának külső rajza.<sup>77</sup>

A nők leírásai mikroszemantikai (szóképi) szintűek a szövegben, és a vásznon is az elemi kifejezőeszközök (kosztümök színei, fény-árnyék kontraszt stb.) segítségével történik ezek denotációja,<sup>78</sup> azonban a nőalakok szimbólum-értékük miatt makroszemantikai, tehát az egész kompozícióra kiterjedő funkcióval is bírnak: a történetek középpontjában a nő áll, de nem meghatározott személyként, hanem helyként,<sup>79</sup> amelynek betöltésére *Szindbád*, a férfi vállalkozhat egy újabb hódítással.

A film és a novellák szerkezete is epizodikus. A szövegek közötti tematikus áthajlásokat a rendező a „jelenet a jelenetben” kompozíciójával

valósítja meg,<sup>80</sup> a különböző témájú részeket pedig montázsok betoldásával, vágóképekkel választja el.<sup>81</sup>

A kompozícióban a montázs önálló, jelenet értékű is lehet, amikor nem valamely szereplő emlékezetének működését reprezentálja, hanem az alkotás egész struktúrájára van hatással. A film teljes képanyagából válogató montázs eklatáns példája a film kezdő képsora. A novellákban a montázs képzettársításokban jelentkezik, az alakzatok szervező elvének tekinthető. A montázsban két vagy több vizuális vagy akusztikus elem társítása jön létre, azok egymás mellé vágásával. A stilisztikai alakzatok szintén két, legtöbbször egymástól távol eső fogalmat társítanak valamilyen közös jegy vagy reláció alapján. A montázstechnika elve a dolgokat relációikban elképzelő fogalmi gondolkodás eredménye. A montázs befogadásakor másfajta, ikonikus gondolkodásra van szükségünk, mert a képsorok gyorsaságuk miatt nem hordják magukban az analitikus interpretáció lehetőségét. A stilisztika szóképeit csak a montázs előzményeinek tekinthetjük, nem vonhatunk szoros megfeleléseket a két dolog között.

### A nézőpont<sup>82</sup>

A befogadó számára nem érdektelen a narratív művészetek egyik legfontosabb sajátossága: a nézőpont váltakoztatása. Éppen ezért feltűnő, hogy a *Szindbád*-novellák kapcsán ennek a szempontnak nincs nagy jelentősége, és a filmben sem jellemző a kamerának valamely szereplő szemévé változása, egy-két apró vágóképszerű beállítást kivéve: Szindbád szemével látjuk például a Majmunka-jelenetet bevezető képsort, egy budai utcarészletet. Szindbádnak ifjúkorára visszaemlékező látomásaiban is semleges nézőpontból szemlélhetjük az eseményeket, ahogy azt a novellákban is olvashatjuk. A szerző ezzel próbálja elidegeníteni alteregószerű figuráját önmagától.

A képkivágás (plán) és a kameramozgás szoros kapcsolatban van a nézőponttal. Kettős funkciót nyerhet mikro — és makroszemantikai szinten a plán. A makroszemantika szintjén a nézőponthoz hasonlóan a szerző témával szembeni attitűdjét fejezheti ki. A plánok gyakori váltakoztatása még nem jelenti a szerző semleges attitűdtől való eltérését, hiszen gyakran a téma kívánja meg a közeli vagy távoli fotózást: a panorámaképek igénylik a nagyotállt, a belső terek berendezésének bemutatása és az emberi gesztusok láttatása a közeliakat. A művészi kifejezőmódban a szokásostól eltérő használat adhat jelentéstöbbletet a plánoknak. A *Szindbád*-filmben a



virágáruslány-jelenetben a kávéházban zajló tánc képeinek plánjait és kameramozgását érdemes ilyen szempontból megvizsgálni. Nem marad meg az operátor a semleges kameraállásnál — lemondva objektivitásáról a táncolók közé vegyül. A plánok a félközelitől a premier plánig váltják egymást, a kamera hirtelen beleszédül a táncba, forogni kezd egy táncoló párral, közben ráközelít a „báلكirálynőre”, Esztellára. Eléri, hogy észleljük a forgó mozgás, a keringő haláltáncszerű lendületét, a premier plánok érzékeltetik a novella idevonatkozó részletében mesterien alkalmazott rész-egész viszonyú szinekdochéláncot,<sup>83</sup> amely az apró részletek változásainak kiemelésével lehetővé teszi, hogy az objektív leíráson túlhaladva szimbolikus értelmet nyerjen ez a táncjelenet. Nem véletlen, hogy Krúdy (A magyar stilsztika vázlatja című egyetemi tankönyv felosztása szerint) érintkezési társításon alapuló képet, szinekdochét választott. Az érintkezésen alapuló trópusok alkalmasabbak a jelkapcsolat érzékletesebb tételére, a szemiozsis hatékonyságának növelésére.

A plánoknak az előző példában említett szerepe összefügg azok mikroszemantikai funkciójával. A szóképek közül a rész-egész viszonyú szinekdochét fejezhetik ki a plánok. Krúdy szóképeivel Kemény Gábor foglalkozott,<sup>84</sup> a nyelvtani és képi determináció kapcsolatát vizsgálta az egyes szóképcsoportokban. Tanulmánykötetéből megismerhetjük Krúdy írásművészetének eszközkészletét.<sup>85</sup> Munkájában kitér a szinekdoché előfordulására az író életművében: Krúdy pályájának kezdeti szakaszában a jellemzés pótlékeként használta, később a tizes években funkcióváltást figyelhetünk meg ennél az alakzatnál. Már nem valamilyen karaktervonás aránytalan megnövelése, hanem a részletbenyomások rögzítése lesz a szinekdoché feladata: színfoltokra és árnyalatokra bontja a látványt.<sup>86</sup> Az alakok lényével azonosulnak azok a részletek, amelyekkel a szerző a szóképekben a személyt helyettesíti. A filmhez kapcsolódva két nőalak leírását idézzük: a 16. jelenetben szereplő Fánnynak, az ügyvéd nejének bemutatását:

„ ... fekete kesztyűs kis keze olyan gyöngéd volt, mint azok a drága asszonykezek, amelyek legelső fiatalságunkban simítják el az enyhe bánatot homlokunkból ”.<sup>87</sup>

A második hölgy Paula, a színésznő a 38. jelenetből:

„ A szívalakú arcocskán komoly aggodalom tükröződött, a barna

szempár kegyelemkérő tekintettel szegeződött Szindbádra, hogy szinte könnyesnek látszott a szem. Aztán egyszerre gyáva, reménykedő mosoly csillant végig az arcocskán, a szemben szentjánosbogarak emelgették meg szárnyacskájukat...<sup>88</sup>

