Berényi Csaba

Mozgókép és jelentés. Barkácsolás és jelentéstulajdonítás a *Final Cut*ban

Absztrakt

A dolgozat Pálfi György *Final Cut – Hölgyeim és Uraim* című alkotását elemezve vizsgálja a mozgókép jelentéstanát, hasonlítja össze film és a verbális nyelv jelentéstulajdonítását. Eizenstein és Bódy Gábor a verbális nyelvi struktúrák felé mutató montázselméleti téziseit ütközteti egymással, illetve az általuk felvetett jelentésképző mechanizmusokat mutatja be a *Final Cut*ban. A Pálfi által alkalmazott számos montázsfajta jelentéstulajdonító metódusát Zsilka János szerves, hipotetikus nyelvi rendszerével analógiába állítva elemzi. Megkísérli bebizonyítani, hogy a film leírható a verbális nyelv Zsilka által meghatározott szemantikai modelljével. A filmben gyakran alkalmazott Kulesov-effektuson keresztül megvilágítja a *Final Cut* önreflexív, fikcionalitást jelölő metódusát, az önreflexivitásból és a szegmensek stilisztikai heterogenitásából kiindulva pedig kitér a *Final Cut* műfajiságot érintő problémájára, illetve a filmben és a verbális nyelvben tapasztalható rekurzivitásra.

Szerző

Berényi Csaba (1990) a Szegedi Tudományegyetemen végzett magyar, illetve filmelmélet és filmtörténet alapszakon. Jelenleg ugyanitt a Vizuális kultúratudomány mesterszakos hallgatója. A 2015-ben megrendezett XXXII. OTDK Társadalomtudományi szekció Filmtudomány tagozatában első helyezést ért el. Esszéi és filmkritikái többek között az Apertúra Magazin, a KULTer.hu, valamint a prae.hu oldalain jelentek meg.

Berényi Csaba

Mozgókép és jelentés. Barkácsolás és jelentéstulajdonítás a *Final Cut*ban

Bevezetés

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

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

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

A *Final Cut* egyöntetűen pozitív és lelkes kritikai recepciója arra utaló jelzés, hogy Pálfi közönségbarát módon képes rávilágítani, egyúttal újra aktuálissá tenni a különféle montázstípusok jelentésképző technikáit, valamint a filmszintaxis meghatározásának máig lezáratlan problémáját. A *Final Cut* ugyanis a nagyközönség igényeire szabott feszes műfaji film, amely „látványosan szemlélteti az analitikus vágás, a montázs és az évezredes elbeszélői klisék elevenségét és működésmódját."[2] Ugyanakkor a DVD-megjelenést jogilag legitimáló tankönyv[3] révén közérthető oktatóanyagként is felfogható. „Hogy csak a szakmának mond valamit? (…) Nem hiszem el. (…) Hogy oktatófilm? (…) Hogy fontos filmtörténeti adalék, ez már elfogadhatóbb állítás."[4]

A különböző montázselméletek, valamint teoretikus kísérletek a 20-as évektől fogva a filmi szintaxist és egyáltalán a filmet (autonóm) nyelvként leíró törekvésekként tűntek fel a filmtörténelemben. Elég, ha a különböző szovjet filmiskolák materialista vagy formalista irányzataira gondolunk. Azonban a film, valamint a verbális nyelv mélystruktúrája, artikulációs bázisa közti viszonyról kialakult diskurzus nem szolgált vitathatatlan, összegző elmélettel. Az egyes szerzők között – a különféle irányzatok egymástól eltérő terminológiái, definíciói okán – mai napig nincs konszenzus azt illetően, hogy a verbális és a film nyelve analóg módon írható le.[5] A probléma leginkább a film legkisebb jelentéssel bíró egységének eltérő meghatározásaiban rejlik, ugyanis konvenció nélkül nem beszélhetünk a nyelvre jellemző konstans artikulációs bázisról. A *Final Cut* esetében a dolgot bonyolítja, hogy Pálfi ugyan szemmel láthatóan izolált beállításokból gazdálkodott, azonban a szegmenseket mégsem tekinthetjük a film szemantikai alapegységeinek, hiszen azok jelentései az affirmációáramlás során nagyon összetettek. Mi több, Pálfinak nem is célja, hogy a snittek konnotátumát[6] eltörölje, ami lehetetlen is volna. Tehát egy snittnek nem pusztán a közvetlenül adott jelentésével kell számolnunk, hanem az eizensteini konfliktus-elvű montázs során kialakuló új jelentésekkel is. Mindezt a beállítások – a montázs révén – egyszerre hordozzák magukban. Az osztatlan közönségsiker és szakmai elismerés ellenére, különös módon mégsem alakultak ki a *Final Cut* által érintett kérdések elemző, tudományos fórumai, illetőleg a filmnyelv problémáját újra megvilágító diskurzus. Mindez talán a film elsődleges szórakoztató jellegének tudható be. Egyedül a DVD-t kísérő tankönyv igyekezett összefoglalni és behatóan elemezni azokat az eljárásokat, elméleteket, amelyek tetten érhetők Pálfi művében. Ugyanakkor Pálfi merő szórakoztatási szándékával egyetemben a fentebb vázolt ambivalens szerkesztési technikával tudatosan is rávilágít a film nyelvként való leírásának kvázi lehetetlenségére, mindamellett, hogy filmje nyilvánvalóan a verbális nyelv jelentés-összefüggéseit modellezi. Tehát a rendező intenciója filmjéhez hasonlóan ambivalens. Ebből kifolyólag igenis lehetséges és releváns a *Final Cut*ot tisztán teoretikus, szemantikai oldalról megközelíteni.

Dolgozatomnak nem célja, hogy a filmnyelv problémáját vizsgáló különféle tézisekről történeti képet adjon. Az alábbiakban a montázs, illetve a film jelentéstani sajátosságait vizsgálom a *Final Cut* szemantikai, szemiotikai aspektusain keresztül, mindenekelőtt a szovjet montázselmélet, valamint Bódy Gábor teoretikus írásaiban is előszeretettel hivatkozott Zsilka János szerves nyelvi rendszere

felől. Ezáltal pedig kísérletet teszek a Pálfi-film szintaxisának, valamint a verbális nyelv szerkezetének összevetésére.