Mindazokat a képzeteket, amelyeket egy-egy ilyen szókép kelt, a film nem tudja részletezni, nem képes Krúdynak a komplex kép bonyolultságáig hatoló jellemzéseit ábrázolni. Ábrázolhatók azonban olyan implicit szinekdochikus viszonyok, amelyeket a *Szindbád*-novellákhoz tartozó ajánlás, illetve a *Szindbád álma* című novella tartalmaz. Hosszú felsorolását olvashatjuk női testrészeknek és női ruhadaraboknak, amelyek mind Szindbádöt kísértik:

„A pesti hölgy fehér blúza és az utazónő zöld szoknyája, olcsó cipőcskéje a hivatalnoknőknek és a fodrásznő fekete köténye, nagy tollai a negyvenéves dámának és az ápolónő fehér ruhája, a budai elszegényedett grófnő fekete nyakkendője és a színésznő trikónadrágja, a páholyban a gyöngyházlátsövet tartó asszonykéz ... az áhítatosan meghajló fehér nyak a szent budai templomokban: ó, sokat foglalkoztatták Szindbádöt, amíg élt ...<sup>89</sup>

„... már többé nem kergették meg a vérét a velük való gondolatok, a szájak emléke, amelyek szájához tapadtak, a kezek, a lábak, a szemek és a hangok emléke, amelyek még nemrégén külön-külön arra buzdították, hogy élete második felében végigcsinálja fiatalkorát, újra megcsókolja az ajkakat és megtapogassa a kezeket ...<sup>90</sup>”

A filmen a jelenet értékű montázsokban (1., 30., 48. jelenet) és a 32. jelenetet bevezető, szintén montázsként értelmezhető képsorban jelenik meg az iménti testrész-szinekdoché képen. Női ruhadarabok, apró tárgyak és női testrészek közelképei váltogatják egymást. Érzékelhetjük a montázs kiemelkedő jelentőségét, hisz az a nézőpont és a kompozíció kialakításában is hasznosítható mikro- és makroszinten egyaránt. Folytatva a Krúdy által használt trópusok adaptációjának vizsgálatát látni fogjuk, hogy a montázst további szóképek ikonizálására is felhasználta a rendező, biztosítva ezzel a szövegben kifejtett szemantikai erejük átvitelét a filmbe.

### A metafora és a hasonlat kifejezhetőségéről a vásznon

A stilisztikában a metaforát hasonlításon alapuló szóképként határozzák meg, egy bináris szerkezetben megvalósuló alakzatnak tartják, amelynek tagjai sokféleképpen elnevezhetők. A dolgozatban Zalabai Zsigmond terminológiáját<sup>91</sup> alapul véve a viszonyító-viszonyított fogalompárt alkalmazom.<sup>92</sup> A metafora teljes, ha mindkét elem szövegszerűen kifejtett, csonka, ha a viszonyított nincs explicite jelen a szövegben. A hasonlat szintén a hasonlításon alapuló szóképek csoportjába tartozik.<sup>93</sup> A hasonlatok vagy kifejtettek vagy elliptikusak, attól függően, hogy mind a három alkotóelemük verbalizálódik-e, vagy sem.

Krúdy írásaiban bőséges példatárát találjuk a metaforáknak és a hasonlatoknak. Filmbeli megfelelése azonban nem mindegyik szóképtípusnak akad. Az író kifejtett hasonlatait aszerint, hogy mi mivel korrelál, a szövegekben szereplő példák alapján négy csoportra oszthatjuk (a hasonlított-hasonlító sorrendet követjük): a személy-személy, személy-tárgy, tárgy/fogalom-élőlény/személy, tevékenység-tevékenység fajtákra.

A színekdochénál imént megfigyelt dezantropomorfizálás a hasonlatok esetében a személy-tárgy típusban jelenik meg:

„A búi asszonyok egy csomóban maradtak, talán tízen is, az út porától megfeketedve, mint a fazekak valamely nagy konyhán.”<sup>94</sup>

Ezzel ellentétes folyamat, antropomorfizálás játszódik le a harmadik típusban. A fogalmak, a tárgyak nyernek élőlényekre jellemző tulajdonságokat:

„A gondolatok mint búcsúzó vándormadarak mind ritkábban, mind messzebbre szállongtak körülötte.”<sup>95</sup>

„A falba épített szekrény most is olyan nehezen nyílt, mintha egy megölt kereskedő fogná belülről az ajtót. Az ágy alól a csizmahúzó kandikált, mint egy leskelődő kiskutya.”<sup>96</sup>

A hasonlatok negyedik típusába tartozik a különböző emberi tevékenységek hasonlítása természeti jelenségekhez: „Olyan halkán aludt, mint az esti szél...”<sup>97</sup>; „Valentin olyan csendes maradt, mintha kővé változott volna.”<sup>98</sup> Vagy ennek a hasonlatnak az inverze:

„Szinte zenéjük volt a könnyeknek, mint néha hallja az ember magános házban a hajnali esőt muzsikálni...”<sup>99</sup>

A kifejtett hasonlatoknak filmbeli megfelelőit nem találjuk, mivel a közös (harmadik) elem belekomponálása a montázsba erőltetett, és interpretációja sem lehetséges a filmkép gyorsasága miatt.

A montázsban a metafora leképezésére van lehetőség. A teljes metafora adaptálásakor a viszony két tényezőjének képe jelenik meg egymás után, ezzel készítetve a nézőt a két dolog egymáshoz viszonyítására. Pudovkin szembesítő montázsnek nevezte a társításnak ezt a módszerét és tanulmányában négy fajtáját különíti el, a kiváltott hatás alapján.<sup>100</sup> Ezek egyike tekinthető a metafora képi megfelelőjének. A *Szindbád*-filmben a számos példa közül a legjellemzőbbek egyikét ragadjuk ki: az ötödik jelenetben nyíló virágszirom premier-plán képe után táncoló lányok következnek, a két viszonytag (virág — lányok) azonosítását indukálja a képsor.

A csonka metafora ikonizálásakor a szöveghez hasonlóan csak egy tényező van jelen, a viszonyító, amely felkelti a viszonyított keresésének vágyát, így a kép interpretációját. A filmben ilyen csonka metafora értékű a 40. jelenet mikrofelvétellel készült montázsa az ételekről, vagy a búcsújárásakor álmatlanságban szenvedő Szindbád elaltatása a 46. jelenetben. Ez fajta képmetafora szimbólumként is értelmezhető, ebben az esetben a szóképek kettősségére vonatkozó megállapítások nem helytállóak. A kép szimbólumként önállósul, kölcsönviszony nem tételvezhető fel az általa szimbolizált jelentésekkel. A szimbólum azonban az egész műre kiterjedő alakzat, makroszinten értelmezhető. A kisebb egységekben a képeknek egy-egy epizodikus előfordulásakor helyes csonka metaforaként való értelmezésük. Utóbbi alakzatok lehetőségét a szimbólum-értékűvé válásra az ismétlés adhatja.

Végül a csonka metafora adaptációjának egy másik lehetőségét említjük meg az alakzatokkal foglalkozó alfejezetben. Az elméleti részben már elhangzott, hogy a képek mellett a hang is egyenrangú szemiotikai rendszer a filmművészetben, és e kettő szerves összhangjából keletkezik a teljes értékű filmalkotás. A befogadáskor sem különíti el a mozinéző a hallott és a látott élményeket, „a kettős folyamat egységesen hat rá.”<sup>101</sup> A hang- és képvágás együttes alkalmazásának egyik fajtája a térbeli függetlenítés,<sup>102</sup> amikor a hang a képpereten kívülről szól. Ezt a módszert alkalmazhatják csonka metaforikus viszony képi megfogalmazásakor: a 35. jelenetben az

ügyvédné megjelenése előtti képsor fagyöngyöt ábrázol. A kép értelmetlen a képkereten kívülről beszélő Szindbád hangja nélkül: „Májusra ... fagyöngy leszek.”<sup>103</sup> A fent említett makroszemantikához tartozó szöveg- és filmszervező funkciót betöltő elem, az *ismétlés* tárgyalásával foglalkozunk a következő fejezetben.

### Az ismétlés

Az ismétlés periodikusságot, ritmikusságot ad a struktúrának. Jelentkezhet tartalmi és módszertani szinten is, a filmben és a szövegben egyaránt. A tartalmi szintű ismétlésekre jó példa a metaforikus és szinekdochikus viszonyok visszatérése a szövegekben: a női ajkak,<sup>104</sup> az öregasszony fazékmetaforája,<sup>105</sup> a filmben pedig a metaforát kifejező montázsok csaknem változatlan képanyaggal való ismétlése az első és a negyedik jelenetben, valamint a jelenetek összefűzéséről gondoskodó képi ismétlések. A jelenetek többsége úgy fejeződik be, hogy Szindbád soron következő emlékképeiből felvillan néhány kocka. A legerősebb kontrasztot talán Szindbád szertartásos étkezése (41. jelenet) és az azt követő Pasziansz-jelenet közötti átvezető képek hordozzák. Az ételeket premier plánban felvonultató montázsban az egyik bevágás valamilyen homályosan látható piros folt, amelyet a néző az előző képek asszociatív hálójának hatása alatt ételnek lát. A következő képsorban élessé válik az előbb látott folt: egy piros, kötött kendő tűnik elő, jégbe fagyva. Az előző jelenet párbeszédéből sejthetjük, hogy Pasziansz ruhadarabját látjuk, és később nyilvánvalóvá válik a lány öngyilkossága. Ez a fajta ritmikus ismétlődés, amely a feszültség fokozását vagy feloldását váltja ki, hangvágással is elérhető. A 11. jelenetben Fáni öngyilkosságba lovallja bele magát, amikor Szindbáddal találkozik éjszaka, de a hajnal érkezével ez a varázs megtörik. Az ide tartozó Krúdy-novellában a párbeszédben oldódik fel az éjszakai vágy: „Hajnalodik ... és nappal már nem tudok többé meghalni,”<sup>106</sup> A filmben a fény növelése mellett a reggeli zajok (rakodó kereskedők, mozgás stb.) a verbális jelzést megelőzve adják hírül a hajnal érkezését. A zajok megjelenése azért kifejező erejű, mert eddig a jelenet során a párbeszédén kívül nem volt más hangforrás. Hasonló megoldású a virágáruslány-jelenetben (25.) a lány öngyilkosságának képsora, amelyhez a már fent explikált térbeli függetlenítéssel komponálták a hangot: Szindbád, miután hazakísérte a virágáruslányt, az ő kérésére az ablaka alatt várakozik, mert a lány virágot akar ledobni neki. A kép Szindbádot mutatja a havas utcán, de a lány hangját halljuk: „Odalent van, uram?”<sup>107</sup> A következő

filmkockák az ablakból kiugrott és az utca havára esett virágáruslányt mutatják. A hanghatások késleltetik a cselekményt, így a kép meglepetésként hat és megdöbbeníti a nézőt.

A szöveg felépítésében és a film jeleneteinek összeállításában fontos szerepet játszó középpontról már esett szó. Ha a fent említett módon — Derrida megállapítását is figyelembe véve — a struktúra szervezőjét nem-helyként képzeljük el, tehát nem kijelölhető pontot, hanem funkciót értünk rajta, akkor az ismétlés lesz az a módszer, ami betöltheti ezt a szerepet. Az ismétlés gesztusa magában hordozza a végtelenítést is, ami a novellák és a film esetében is érvényes. A történetek sematizálhatók, alapsémájukra végtelen számú újabb szerelmi hódítás elbeszélése lenne kidolgozható — a film és a szöveg struktúrája is körkörös. A film kezdetén a halott Szindbádot látjuk, a történet az ő visszaemlékezése, a kör halálával zárul. A novellákban Szindbád halála után feltámadása következik, a későbbi történetekben már fiával együtt indul új kalandokra. A körkörös struktúra kérdése átvezet az alkotások időkezelésének fontos elméleti problémájához.