Eizenstein és Bódy montázselméletének összefüggései

Eizenstein innovatív formalista magyarázata élesen elválasztotta a film elvont, szimbolikus megjelenítő technikáját a statikus, ábrázoló és térbeli művészetektől, elsősorban a festészettől és a színháztól. Véleménye szerint ugyanis a filmképek, jobban mondva a szegmensek egymással történő ütköztetése révén a konkrét tárgytól elvonatkoztatott képzetek születnek, és ez egyértelműen a nyelv absztrakt jelentéslétrehozásával konvergál. Tehát a film nem egyedi képkockákon ábrázolt konkrétumokon keresztül mutatja meg a tárgyat, hanem arról mintegy elbeszélést nyújt.[7] Mindezzel markánsan elhatárolódik Pudovkin kvázi leíró montázsfelfogásától. Erre rímelve Bódy is leszögezi, hogy a film négy jelentésfoka[8] olyan új narrativitást eredményez, mely során a film nem megmutat, hanem elbeszél. Szerinte ez túlmutat a mozgókép különböző szemantikai aspektusain és ezáltal az affirmáció formai tagolása is leírható.[9]

Eizenstein szerint a filmkocka vagy filmszegmens a montázs sejtje, melyből egy magasabb szintű tartalom képes a konfliktusok mechanikája révén kibomlani.[10] A montázs során az összeütköztetett szegmensek egymással szerves viszonyba kerülnek, mely során elveszik önálló jelentésük, azaz a domináns jelleg alapján kirajzolódó, elvonatkoztatott főtéma hordozóivá válnak. Ez egy induktív folyamat, vagyis az elemek egymással mintegy relációba lépve általánosulnak, és a részek összegénél magasabb szintű absztrakt jelentés bomlik ki. A szegmensek sorozata révén kialakul a domináns jegy, vagyis az a minőség, amely a beállítások tulajdonképpeni szorzata, az ábrázolt tárgyon felüli képzet. Ennek köszönhetően egy elvont egésszé szervesülnek az apró részek. E szervesülés során a mű tényleges tartalma, főtémája érthetővé, átélhetővé válik.[11] Ugyanakkor nem beszélhetünk tisztán induktív, azaz a komponensek felől a komplexig tartó logikai irányról, hiszen ez a végső egész egyidejűleg meg is határozza az elemek egymáshoz rendelhetőségét, megszabja annak feltételét. Tehát az eizensteini montázselmélet szerint egy szerves általános →konkrét, konkrét →általános mozgásról van szó.

A folyamat fő mozgatórugója a dinamizmus, amely tulajdonképpen előidézi az absztrakt jelentés létrejöttét, mivel a néző adott (filmen kívüli) paradigmatikus látásmódja feszültségbe lép a képszegmensek közti konfliktusok irányított értelmezésével. Egyszóval a néző látásmódját felváltja egy másik, a beállítások közti feszültség komplexitásából születő új, formai paradigma.[12] Ezt a feszültséget Eizenstein már dinamizmusnak tekinti. Az elméletében a szegmensek egymásra vonatkoztatása által felszabaduló asszociációk konfliktusa az, ami az elvont jelentést kialakítja a néző számára.

A valóság és a film nyelve közti feszültség – Bódy szerint is – magának a gondolkozásnak, az elvont gondolatnak, ha úgy tetszik, a képzetnek a tere. Mindkettejük elméletében tehát az absztrakció, a jelentés elvont formája alapvetően különböző paradigmák feszültségéből ered.

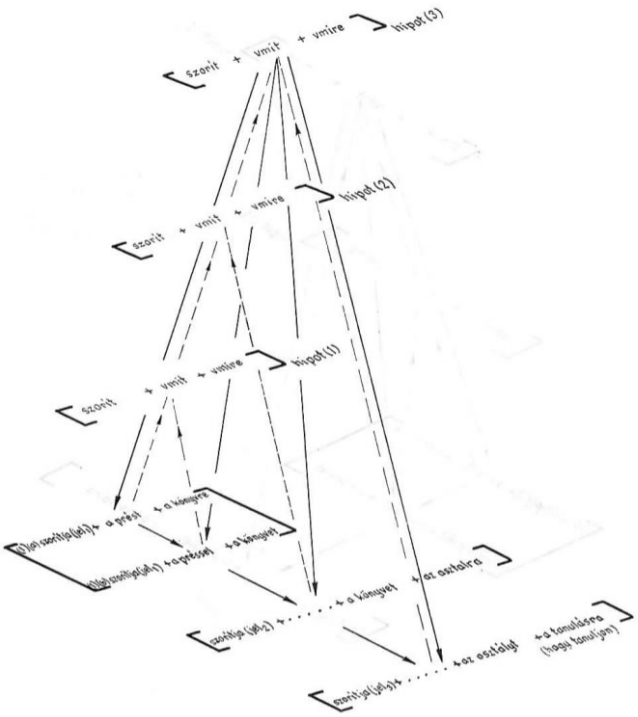
Bódynál az affirmációáramlásban a képek elvesztik triviális jelentésüket,[13] és egy filmi kódrendszer folyamatosan mozgó, tehát *dinamikus* jelentésdimenzióiba ágyazódnak. Ezzel párhuzamosan a szegmens (az indexek által), mintegy kilépve a képkeretből, lényegi jelentésvonatkozása révén kivetül a valóság kódsíkjára, egzisztenciális használatára.[14]

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

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

Eizenstein definíciója szerint „a dinamizmus térbeli formája a kifejezés."[15] Tehát a kifejezés, a film állítása a szegmensek feszültségétől vagy az azon szereplő tárgyak formai feszültségétől függ, ami megegyezik a Bódy affirmációelméletében taglalt kiemelt formával, mely a közvetlenül adott (tehát aktuális, nullfokú) és lokális-kronologikus tagolást felülírja egy általános állítás, jelentés folyamatosságával, vagyis felváltja az affirmációval.

A fentiekből egyértelműen kiderült, hogy Eizensteinnél a forma dinamikus, mivel – miként a ritmust is – a konfliktus-elv szervezi. Ezáltal pedig maga a jelentés is dinamikára épül, tehát az affirmációáramlás – mint Bódynál láttuk – a formák közti feszültségből adódik. Egész pontosan a szekvencia során a képek indexei szinkron, elvont jelentésvonatkozást hoznak létre, mi több „a *nyelvi* jelentés nem más, mint az aszinkron jelentésvonatkozásokba lépő *indexek tengelyfeszültsége* a triviális jelentésben."[16] Zsilka hipotetikus nyelvi rendszere szintén a szintaktikai sorok[17] (vagyis formák), valamint egy adott kifejezés különböző jelentései közti mozgásra épül, mely során a realizált mondatformák egy általánosító folyamat révén egy absztrakt jelentésben vonódnak el.[18] Ekkor az első szintaktikai sor tagjai (transzformációs csoportok) közti különbség megszűnik, feloldódik az általánosult, hipotetikus jelentésszinten. Ha pedig a transzformációs csoport egy másik jelentését vezetjük le, akkor ennek a mozgásnak köszönhetően kialakul, és az elsőre épül egy újabb hipotetikus jelentésszint, és így tovább (lásd 1. ábra).[19]



1. ábra: A szorít hipotetikus rendszere

Eizenstein és Bódy téziseinek különbségei

Eizenstein és Bódy az eddigi bemutatás szerint látszólag egymást megerősítő nézeteket vallottak. Azonban míg Bódy szerint az önálló képszegmens a jelentés nullfoka,[20] addig Eizenstein úgy véli, a képszegmens önmagában nem végtelen, nullfokú jelentés, hanem – akár a japán ideogrammák – elvont többletjelentést hordoz, mivel több denotátum ütközik benne, így hozva létre az elvont harmadikat, a főtémát, domináns jegyet megvilágító minőséget – a konnotációt.[21] A tonális montázs[22] egy beállításon belül ez alapján hoz létre emocionális képzeteket, absztrakt jelentést. Ennek ellentmond a Bódy által szemantikailag végtelennek, tagolatlannak leírt szegmens triviális jelentése, hiszen elmélete szerint ez a végtelenség csak az affirmáció során oldódik fel. Christian Metz szintén „meghatározatlan hosszúságú komplex kifejezésként” határozza meg a beállítást.[23]

Eizenstein elmélete szerint lényegében arról van szó, hogy a forma felülírja a tartalmat, ezáltal a közvetlenül adott, (aktuálisan) érzékelt jelentésre egy absztrakt jelentésszint rétegződik. Természetesen itt nem a tartalom teljes kiiktatásáról van szó, csupán zárójelbe tételéről. Ilyenformán pedig a denotátum és a konnotáció egy szegmensen belül kvázi együtt érvényesül. Ugyanez a formalizmus köszön vissza Pálfinál a végletig kiélezve, noha a *Final Cut* esetében nem beszélhetünk tisztán tonális montázsról, ugyanis a film struktúrája izolált szegmensek konfliktusából épül fel. Ezen szegmensek különböző denotátuma, illetve dominánsa mint formák kerülnek egymással szerves viszonyba. Tehát a forma és tartalom szintézise hasonlóképp mutatkozik meg Pálfinál, mint Eizensteinnél.

Ugyanakkor Eizenstein szerint, ha két különböző, mozgásfázist ábrázoló (tehát eltérő denotátumú) konkrét képet egymás mellé szerkesztünk, azok egymásra vonatkoztatása révén megkapjuk a mozgás fogalmi képzetét. Vagyis az absztrakció nem az adott denotátumú beállításra rétegződik, hanem ezen beállítások szerves viszonya, szorzata eredményezi az elvont többletjelentést. Viszont ez a fogalmi képzet még nem ekvivalens a konnotációval, csupán a szegmensek relációja során létrejövő újabb denotátum. Legyen szó akár szegmensen belüli (tonális) montázsról, akár a vizuális konfliktusra épülő szegmensek közti montázsról, világosan látszik, hogy a másodlagos, absztrakt jelentés legalább két denotátumot implikál. Tehát Eizenstein levezetése mentén haladva a statikus képkockának nem lehet önmagára irányuló triviális jelentése,[24] míg Bódy az egész elkülönített beállítást a jelentésnek ezen a szintjén kezeli, tehát ezek alapján a szegmens jelentése végtelen, mivel még nem jött létre az irányított, szerkesztett konnotáció, vagyis a szegmens triviális jelentése abszolút mértékben a befogadói percepció függvénye. Noha a film alapvető szemantikai egységét eltérően definiálják, végső soron Bódy is az izolált beállítások rekombinációjánál, azaz szerves viszonyánál lyukad ki. „Végeredményben egy filmi szegmentum vagy annak részlete mint eltérő minőségek szinkron *feszültsége* lép fel, s a triviális jelentésen túl nyelvileg *objektív, elvont, filmfogalmi* jelentésre tesz szert."[25] A *Final Cut*ban a tematikus blokkokba rendezett heterogén, ám szemantikailag kötött beállítások ugyanis az egymással történő konfrontálódás, tehát kombinációjuk következtében hozzák létre az absztrakt jelentést. Ugyanakkor Eizensteinhez hasonlóan a *Final Cut* adott szegmensei – mivel voltaképpen idézetek – szemantikailag nem lehetnek sem üresek, sem végtelenek, magyarán egyszerre hordoznak jelentést mikro- és makroszinten. Ez is rávilágít arra, hogy az így létrejövő absztrakt képzet még nem feltétlen konnotáció, hanem a jelentésszintek közti mozgás eredménye. Metz szerint viszont „a beállítás jelentése csak kis mértékben fakad abból, hogy szembeállítjuk azokkal a más lehetséges beállításokkal, amelyek a film ugyanazon helyén fordulhatnak elő."[26] Végső soron Pálfi a film ezen kettős tulajdonságára világít rá a *Final Cut* ambivalens affirmációjával, nevezetesen a denotátum és a konnotáció egyidejűségére, szintézisére. A denotációnak és a konnotációnak a *Final Cut* esetében felmerülő problémájára a második részben még kitérek.