### Az időkezelés

Számos szerző foglalkozott Krúdynak a *Szindbád*-novellákban alkalmazott narratori attitűdjével, és a novellák tér és idő viszonyaival. A *Szindbád*-film kapcsán is felszínre kerül ez a probléma. „Krúdy szerette a mellérendelő, hosszan kígyózó mondatokat. ... A XIX. századi próza az idő problematikájával foglalkozik, Krúdy talán e vonulat legkorábbi embere. Nem hatott rá sem Bergson, sem Freud. Nem gondolta végig a szubjektív és objektív idő problémáját, de mindezt megélte — ösztönszinten sejtette meg (álmok, babonák). A film szerkezetet adott a burjánzó *Szindbád*-novelláknak anélkül, hogy a mellérendelés kettősségét megtörték volna. A filmet meg sem környékezi az illusztráció veszélye.”<sup>108</sup>

Az előbb felvázolt körstruktúrát látszik igazolni az iménti állítás is, a kronológia megtörése a mellérendeléssel: „*Szindbád* emlékezése — képzelete a jelenben játszódó események síkjába fordítja a múlt és a képzelet képsorait, egy-egy föl villanó jelenetét ... Az egy síkban futtatott kétféle képsor szeszélyesen előzi és idézi egymást, a megszakítások, ismétlések, felelgető képek értelmezik, árnyalják és ironizálják az egyes részleteket, és az egész filmet, semlegesítik az időt.”<sup>109</sup> Nemcsak a képek „felelgetnek” egymásnak, mint azt felvázoltam az ismétlésről szóló részben, hanem a hang és a kép összhangjában is megfigyelhetünk ilyen játékot. Az első jelenet montázsában a képek cserélődésének ritmusát egy képen kívüli

hangforrás, egy zongora hangja szabályozza. A zongora egyesével leütött hangjaira vált a kép. Ez a kezdeti ritmikus lüktetés végig érezhető lesz mind a jelenetekben, mind a középük ékelődő montázsokban. A zongora hangjait a repetitív zene monotóniája jellemzi, ami feszültségforrás lesz, ha a vizuális élmény sokszínűségével korreláltatjuk. Ez az állandóan fennálló oppozíció biztosítja a művészi alkotásoknál megszokott magas fokú informativitást. Hozzájárul ehhez a jelölő többlet is, amelyet a novellákban az alakzatok, a filmen pedig a montázs gyakori alkalmazása tesz lehetővé.

A filmre és a novellákra is jellemző időnkívülség a főszereplő visszaemlékezéseinek, álmainak nem elbeszélő, hanem látomásszerű előadását eredményezi: „... egyik kép úgy megy át a másikba, akárcsak álomban látnánk: vagy színes foltok jelentkeznek először, s aztán szilárdul képpé a jelenet, vagy pedig az előbb még éles kép tárgyaltan színakkorddá bomlik.”<sup>110</sup> Az álmokképeknél is ez játszódik le fiziológiai megfigyelések alapján: „... a szem mélyén létrejön egy tárgyaltan színes felület, s ez kezd lassan képpé átváltozni, s ez indítja el az álom mesélő menetét.”<sup>111</sup>

Az időkezelés felveti az elméleti fejezetben említett piknolepszia problémáját. Krúdy piknoleptikus módjára ír le minden apró, jelentéktelennek tűnő részletet<sup>112</sup>, ahogy azt a kisgyermek teszi aki a piknoleptikus rohamai gyakoriságának áldozatává válik: „Rá akarják venni, hogy tanúskodjon olyan eseményekről, amelyeket nem látott — jóllehet valóban a szeme előtt zajlottak le ... ezért kénytelen az információ céljából állandóan túllépni emlékezetének korlátait. Ha a piknoleptikus gyerek elé egy virágcsokrot tesznek azzal, hogy rajzolja le, ő nem csupán a csokrot fogja lerajzolni, hanem annak alakját is, aki a virágot a vázába tette...”<sup>113</sup>

A tárgyalt film esetében is a gyorsulás (az állóképek szem számára elérhetetlen gyorsaságú egymásra következése) helyettesíti a piknolepsziát. Szinbádnak, a novellahősnek virtuális létezése, az illúzió nyugtázza le a nézőt. A befogadáskor csak lassítással lehetséges a jelölő tartalmazó részek analitikus értelmezése, ez pedig ellenkezik az audiovizuális jelek dekódolásának folyamatával. Feladatunk ezek után az, hogy megvizsgáljuk: lehetőség nyílik-e a jelöltek megtalálására és értelmezésére a barthes-i módszerrel, vagyis a fotogramelemzéssel.

## A fotogramok

Az elméleti fejezetnek a szemiológia új irányjaival foglalkozó részében felsoroltuk a fotogramokkal szemben támasztott barthes-i követelményeket. Véleményem szerint ezek a kritériumok párhuzamba vonhatók Kemény

Gábornak a komplex képekről tett megállapításával: „... a képanyag — legalábbis Krúdy prózájában — nemcsak színezi, de szervezi és alakítja is a művek struktúráját. ... a költői kép a tartalomnak egyidejűleg direkt és indirekt közvetítése. Direkt, mert a tartalmi és a nyelvi szint között közvetlen összefüggést teremt, kiiktatván az epikus kompozíció közbeeső rétegeit: a cselekményt és a közlésformát; és indirekt, mert a tartalmat a képi sík elemein keresztül képes értelmű jelekre — jelsorokra „lefordítva” önti nyelvi formába.”<sup>114</sup> A komplex képek interpretációjukat tekintve hasonlóan nehéz feladat elé állítanak, mint a fotogramok harmadik jelentése.

Két, általam fotogramként értelmezett filmkockát választottam ki a 2. és a 11. jelenetből, hogy megkíséreljem azok elemzését. Segítségül két komplex képet<sup>115</sup> emelek ki a novellákból, amelyek kapcsolatba hozhatók a fotogramokkal.

Az első fotogramon egy látszólag semmitmondó esemény egy pillanata látható. Egy kordélyon — amit egy fehér ló vontat — a kocsi (szemből) jobb oldalába dőlő alak „utazik”. A dinamikusságot az állókép egy apró részletébe kódolt jelből, a ló behajlított mellső lábából érzékeljük. A tökéletes kompozíciót a témának a képkivágás középpontjába (a képátlók metszéspontja) helyezése biztosítja, amivel a térhatás is elérhető: a képmélységnek szintén a középpontjába kerül a lovaskocsi. Ez a kontextusból kiragadott kép metaforikus jelentést vesz magára: a fehér ló és a fekete alak kontrasztja élet és halál dialektikáját hordozza, hasonlóan a tehetetlen, félig fekvő személy statikusságának és a mozgó állapot dinamikájának oppozíciójához. A téma központi helye biztosítja a fotogram határainak vitathatatlanságát. A kép mégis „önálló/önálló”<sup>116</sup>, a képkeret keresztmetszetében átvágja, és ezzel megszakítja az utat jelző keskeny sávot, amelyen a lovaskocsit láthatjuk. Az állókép kiragadottságát az út kimetszése jelöli, ugyanakkor nem lehetünk tisztában a kép „utazójának” haladási irányával. Ez az oka annak, hogy nem tulajdoníthatunk metonímikus jelentést a fotogramnak.