Eizenstein és Bódy montázselmélete és a zsilkai jelentésaspektusok összefüggései

Vizsgáljuk meg alaposabban, hogy a fent vázolt montázsfelfogásoknak milyen nyelvi vetületei vannak! Noha a szegmensek kölcsönviszonyát, valamint az absztrakt másodjelentés kialakulását hasonlóan írták le, Bódy a filmi szintaxis leírásakor továbbgondolta és kibővítette az eizensteini montázselméletet. Mint láttuk, Bódy négy alapvető jelentésszintet különít el. Ezek közül a második a retorikus fok, ami Eizenstein formalista, konfliktus alapú montázselméletének gerincét alkotja. Ezen a szinten a metaforikus jelentés a felvételek metszéspontjában lévő feszültségből születik meg. Bódy példaként hozza a Kulesov-effektust, amely révén két vagy több szegmens közti konfliktus egy metaforikus jelentésben fut ki, mint pl. a férfi arca+étel=éhség vagy a különböző terekben felvett emberek fiktív (tehát elvont, imaginárius) térben történő találkozása. Úgy véli, a beállítások inkongruenciáját a film struktúrája ismétlésekkel hidalja át. „Ehhez [Kulesov montázstechnikájához – B. Cs.] nyilvánvalóan a felvételek találkozási pontjánál – akár ellentét általi – hasonlóságokra van szükség, tehát az ismétlés egy formájára, amely az egymásra vonatkoztatást lehetővé teszi vagy kikényszeríti."[27] Eizenstein a kulesovi axiómát fejlesztette tovább magán a (fentebb már említett) szegmensen belüli és szegmensek közötti konfliktusok rendszerévé, egyúttal bevezetve a vizuális ellenpont fogalmát. Ennek értelmében a mű egészének értelmezését a különböző fény-, plán-, irány-, stb. konfliktusformák szervezik, mintegy szintetizálják a jelentést, a dinamikusan ütköző paradigmákat. Tehát hasonló ismétlésen alapuló vizuális ellentétről, illetve hasonlóságról van szó, mint Bódynál. E téren is egyértelmű, hogy Eizenstein a verbális nyelv absztrakt jellegével igyekszik egy nevezőre hozni a film szimbolikus jelentésdimenzióját, ugyanis úgy véli, „a filmnek mint médiumnak ettől a megközelítésétől (…) eljutunk (…) *egy lehetséges film-szintaxishoz*."[28]

Eizenstein példaként hozza a *Patyomkin páncélos* ([illegible] Szergej Eizenstein, 1925) felálló kőoroszlánjának montázsát.[29] Három felvétel: a második kép rávetül az elsőre, így létrehozza az első mozdulatot, ezalatt a néző megjegyzi a második pozíciót. A második mozdulatot a harmadik kép elsőre történő rávetülése eredményezi: végül az oroszlán felállt.



Patyomkin páncélos (Eizenstein, 1925)

Ez az eljárás kétségkívül dialektikus, és erős analógiát mutat Zsilka „megszüntetve-megőriz" elvével. Ennek lényege, hogy a látszólag közvetlenül adott jelentések valójában levezetettek, például az „elrontja a levest" frazéma nem pusztán az „elront+leves"-ből tevődik össze, hanem az „elront" implikálja a „sózza", „fűszerezi" stb. szavakat, melyekből levezethető. Vagy a „köti a

kutyát” kifejezés „köti” része megszüntetve őrzi magában a „köt+láncot” stb. Ugyanakkor az „elrontja a levest” frazéma egy rekurzív mozgást mutat, hiszen az „elront” itt egyszerre eredménye és deduktívan forrása is az „elrontja a levest”-nek (vö. 2. ábra). Eizenstein montázstechnikája ezzel a szerves nyelvi folyamattal rokon.

Továbbá ugyanebből a filmjéből hozza példának a lövést, melyet a gépfegyver ábrázolásának konfliktusával ér el.[30] Két darab azonos tárgyú szegmensünk van (a gépfegyverről), viszont a tárgy képen belüli helye miatt nem azonos a két képkivágat. A térbeli mozgás, mint elvont (metaforikus) jelentés tör a felszínre, hiszen az A és B szegmens különbsége szabja meg magának a mozgásnak a feszültségét. Mint látjuk, a jelentés a szegmensek egymásra vonatkoztatása révén mint dinamikus mozgás tör a felszínre.

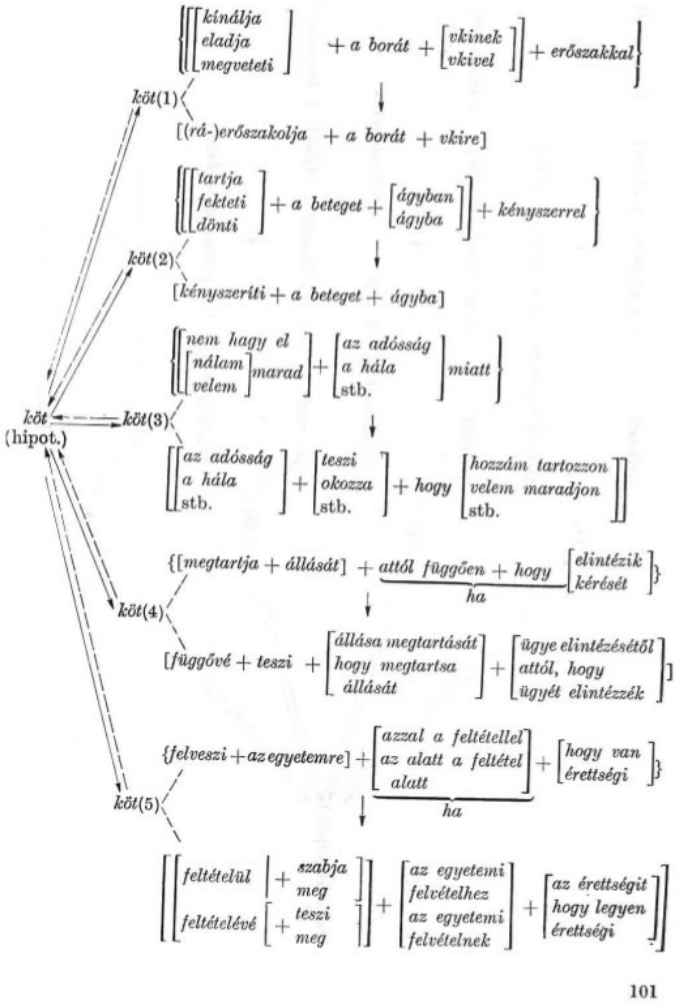
Hasonló metódust ír le Zsilka a nyelv mikro-struktúrájának vizsgálatakor a tulajdonképpeni[31] és a metaforikus jelentés kettős mozgása esetében.[32] Ennek lényege, hogy ha egy A+B (ugat+kutya) kifejezés A-ja egy C-vel kapcsolódik össze, akkor A+B, ill. A+C (ugat+gépfegyver) A-ja nem azonosak, csupán részben fedik egymást, ily módon A-nak egy elvont jelentése bomlik ki, jelen esetben a szaggatottság mozzanata. Tehát a metaforikus jelentés két frazéma vagy mondat kvázi két (vagy több) szegmens közti különbségéből, konfrontálódásából adódik. Nagyon fontos, hogy mind a nyelvi (frazémák), mind a vizuális egységek (szegmensek) relációban állnak egymással. Vagyis a metaforikus, elvont jelentés az elemek feszültségére, szerves viszonyára épül, minek során az elemek tulajdonképpeni, denotatív jelentése felszámolódik, de legalábbis módosul. A különböző tulajdonképpeni és a rájuk rétegződött metaforikus jelentések ugyanis folyamatosan elemzik egymást, így a belőlük elvont fogalmi jelentés egy más összefüggésben már közvetlenül jelenik meg, és így tovább. A tulajdonképpeni – a film esetében a denotatív jelentés – tehát egyidejűleg elvont is. A szegmensek ilyen jellegű ambivalens tulajdonsága – mint látni fogjuk – igen markánsan és direkt módon jelenik meg a *Final Cut* struktúrájában.