Barthes szerint a fotogramok értelmezésekor az elemző a mozgókép által elhomályosított, jelentéssel telt részeket fedi fel.<sup>117</sup> Az ezeknek a részeknek tulajdonított harmadik jelentés azonban nem fejezhető ki szavakkal, nincs jelölője, a kép és a leírása között helyezkedik el. A komplex képek konnotálta jelentés azonban közel áll egy fotogram harmadik jelentéséhez. Az alakzatsorok nem szintaktikai, hanem szemantikai összekapcsolódásukkal érik el a komplexitást. Így anélkül,



hogy megpróbálnám a fotogram harmadik jelentését explikálni, utalok az 115. jegyzet első idézetére, amely számomra hasonló interpretációt implikál, mint az imént tárgyalt fotogram.

A második állókép a Fáni-jelenetből (11.) való, a fotogram hajnal-metáforaként értelmezhető. A két alak elcsigázott, fásult tekintete, a képkivágásban felülről lefelé fogyó fény, a nő fehér ruhája és a férfi fekete tónusú öltözéke között alkotott kontraszt segítik hozzá a fotogramot a metaforikus jelentéshez. Nem tartozik össze a két személy: a metakommunikatív értékű ölelés a nő részéről — amelyet a kalapjáról lelógó tollak a „pár” körülhatárolásával felerősítenek — a férfi lelógó kezeinek passzivitásával opponál. A fotogramhoz kiválasztott komplex kép ugyanennek a hajnalnak a víziója.<sup>118</sup>

A fotogramok és a komplex képek funkciójának összevetésénél nem lehet kikerülni az interpretációt, azonban a hangsúlyt nem a két dolog konkrét megvalósulásához fűzhető értelmezés, hanem a funkcióvizsgálat kapja. A fotogramok a film struktúrájából való kiragadhatóságuknak, önállóan önállóságuknak köszönhetően alkalmasak a filmbeli jelöltek hordozására. A befogadáskor a szem érzékelési fogyatékosága miatti lassítás célja a fotogramok, tehát a jelentéshordozók megtalálása. Ezek értelmezése a harmadik jelentés felfedését jelenti, azonban ez verbalizálhatatlan, így a vizuális gondolkodásra hárul ez a feladat. Ez a tevékenység rokon a komplex képek megértésével, mert ezek jelentése sem verbalizálható, hanem vizuális konnotációkat szül.

A *film* és az *irodalmi szöveg* interpretációjában is megfigyelhetjük, hogy a klasszikus fogalmi gondolkodás helyett az audiovizuális érzékelésre hagyatkozó értelmezés kerül előtérbe:

„Elképzelhető olyan film, (...) ahol a vizuális fogalmazás helyettesítené a szavakban elhangzó megnyilvánulásokat. (...) Úgy gondolom, ha ez valaha létrejönne, ez tulajdonképpen azt jelentené, hogy a film elért a maximumig. (...)”<sup>119</sup>

(Stanley Kubrick)

## Jegyzetek:

1. Lawson, John Howard. 1968. 74.

2. Uo., 75.
3. Bíró Yvett. 1994. 136.
4. Uo.
5. Uo., 136-159.
6. A beállítás lehetőségei: vízszintes gépállás; rézsútos gépállás; függőleges gépállás. (Bíró Yvett. 1994. 138.)
7. A plánok fajtái: figyelemösszpontosító (premier); figyelemkibővítő (nagyotál); semleges. (Bíró Yvett. 1994. 140.) A plánok tipológiájában nincs konszenzus.
8. A gépmozgás típusai: panoráma; kocsizás; daruzás.
9. Az emberi hang beépülhet a kompozícióba (tartalomközlés), de zörejként is funkcionálhat. Fajtái: dialógus; monológ; kommentár.
10. Bármely hanghatás lehet zörej, beleértve a beszédet is.
11. A zene lehet: realiztikus (a zene a film anyagából közvetlenül adódik); funkcionális (nem a cselekmény része a zene); csönd (általában a hang megjelenésével tudatosodik, retrospektíven értelmezhető).
12. A montázs sokféle csoportosítása közül Bazinét és Pudovkinét közlöm: párhuzamos; metrikus; intellektuális montázs. (Bazin. 1995. 30.) Pudovkin a montázs típusait a kiváltható hatások alapján csoportosítja: ellentét; párhuzam; hasonlat; egyidejűség. (*A film formanyelve*. 1990. 32.)
13. Bazin, André. 1995. 30.
14. Lawson, John Haward. 1968. 10.
15. Például a természetes nyelvek jelrendszerei, amelyek társadalmi megegyezésen alapuló, szimbolikus jelek.
16. Például a várótermi tiltó táblák ikonjai.
17. Érintkezésen alapuló jelek például az állatok nyomai, vagy a tűz füstje.
18. Lotman, Jurij. 1977. 12.
19. Virilio, Paul. 1992. 29.
20. Foucault, Michael. 1993. 163-164.
21. Lotman, Jurij. 1977.
22. Sihvonen, Jukka. 1991. 32.
23. Uo.
24. Idézi: Szilágyi Gábor. 1995. 175.

25. In Metz, Christian: *Language et cinéma*. Idézi: Szilágyi Gábor. 1995. 181.
26. Metz „Nyelv-e a film?” című tanulmányában a címben megfogalmazott kérdésre keres választ. In Szilágyi Gábor. 1995. 181.
27. Uo.
28. Uo., 182.
29. Uo.
30. Szilágyi Gábor. 1995. 183.
31. Uo., 182.
32. Uo., 183.
33. Idézi: Szilágyi Gábor. 1995. 170.
34. Szilágyi Gábor. 1995. 172.
35. Uo., 171.
36. Uo., 172.
37. Uo., 173.
38. Uo., 176.
39. Uo., 177.
40. „Barthes kérdezi: »Hozzáadok valamit a képekhez?« és válaszol is, hogy nincs ideje rá, hogy így tegyen, a mozi túl gyors. Ezért nem lehetséges a töprengés a moziban.” Idézi: Sihvonen, Jukka. 1991. 27.
41. Sihvonen, Jukka. 1991. 26.
42. Idézi: Szilágyi Gábor. 1995. 179.
43. Lotman, Jurij. 1977. 41.
44. A beállításokat az általuk előidézett perspektívikus hatás alapján Renato May osztályozta. May a képzőművészet kompozícióit veszi alapul. Az egyszerű vertikális és horizontális kompozíción túl: egyszerű háromszög; kettős háromszög; átlós kompozíciót különböztet meg. A filmkép mozgása természetesen nem enged meg statikus kompozíciókat, ezért a beállítások átmenetiek, de fontosak, mert a dinamikus folyamatban a hangsúly a szereplők és a kamera mozgásával létrehozott állandó kompozícióváltáson van. A térhatást előidézheti a szereplők mozgása az optikai tengelyhez viszonyítva merőlegesen, hosszában, jobbra-előre, hátra stb. In *A film formanyelve*. 1990. 13-15.
45. Lotman, Jurij. 1977. 43.
46. Uo., 55.