Ugyanakkor Eizenstein azt az absztrakt jelentésképződést is leírja, mely során két beállítás már ábrázoltjukat tekintve sem azonos. Ilyenkor az asszociatív mozzanat lesz kardinális, ugyanis A és B szegmens asszociációi azonosak, ami érzelmi dinamizmust kölcsönöz a képsornak. A *Sztrájk*ot ([illegible] Szergej Eizenstein, 1925) hozza példának,[33] melyben a vérfürdő, illetve egy bika vágóhídi levágásának konfliktusából teremti meg a „mészárlás” elvont fogalmát. Értelemszerűen itt szegmensek egymásmellettiségéről, ha úgy tetszik, sorozatáról beszélhetünk.

Bódy ehhez képest mikor a szeriális jelentésről mint mechanizmusról beszél, a képek indexeinek feszültségéből eredezteti a fogalmi jelentés létrejöttét, hasonlóképp ahhoz, ahogy Eizenstein a tonális montázst leírja, bár ez utóbbinál a szegmensen belüli konfliktus nem kizárólag az indexekre vonatkozik, hanem a felvételi eljárásokra is. Bódy az egymásra vonatkoztatottság és ismétlődés hatására a triviális jelentésből kiemelkedő indexek szériáját veszi alapul. Az affirmációáramlás során egy imaginárius[34] jelentésmező képződik ezen indexek kölcsönös feszültségében, ami végső soron elvont jelentésbe fordul át. Tehát egy magasabb szinten írja le a jelentésképződést, de ugyanazzal a folyamattal, hiszen – akárcsak a kőoroszlán esetében – Bódy

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

Térjünk vissza Eizenstein montázselméletéhez, pontosabban a két (A és B) szegmens közti tartalmi különbséghez, és vessük össze Zsilka parafrázis-rendszerével![35] Ez utóbbinak lényege a különböző jelentésű szintagmák szemantikai összefüggése. Egy mondat vagy kifejezés parafrázisa alatt Zsilka annak metaforikus változatát érti. A mondatok értelemszerűen különböző elemek komplex egységei. Vegyük például a *köt* szó metaforikus jelentésének más mondatokkal való összefüggését. A „ráerőszakolja + a borát + vkire" parafrázisa a „köti + a borát + vkire" szintagmának. Utóbbi megszüntetve tartalmazza az előbbit, metaforikus jelentésként rétegződik rá. A „ráerőszakolja + a borát + vkire" pedig a „kínálja/eladja stb. + a borát + vkinek + erőszakkal"–t foglalja magában, abból vezethető le. Ez az analógia pedig ugyanúgy leírható más kifejezésekkel is, mint pl. *kényszerít, függővé tesz, feltételül szab* stb. esetében, melyek metaforikusan mind kapcsolódnak a *köt*-höz. Tehát ezen szintagmák metaforikus jelentése (*köt*) mintegy szériát alkotva egy hipotetikus *köt* jelentésben fog kicsúcsosodni, amely magába zárja a *kötöttség* különböző formáit, úgy mint *kényszerítettség, függőség* stb.[36] Tehát egy közös domináns jegy csapódik ki, egy Eizenstein által is használt asszociatív mozzanat, amely a kötöttség, Eizenstein példájában a „mészárlás" elvont, hipotetikus fogalmához vezet, mely (hipotetikus lévén) csak realizációiban létezik. Ugyanakkor ennek a rendszernek minden eleme egyszerre konkrét és egyszerre elvont/általános is. Tehát pl. a „kényszerít" a „köt" hipotetikus jelentése felől nézve konkrét, míg pl. „tartja + ágyban + kényszerrel" szintaktikai forma felől nézve már általánosító folyamat eredménye (lásd 2. ábra).[37]



2. ábra: A köt parafrázis-rendszere

A nyelvi parafrázis-rendszerhez nagyon hasonló módon gondolkodik Eizenstein, amikor az érzelmi hatás kiváltásáról elmélkedik. Szerinte a konkrét eseményeket egy montázs elemeiként kell rekonstruálni, ahol minden komponens pontosan egy adott asszociációt hordoz (melyek lényegében megfeleltethetők Zsilka parafrázisaival), és ezek közös eredőjeként jön létre a komplex, elvont érzelem. Minél differenciáltabbak ezek a komponensek az adott montázson belül, annál tisztábban hozzák létre a kívánt asszociációt.[38] Bódy szerint ez a retorikus – vizuális ellenpontokra épülő – jelentés az affirmációt egy pontba sűríti.[39] Ugyanúgy, mint Zsilka példájában, minden a *köt* hipotetikus jelentése felé tart.

Mindez induktív logikai levezetés, miszerint a sok különböző szegmenstől eljutunk az egy általánosított képzetig. Zsilka parafrázis-rendszerénél ugyanezt láttuk. A film szempontjából ez a szegmensen, illetve a szekvencia akciói felől a cselekmény nagy egésze felé történő mozgást takarja, melynek vonatkozásában Eizenstein szerint a szegmensek megszűnnek önállóak lenni és töredék-szegmensként kvázi absztrahálódnak. Ugyanakkor a komplex elvont felől nézve egy szemantikai mező jön létre, amely köti a saját elemeit, pont úgy, ahogy Zsilka *köt* példájának jelentésterjedelme is kibővült. Minél inkább absztrahálódik a jelentés, annál több differenciált

elemet képes bevonzani, vagyis a jelentéstartalom leszűkítése fordítottan arányos a jelentésterjedelem kitágulásával. Eizenstein így tulajdonképpen azt a konkrét →általános, általános → konkrét szerves mozgást valósítja meg, melyet Zsilka is vizsgál a parafrázisok rendszerében. Eizenstein erre tett kísérletet az *Október*ben ([redacted] Szergej Eizenstein, 1927). Egy prekoncepciót épít fel (Kerenszkij kisszerűsége) vagy éppen bont le (Isten mint fogalom) egy képsor, egy szegmens által, a cselekményt pusztán eszközként használva. Hozzá kell tennünk, hogy Eizenstein ezen kísérleteivel egy tisztán intellektuális film elérését vizionálta,[40] amely arra a paradox elképzelésre épült, miszerint a fogalmak közvetlen módon, parafrázisok közbeiktatása nélkül kifejezhetők.

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

Bódy egy magasabb jelentésaspektust is beiktat a film szintaxisába, ez pedig a szeriális jelentés. Itt a punktuális[41] kifejezés ritmusa helyett az affirmáció széttartóvá válik, és egy induktíve létrehozott erőtér szériákra bontja. Az ezek közti interferencia maga a szeriális jelentésszint.

A *Final Cut* mindamellett, hogy az eizensteini montázs[42] mechanikáját követi, makroszinten a tematikus blokkok ütköztetésével hozza létre a teljes művet átfogó elvont jelentést, a romantikus film hipotetikus narratíváját. Makroszinten ezért beszélhetünk csak hipotetikus Férfiról és hipotetikus Nőről. Egyébként „Bódy […] a [szerialitás] fogalmat meglehetősen következetlenül használja: olykor […] a bizonyos tulajdonságaik ismétlődése és egymásra vonatkoztatása által összefüggésbe hozott képek kapcsán eleve szeriális jelentéstulajdonításról beszél –, olykor […] a filmnyelv egy adott tagoltsági szintjének meghatározásaként."[43] Bódy egy elemi jelentésmezőben látja a jelentésterjedelem kitágulását és nyelvi általánosulását, mely során a szegmensek metaforikus jelentésre tesznek szert. Ezáltal – mint korábban láttuk – „a kép, mint létszegmentum […] elveszti végtelen jelentését, mint nyelvi szegmentum részévé válik egy új objektivitásnak, amelyben annak ellenére, hogy konkrétan motivált, magába fogadja az elvont gondolkodást."[44] Habár ő is az ismétlések, ütköztetések által szériába rendeződő indexekről beszél, nem világos, ezek hogyan képesek metaforikus jelentést létrehozni, ha egy különböző irányokba terelt affirmáció valósul meg szeriális szinten. Bódy elmélete akár ki is hagyható a *Final Cut* szintaktikai-szemantikai képletéből, mivel mind Eizenstein, mind Zsilka esetében beszélhetünk szériákról[45], csak elemibb szinteken (ezek alatt a tárgyak, fényviszonyok, irányok stb. sorozatát értem).

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

A felhangok montázsa

A továbbiakban vizsgáljuk meg a szegmensen belüli montázs jelentésképző mechanizmusát!

Eizenstein 4 montázstípust határoz meg: a metrikus, a ritmikus, a tonális és a felhangok montázsát.[46] A felhangok (dominánsok) montázsa a szegmensek egy adott, az egész szekvenciát átívelő jellegzetes jegy más szekvenciák jegyével történő konfrontálása. Ez a jegy vonatkozhat az irányra, a sebességre, az időre stb. Ebből kifolyólag a domináns viszonyfogalom, meghatározása a szegmensek összeillesztéseitől függ, tehát dinamikus természetű. Ugyanakkor ismét egy rekurzív, szerves mozgást tapasztalunk, hiszen a domináns jegy egyúttal feltétele is a szegmensek összekapcsolásának. A *Final Cut* totális heterogenitása hatványozottan támaszkodik a domináns jegyekre, az egyes szegmensekből például csak a Csók, az Öltözködés, a Keringőzés stb. mozzanatát emeli egy elvont szintre, ezáltal teremti meg azok hipotetikus jelentését.

Amennyiben Bódy nézetei felől értelmezzük, ezek a dominánsok párhuzamba állíthatók a különböző (jel)paradigmákkal. Definíciója szerint a paradigma „egy azonosságon belüli különbségek szériája", amelyben a jelentésvonatkozás összegződik.[47] Maga az izoláció és új csoportosítás, azaz a montázs értelmezése paradigmák mentén történik. Az azonosságon belüli különbségek szériája a következőképpen értelmezhető: a fogalmi jelentés, tehát a komplex téma mint azonosság, a különbségek pedig mint a szegmensek közti konfliktusok sorozata, melyek létrehozzák a komplex téma elvont képzetét. Zsilka transzformációs csoportjai is ennek megfelelően a jelentésaspektusok rekurzív mozgáselvén alapulnak. Az ezekben a csoportokban lévő mondatok denotátuma (elsődleges jelentésük) megegyezik, viszont szintaktikai szerkezetük eltér (vö. 1. ábra). Egyszóval adott jelentést formailag eltérő szegmensek állítanak elő. Vagyis ahogy a domináns jegy meghatározottsága, tehát olvasata a szériák összeállításának módjától (a kontextustól) függ, és ugyanakkor ki is hat azokra, úgy a paradigmák is értelemszerűen a montázs szervező elve révén válnak egyértelművé, de meg is határozzák azt.

Ezen az „ortodox" dominánsok montázselméletén Eizenstein azonban igyekszik túllépni. Korábban említett nézete szerint a szegmens eleve többletjelentéssel bír, azaz a fentiekkel ellentétben az elvont jelentést nem pusztán a szegmensek *közti* ellenpontok képzik. Ezt magyarázva a beállítást mintegy akkordként írja le, és bevezet egyfajta zenei terminológiát.[48] A szegmensen belüli ingerkeltő, amely kiváltja a nézőben a megfelelő hatást a domináns alaphang (például egy nő szexuális vonzereje). Azonban erre számtalan mellékes felhang rakódik rá a dominánssal feszültségben, például a nő hajszíne, bőrszíne, ruhájának anyaga stb. Így az adott szegmens nem a főhang egyedisége, hanem a felhangok komplexuma, tehát érvelése szerint nem létezik önálló főhang, hanem pusztán a felhangok summája adja ki a komplex egészet, nevezetesen a szegmens általános jegye a szegmensen *belüli* montázs révén születik meg. A továbbiakban megkísérlem bemutatni, hogy Pálfi idézetekből álló, mégis önálló műfaji filmje hogyan használja a fent elemzett különböző montázstípusokat, melyeknek köszönhetően a film több szempontból is meglehetősen ambivalenssé válik. Megvizsgálom, miként oszcillál a *Final Cut* eltérő filmszemiotikai, lingvisztikai, valamint montázselméletek, illetve a filmi jelentés az egyes szemantikai szintek között. A snittek egyrészt önmagukban adottak, hiszen a néző a beállítások közti törést érzékeli, mi több, maga Pálfi hívja fel rájuk a figyelmet többek közt a redundancia és a

formai, stilisztikai konfliktusok révén. Másrészt a snittek a történet metaforikus jelentésszintjéből való levezetés eredményei, hiszen lehetetlen nem egy magasabb viszonyrendszerben értelmezni őket. Ugyanakkor ez a mozgás körkörös, hiszen a szegmensek folyamatos egymásra vonatkoztatása révén képes a film megteremteni az elemi kontinuitást, a cselekmény előre haladását, illetve ezáltal jön létre a narratív struktúra is. A *Final Cut* ezáltal rávilágít arra, hogy a film mint kifejezési forma strukturális, valamint szemantikai értelemben a verbális nyelv lényegileg szintetizáló jellegével analóg, mi több a nyelvi absztrakció a mozgókép inherens tulajdonsága.