47. Világirodalmi Lexikon: „metafora” szócikk

48. Chiarini, Luigi. 1968. 251.

49. Uo., 248.

50. Uo., 250.

51. Lotman, Jurij. 1977. 64.

52. Uo., 63.

53. Uo., 68.

54. Uo., 70.

55. „The main characteristic of language is therefore excess: more meaning creeps into the structure than the author intended, echoes and involuntary repetitions disturb the careful ordering of linguistic units ... But to this excess there corresponds a lack. The absence of the central all-mastering subject who means what he says and says what he means.” (Sihvonen, Jukka. 1991. 31.)

56. Richardson, Robert. 1976.

57. Richardson, Robert. 1976. 12.

58. Uo., 72.

59. Virilio, Paul. 1992. 5.

60. piknolepszia: piknosz (gör.) = sűrű

61. Virilio, Paul. 1992. 6-7.

62. Uo., 7.

63. Uo., 9.

64. Uo., 8.

65. Uo., 8.

66. Uo., 10.

67. Uo.

68. Szilágyi Péter. 1995. 179.

69. Virilio, Paul. 1992. 60.

70. Uo.

71. Krúdy, *Női arckép a kiszárosban*. 1973. 44.

72. Áber Péter. 1970. 6.

73. Huszárik. 1971.

74. A szöveghelyeket tartalmazó listát a második függelékben közlöm.

75. Setétke leírása In Krúdy, *Aranykéz utcai szép napok*. 57.

76. „Fanny jött, fekete kalapkján bánatosan hajolt meg egy kis madárszárny, a fátyolán hópehely alakú lyukacsok voltak, és fekete kesztyűs kis keze oly gyöngéd volt, mint azok a drága asszonykezek, amelyek legelső fiatalságunkban simítják el a bánatot a homlokunkról.” Fanny leírása In Krúdy, *Az ecetfák pirulása*. 1973. 207.

77. „... mintha lidérc nyomta volna le a kilincset. Hullaszínű öregasszony jelent meg, aki olyan félelmetes volt, mint az ábécében az x, y és z betűk, mikor az ember még nem tudja végig az ábécét... Megkozmosodott, mint a tűzhelyen felejtett étel. Összeszáradt, mint egy saru, amelyet nem von senki a lábára... Kőkény, amelyet bokrán felejtettek...” Marika leírása In Krúdy, *Az életmentő képfestő*. 1973. 361.

78. Krúdy alakzatait nagyon nehéz vizuálisan árnyalni, óhatatlanul választania kell a rendezőnek például egy metafora által konnotált jelentések közül, de teheti azt, hogy inkább a kép hangulatára koncentrál, kikerülve a pontos vizuális jelölést. Például: a film 10. jelenetében Fanni, az időződő nő fekete ruhában, de kalapján élénk színű masnikkal idézi fel az egész *Szökés az életből* hangulati hátterét: Szindbádot vidékre akarja vinni ez az élete alkonyán járó (fekete ruha), de sokat látott nő, aki az ő oldalán remél új kalandokat (színes masnik).

79. Jacques Derrida a struktúrát szabályzó, de rajta kívül rekedő hagyományos középpontfogalom dekonstruálásával jut el a „nem-helyként” aposztrofált funkcióig. A struktúrában ennek a funkciónak a jelenléte biztosítja a jelhelyettesítések végtelen játékát. (Derrida. 1995.) Jelen esetben is tekinthetjük mind a novella, mind a film esetében a szimbolikus nőalakokat ilyen nem-helynek, hiszen Szindbád halála utáni visszatéréssel végtelenné teszi hódításait.

80. Az időződő Fannival való találkozást Szindbád a novellában (*Szökés az életből*) megszakítja, hogy Fánival, az öngyilkosjelölt nővel sétáljon (*Szökés a halálból*), de visszatér a második novella végén Fannihoz. A filmben a 10. jelenet végén Fanni beszél, Szindbád óvatosan kihátrál a szobából. Az öngyilkosjelölt Fáni jelenetét párhuzamos montázs indítja: Fáni és egy örömlány képeinek egymás után vágásával. A 11. jelenet végén visszatér Fanni alakja, de csak egy kézcsók erejéig, keretet adva a beékelten jelenetnek.

81. A számtalan példa közül kiemelem a Majmunka-jelenetek szerveződését, amely egyetlen novella történeteiből több jelenetet hoz létre, megtartva a benne szereplő nő (Majmunka) központ-jellegét. Majmunka a filmben egy részstruktúra állandóan visszatérő alakja, a női karakterek között egyedülálló, hiszen Szindbádot anyaként szereti. A vágy tárgy-szerep elvesztése teszi lehetővé a strukturáló funkció elnyerését számára. Mindez azonban csak a rendező értelmezésének credménye, ugyanis a novellák kontextusában nincs e karakternek kiemelt jelentősége.

82. A következő alfejezeteket pusztán a dolgozat könnyebb tagolása érdekében hozom létre, ugyanis a tárgyalandó írói és rendezői eljárások beletartoznak a kompozíció fogalmának tágabb értelmezésébe.

83. „... a fényes cipőket por lepte be. A hajdíszek megbomlottak, és a kiszabadult hajsálak, mint a hosszú fűszálak a szélben, röpködtek a tánc közben.” (Krúdy, *Szindbád útja a halálnál*. 1973. 60.) Szempontunkból az is figyelemre méltó, hogy hogyan alakul a szinekdochélánc komplex képpé, hogyan nyeri el a közbevetett hasonlattal azt a többletjelentést, ami miatt nem értelmezhetjük pusztán szinekdochéláncként.

84. Kemény Gábor. 1993.

85. Tanulmányának egyik részében Krúdy alakzatainak képi és nyelvtani determinációját veti egybe. Krúdy képrendszerének fő osztályai Kemény Gábor munkája alapján a következők:

- *elemi képek*:

- érintkezési társításon alapuló képek: metonímia, szinekdoché

- hasonlóságon alapuló képek: teljes metafora, csonka metafora, hasonlat

- *komplex képek*

Kemény Gábor vizsgálódásaiban az alakzatokat a kifejezőeszközök szempontjából osztályozza tovább. A különböző fajtákban a determinációk különbségeit illetve egybeeséseit kutatja. A számunkra lényeges Krúdy-szóképek csak kiragadott példák, elsősorban a filmen is szereplő motívumokhoz illeszkednek, így nem térünk ki a Kemény Gábor által felállított rendszerezésben elfoglalt helyükre.

86. A kiforrott Krúdy-prózában a cselekmény szereplőinek bemutatását szolgálja a szinekdoché Kemény Gábor szerint. Az alakok valamely testrészének vagy ruhadarabjának kiemelésével helyettesíti a rész az egészt. Ebben a gesztusban a dezantropomorfizáció is megjelenhet, amely közelíti a szóképek funkcióját a szimbóluméhoz. Ezt a táncjelenet fenti elemzésekor már észrevételeztük.

87. Krúdy, *Az ecetfák pirulása*. 1973. 207.

88. Krúdy, *Téli út*. 1973. 172.

89. Krúdy, *Tájékoztató*. 1973. 14.

90. Krúdy, *Szindbád álma*. 1973. 128.

91. Zalabai Zsigmond. 1981. 82.

92. Szerencsés a terminuspár használata, mert a szóképek két alkotórészének kölcsönviszonya nemcsak azonosításon — egy másik terminológiában: azonosító-azonosított — alapulhat, hanem a két elem különbözőségén is. Az alakzat filmen való megvalósulása igazolja, hogy sokféle kölcsönviszony tételezhető viszonyító és viszonyított között.

93. Zalabai definíciója szerint: „... a hasonlat: kettőskép, két — más-más mezőösszefüggéshez tartozó — jel (fogalom, jelenség) kölcsönviszonya, melyet részben a szemantikai összeférhetetlenség, részben a szemantikai összeférhetőség határoz meg, létrehozva a két jel között az analogikus vonásokat, illetőleg a logikai vagy az érzelmi-hangulati információt tartalmazó ikont”. (Zalabai. 1981. 125.) Bár problémák merülhetnek fel a definíció

megértésében, mégis elkülönül a hasonlat a metaforától e meghatározás alapján.

94. Krúdy, *Pénzzel járják a búcsút*. 1973. 412.
95. Krúdy, *Téli út*. 1973. 167.
96. Krúdy, *Vörös ökör*. 1973. 248.
97. Krúdy, *Addig ér az ember...* 1973. 325.
98. Krúdy, *Az életmentő képfestő*. 1973. 360.
99. Krúdy, *Szökés a halálból*. 1970. 278.
100. Pudovkin. 1965. Idézi: Buglya Sándor. 1990. 35.
101. Lohr Ferenc. 1988. 191.
102. Lohr Ferenc. 1988. 197.
103. Krúdy, *Szindbád álma*. 1973. 140.
104. Krúdy, *Szindbád álma; Vörös ökör*. 1973. 128., 248.
105. Krúdy, *Pénzzel járják a búcsút; Addig ér az ember valamit, amíg a szülege él*. 1973. 412., 323-324.
106. Krúdy, *Szökés a halálból*. 1973. 282.
107. Krúdy, *Szindbád útja a halálnál*. 1973. 61.
108. Horgas Béla. 1971. 8.
109. Horgas Béla. 1971. 8.
110. László Gyula. 1971. 14.
111. Uo.
112. Bármelyik novellából idézhetnénk e módszert reprezentáló szövegrészt. Választásunk azért esett a *Női arckép a kisvárosban* című szöveg egyik részletére, mert jól nyomon követhető, hogy Krúdy aprólékos, szinte forgatókönyv-szerű prózáját hogyan lehet adaptálni (A filmből a Lenke-jelenet (8.) tartozik ide.): „-Férjemet keresi? — mondta egy kellemes mély hang egy függöny mögül. Egy szőnyegajtó nyílt meg, és Szindbád előtt japán pongyolában, fehér kezén egy zöldkőves gyűrűvel, simán, koszorúba font hajjal, Lenke állott.  
- A férjemet? — kérdezte még egyszer, és csöndesen elhalványodva közelebb lépett. A zöldkőves gyűrű, mint egy csillag, mind közelebb jött Szindbádhoz, és a férfi csak ült, és csöndesen, összeszorított ajakkal nézte a megzavarodott asszonyt.” (Krúdy, *Női arckép a kisvárosban*. 1973. 47.)
113. Virilio, Paul. 1992. 5.
114. Kemény Gábor. 1993. 128. Vö. jelen dolgozat. 14.

115. A részletek sorrendben a következők:

1. „A holt Szindbád tehát utazott ... Azon a rossz talyigán, amelyen már Cézárina, gazdag, de koros felesége, a tenyeres-talpas Terka és más asszonyszemélyek után is mászkált, akiknek lábikráját itt-ott megkivánta az életben.

... Most megállás nélkül haladt el a keresztutak nyavalyás bokrai, útonjáró ember felakasztására várakozó egykedvű ákácok mellet, pedig máskor az ilyen helyeken stációt szokott tartani Szindbád, vajon mit izengetnek a vándorcigányok a bokrokra kötött tarka rongyaikkal. Vajon nem nyújtja ki valamely fa tövében országjárásban megbütykösödött lábát valamely vándorló, aki itt végsőt álmodott az angyalokkal, és mosolygó arcal megfagyott? Vajon nem maradt-e itt az árokparton valamely elhasznált lópasszus?, amelyet elbúsult lótolvajok hajítanak el maguktól, miután nem sikerült a lólopás — vagy valamely levél, amelyből valakinek sikerült egész élettörténeteket kiolvasni lehet, amíg a hó és eső el nem főd minden hiábavalóságot ...” In *A tetszhalott*. Krúdy. 1973. 339.

Az iménti szöveg nem képtelített, de az asszociációhálója hasonlatossá teszi a komplex képhez.

2. „az asszony megrázkódott. A Duna felett szürke fátylukat húzták a másvilágról hazatérő leányok. Egy sirály, mint egy kósza lélek, amely az éjjel haldokló gyónását hallgatta, elkeseredve repült Pest felé.” In *Pénzzel járják a búcsút*. Krúdy. 1973. 282..