A *Final Cut* montázselméleti és szemantikai elemzése

A *Final Cut* több száz filmrészletből áll, heterogén jellegű és nincs egyetlen saját képkockája sem. A snittek tematikus blokkokba rendeződnek (Csók, Szex, Revü, Párbaj stb.).[49] Ezeket mintegy akkordként, szemantikai mezőként foghatjuk fel, melyek egy adott domináns/tengely köré épülnek. Például mikor a Férfi betér a bárba és megpillantja a Nőt a színpadon énekelni, akkor a szegmenssoron (akkordon) belüli közös pont az Éneklés mozzanata, illetve a konkrét dal, mely átível az összes beállításon. A képeket különféle táncjelenetekből a szövegre illeszthető szájmozgások alapján vágták össze a készítők. Ez a jelenetsor jelparadigmája. Persze ez nem szeriális montázs, hiszen tulajdonképpen egy témára adott variációk (parafrázisok) deduktív egymásutánját kapjuk, azaz a *Final Cut* rengetegszer ismétel hasonló mozdulatot, gesztust, vagyis az izolált szekvenciák (blokkok) bizonyos mértékben redundánsak (és a redundancia teszi lehetővé az izolált képek kombinációját).

Amint Eizenstein esetében láttuk, a montázs segíti elő, hogy a néző elméjében létrejöjjön a mozgás fogalmi képzete. A *Final Cut* otthonról elinduló Férfijának először csak a lábát látjuk premier plánban, majd a plánméretek egyre tágulnak. A különböző figurák mind sétálnak, ez a tematikus blokk szervezi a szekvenciát. A néző az egyes képkivágatokban mozgó alakokat lát, viszont felmerül a kérdés: hogyan jön létre a *Final Cut* hipotetikus Férfijának szükségszerűen hipotetikus előrehaladásának elvont képzete? A képkivágatok tárgya (és nem denotátuma) azonos: egy férfi sétál. Ezen és a mozgásirányon kívül minden másban különböznek, jelen esetben a legszembetűnőbb eltérés az, hogy más-más férfiak más-más terekben mozognak. Tehát a szegmensek formailag nem azonosak. Az irány is mindössze a montázs során kialakuló képzet. Az alak az egyik snitt bal oldala felé sétál, a következőben pedig jobbról lép be a képbe. Ekkor – az egyes figurák képkereten belüli eltérő helyeinek feszültsége révén – a nézőben megszületik a Férfi teljesen egyirányú sétájának absztrakt képe. Vagyis az egyes beállítások egymásra hatva, egymást elemezve feloldódtak a SÉTA hipotetikus jelentésében. Természetesen a feloldódást nem teljes megsemmisülésként kell értenünk, hiszen pont ebben, a snittek szándékoltan radikális heterogenitásában rejlik a *Final Cut* pikantériája. Vagyis a néző a jelenetet egyidejűleg kapja meg a differenciált snittek sorozataként és *egyetlen* folytonos, komplex történésként. Annak ellenére, hogy ő közvetlenül csak konkrét →konkrét mozgású képeket tapasztal. A SÉTA tematikus

blokkjában ugyanis – a szerves nyelvi rendszer zsilkai vizsgálatánál tapasztalt – megszüntetve-megőrzés elve érvényesül. Esetünkben az elvont SÉTA implikálja az összes bevágott sétáló hímnemű filmkarakter mozgásának ábrázolását és eredendően független irányát, ahogy a fentebbi példához hasonlóan „az elrontja a levest" szintagma „elrontja" eleme magában foglalja a „sózza/fűszerezi, stb." jelentéseket is. Magyarán: a SÉTA őrzi magában a snittek elsődleges, közvetlenül adott jelentéseit, a denotátumukat, vagyis miközben a ballagó Férfiról tesz állítást, emlékezteti a nézőt arra, hogy a ballagó Férfi *úgy* ballag, *mint* Milos a *Szigorúan ellenőrzött vonatok* (Ostre Sledovane Vlaky. Jirí Menzel, 1966) egy jelentében, *mint* Isaac a *Manhattan*ben (Woody Allen, 1979), stb. vagyis önreflexíven rámutat alkotóelemeinek konkrét, független jelentéseire. Ugyanakkor nem beszélhetünk tisztán induktív logikai irányról, hiszen ez a végső egész egyidejűleg meg is határozza az elemek egymáshoz rendelhetőségét, megszabja annak feltételét, hiszen a beállítások eleget tesznek a „Férfi az Utcán Adott Irányba Mozog=SÉTA" kritériumainak, azaz szükségszerűen férfiakat kell látnunk, amint utcákon sétálnak. Bizonyos mértékig a tematikus blokk hipotetikus jelentése és a *Final Cut* makroszintje determinálja saját formarendszerét, elemeinek elrendezését. Tehát egy szerves általános →konkrét, konkrét →általános mozgásról van szó. A jelentés tehát a filmben a Zsilka által az emberi nyelvre alkalmazott dinamikus struktúraként épül fel.