116. Barthes, Roland. Idézi: Szilágyi Gábor 1995. 177.

117. Szilágyi Gábor. 1995. 178.

118. Ld. az 115. jegyzet második idézetét

119. Idézi: Lugosi László. 1985. 164.



## Első függelék: A film jelenetezése

1.Montázs, 2.Szindbád a lovaskocsin, 3.Főcím, 4.Montázs, 5.Lányok tánca, 6.Setétke-jelenet, 7.Szindbád és egy nő levélváltása, 8.Lenke-jelenet, 9.Majmunka-jelenet-1., 10.Fanni-jelenet-1., 11.Fáni-jelenet, 12.Fanni-jelenet-2., 13.Szindbád a borbélynál, 14.Szindbád egy nőt vetkőztet a temetőben, 15.Majmunka-jelenet-2., 16.Fány-jelenet, 17.Majmunka-jelenet-3., 18.Florentin-jelenet-1., 19.Montázs, 20.Florentin-jelenet-2., 21.Kisfiú a kislány szoknyája alá néz, 22.Florentin-jelenet-3., 23.Majmunka-jelenet-4., 24.Vidéki városban egy nővel, 25.Virágáruslány-jelenet, 26.Montázs, 27.Majmunka-jelenet-5., 28.Vidéki fogadóba érkezés, 29.Két nő várja, 30.Ima, 31.Valentin-jelenet, 32.Szindbád rosszullete, 33.Montázs, 34.Fruzsina, 35.Montázs, 36.Amália-jelenet, 37.Vörös postakocsi, 38.Paula-jelenet: találkozás (1), 39.Paula, színészek (2), 40.Ételek montázsa, 41.Szindbád szertartásos étkezése, 42.Pasziansz-jelenet, 43.Majmunka-jelenet-6., 44.Bordély-jelenet, 45.Beszélgetés a pappal a templomkertben, 46.A búcsújárás, 47.Tél Tündére-jelenet, 48.Montázs, 49.Orgonistanő-jelenet, 50.Szindbád tenyere

## Második függelék: A film főbb irodalmi forrásai:

### *Szindbád-novellák:*

Addig ér az ember valamit, amíg a szüleje él, Az ecetfák pirulása, Az éji látogató, Az életmentő kékfestő, A hídon, Az orgonistanő szerelme, A tetszhalott, Hófúvásban, Női arckép a kisvárosban, Pénzzel járják a búcsút, Szindbád álma, Szindbád második útja, Szindbád útja a halálnál, Szökés az életből, Szökés a halálból, Téli út, Utazás éjjel, Vörös ökör

### *Egyéb írások:*

Egy aranykézutcai éj emléke, Florentin, Isten veletek, ti boldog Vendelinek! Kleofásné kakasa, N. N., Setétke

## Bibliográfia

ÁBER Péter: „Szindbád új vizeken.” In *Magyar Hírlap* 1970. szept. 26.  
 BAZIN, André: *Mi a film?* Vál., szerk.: Zalán Vince. Osiris, Bp., 1995. 7-34.

- BÍRÓ Yvett: *A hetedik művészet*. Századvég, Bp., 1994. 17-80.
- BÍRÓ Yvett: *A film drámaisága*. Gondolat, Bp., 1967. 56-122.
- CHIARINI, Luigi: *A film gyakorlata és elmélete*. Gondolat, Bp., 1968. 224-261.
- CZÉRE Béla: *Krúdy Gyula*. Gondolat, Bp., 1987.
- DERRIDA, Jaques: „Struktúra, jel, játék a humán tudományok diszkurzusában.” In *Helikon* 1994./1-2. 21-35.
- Fejezetek a film történetéből*. Vál.: Buglya Sándor. Magyar Független Film és Video Szövetség., Bp., 1990.
- A film és a többi művészet*. Vál.: Kenedi János. Gondolat, Bp., 1977. 181- 246.  
(Bunuel, L.: *Költészet és film*; Eisenstein, Sz.: *A húsz tartóoszlop*; Mourié, M.: *Film kontra regény*)
- FOUCAULT, Michael: „Nietzsche, Freud, Marx.” In *Athenaeum* I., 1993/3. 151-171.
- HORGAS Béla: „Időtlen mellérendelés.” In *Filmkultúra* 1971. 6. 5-11.
- KEMÉNY Gábor: *Képekbe menekülő élet*. Balassi, Bp., 1993. 31-152.
- KÓKAI Károly: „A film elődei.” In *Szellemkép* 1995./1-2.
- KRÚDY Gyula: *Aranykézuccai szép napok*. Krúdy Gyula munkái VII. Budapest, Athenaeum.
- KRÚDY Gyula: *Szindbád*. Bp., 1973.
- LÁSZLÓ Gyula: „Kétszólamú invenció.” In *Filmkultúra* 1971. 6. 11-14.
- LAWSON, John Howard: *A filmalkotás 1-2. Az audiovizuális filmnyelv és filmszerkezet*. Magyar Film tudományi Intézet, Bp., 1968.
- LENCŐ László: *Huszárik breviárium*. Szerk.: Lencső László. Szabad Tér, Debrecen, 1990. 155-177.
- LOHR Ferenc: *A film hangkultúrája*. Magvető, Bp. 1968.
- LOTMAN, Jurij: *Filmszemiotika és filmesztetika*. Gondolat, Bp., 1977.
- LUGOSI László: „Az Elégia és a Filmnyelv.” In *Kortársunk a film*. Szerk.: Dániel Ferenc, Múzsák, 1985. 162-164.
- RICHARDSON, Robert: *Film and Literature*. London. 1976. 4-128.
- RÓZSA Gyula: „Szindbád Nagybányán.” In *Filmvilág* 1982/1. 10-12.
- SÁRA Sándor: „Szindbádot játszottuk.” In *Filmvilág* 1982/1. 13-14.
- SIHVONEN, Jukka: *Exceeding the limits*. The Finnish Society for Cinema Studies, Turku, Finland, 1991. 11-32.
- SZILÁGYI Gábor: *A film fogalma*. Magyar Filmintézet, Bp., 1995.
- SZINDBÁD-V. (színes film) Rendezte: Huszárik Zoltán. 1971. (bemutató: 1971. dec., Bp.)
- „Szindbád.” In *Magyar filmkalauz*. Szerk.: Karcsai Kulcsár István, Veress József. Magyar Filmintézet-Magvető, Bp., 1985. 369-376.

- TORNAI József: *Az ihlet sötét és világos foltjai*. Gondolat, Bp., 1982. 39-41.  
*Világirodalmi Lexikon*. VIII. kötet. Akadémiai Kiadó, Bp., 1994. 300-331.
- VIRILIO, Paul: *Az eltűnés esztétikája*. Balassi-Tartóshullám, Bp. 1992. 5-79.
- ZALABAI Zsigmond: *Tűnődés a trópusokon*. Madách, Bratislava, 1981.
- ZALÁN Vince: „Egy kelet-európai képíró.” In *Filvilág* 1982/1.3-7.