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



Final Cut – Hölgyeim és Uraim (Pálfi György, 2012)

A denotátum és konnotáció problematikája

Abból fakadóan, hogy a filmben egyszerre érvényesül a különálló szegmensek sorozata és a lineáris esemény, az egyes beállítások denotátuma is plasztikus, ugyanis ha a snitt primer jelentésének azt tekintjük, ami az eredeti kontextusban adott (például Milos a *Szigorúan ellenőrzött vonatok* című Menzel-filmben), akkor – miként a példákon keresztül láttuk – a *Final Cut* szerkezetében ez a jelentés módosul, tehát egy másodlagos, fogalmi jelentéssel gazdagodik, történetesen az adott tematikus blokk által determinálva. Viszont mivel a blokk általánosított (Férfi Borotválkozik, Nő Kinyitja A Szemét, stb.) jelentése egyidejűleg forrása is a snittek – zömében – egymást feltételező, asszociáló jelentésének, ezért a blokkok felől nézve csupán a szegmensen látható elemi cselekvés marad meg mint denotátum. Vagyis mialatt a szegmens őrzi magában primer jelentését, addig a film és a beállítások konfliktus-elvű viszonyrendszerébe lépve nyeri el hipotetikus jelentését. A másodlagos jelentés (új denotátum) azonban nem az eredeti snittre rakódik rá, hanem az izolált snittek szorzatából, egymásra vonatkoztatásából mint általánosult képzet születik meg. Hiszen a néző csak izolált snitteket tehát konkrét →konkrét mozgást tapasztal. Tehát például a néző a *Kill Bill* (Quentin Tarantino, 2003-2004) animált O-Ren Ishiijét látja, amint a szüleit siratja, de narratív, hipotetikus fokon – a többi szomszédos beállítás hatására – a *Final Cut* Nőjét észleli, amint a Férfit siratja. A narratíva felől olvasva – a környező beállítások feszültségében – a sírás fix mozzanata, ténye csapódik ki, ami természetesen a snitt független alapjelentéséhez képest már másodlagos. Azonban a *Final Cut* az izoláció révén a hipotetikus jelentésekből (tematikus blokkokból) építi fel a történetét. Ebből kifolyólag válik a *Final Cut* affirmációáramlása ambivalenssé, vagyis zsilkai értelemben szervessé.

Mindazonáltal a blokkon belüli beállításokat transzformációs sorokként is értelmezhetjük, mivel eltérő formákban, de ugyanazt az egy tényállást jelenítik meg (kivéve a Kergetőzés, Orgazmus, stb. jóval absztraktabb szekvenciáinál). Azonban Zsilka a tényállás alatt a szintaktikai sorok azonos denotátumát érti. Természetesen – fentebb láttuk – nem a szegmensek egyedi, primer jelentése, vagyis eredeti kontextusra utaló denotátumuk azonos, hanem a rekombináció, a montázs révén a *Final Cut* szintaxisában kipattanó, illetve a tematikus blokk által kötött új denotátumuk. A történet szempontjából irreleváns, hogy az egyik szegmensben a nő szőke, a másikban barna, hogy europid-e avagy mongoloid. A lényeg az a történés, például az evés, ami a montázs révén általánosul a képek különbségéből, konfliktusából. Bódy definíciójából kiindulva ez a *Final Cut* történet szintjén működő jelparadigmája: azonosságon belüli különbségek sorozata. A tematikus blokkok (kvázi szemantikai mezők) általánosult jelentései felől nézve, tehát például a Séta, Szex, Evés stb. tekintetében – a beállítások valamilyen mértékben asszociálják egymást, mi több, a filmtörténelem bármely másik – a blokk technikai (plánméret, irány, stb.) és tematikai kritériumainak eleget tevő – snittjével helyettesíthetők volnának. A lényegében adatbázisrendszert alkotó tematikus blokkok vagy mappák épp ezért megfeleltethetők a nyelvészet szemantikai mező-fogalmának Zsilka által kiterjesztett elgondolásával.[50] Zsilka ezzel az adott jelentéseket

jelentéselemekre bontva vizsgálta, és írta le a komponensek rekurzív viszonyát, vagyis azt, hogy miként integrálódik egy vagy több jelentés egy tágabb terjedelmű jelentésben, ami így jelentésmezőnek tekinthető.

A blokkok – mint láttuk – értelemszerűen több, bizonyos mértékig eltérő jelentésű szegmensből állnak. Azonban a fogalmi jelentés, a kialakult képzet nem minden esetben egyenlő az elemek egyszerű szorzatával. A Sétálás, Cselekvés, Észrevevés, stb. mintegy integrálja egyes eltérő komponenseinek jelentéseit egy tágabb mezőbe. Például az Öltözés köré egy egész szemantikai struktúra építhető ki, egy rekurzív háló, melyben a „Nő Felöltözik" makroszinten kialakuló képzete egyszerre eredménye *és* forrása is az összes öltözködés közben ábrázolt különféle nőalaknak. Ezzel ismételten kilyukadtunk oda, hogy az aktuális blokk egymástól alapvetően független formákat és jelentéseket, azaz a jelentéstartalmat szűkíti le egy pontban. Ebből következően annak az egy narratív szintre koncentrált pontnak, cselekvésnek, mivel a lehető legáltalánosabb formában bomlik ki (pl. Séta), hihetetlenül megnő a jelentésterjedelme. A néző a legkülönfélébb szabású és dizájnú ruhákat látja (tehát differenciált formákat), amelyek tulajdonképpeni primer jelentése (a valódi alkalom, amire felveszik) szintén eltér. Makroszinten viszont a „Nő Készülődik a Randevúra", és ennek megfelelően egyetlen imaginárius, nem létező Ruhát ölt magára, amely a néző számára kizárólag különböző denotátumú (esetünkben: funkciójú) ruhák rendszereként válik érzékelhetővé.



Final Cut – Hölgyeim és Uraim (Pálfi György, 2012)

Ráadásul már csak abból kiindulva is képlékeny a szegmensek denotátuma, miszerint erősen függ a nézői percepciótól, attól, hogy a befogadó képes-e azonosítani a bevágott filmrészletet. Ha igen, akkor számára a primer jelentés széttartóvá válik, megoszlik az intertextus miatt. Ha nem, úgy – a formai eltérés miatt – természetesen érzékelni fogja ugyan a *Final Cut* önreflexív, metaforikus, önmagát idegen film(ek)hez hasonlító gesztusát, vagyis azt, hogy az adott szegmens nyilvánvalóan mást (is) jelent, mint amire Pálfi blokkokból felépített adatbázis-forgatókönyve szemantikailag köti, ha úgy tetszik, hasznosítja. Viszont a befogadó nem tudja, hogy pontosan mi is az a bizonyos alapjelentés, ezért számára a blokk jelentésmezőjébe integrált, makroszinten kialakuló képzet lesz a domináns elsődleges jelentés. Tehát a *Final Cut* narratív paradigmája alapján képes csak dekódolni a szegmenst. Így a konnotációt[51] zárójelezi, majd denotátumként értelmezi. Tehát például az öltözködő nők szegmenseit a randevúra történő izgatott készülődés másodlagos jelentésébe ágyazva dekódolja mint primer jelentést. Végeredményben paradox módon a *Final Cut* beállításai egyszerre hordozzák denotatív és konnotatív jelentésüket. Vagyis a *Final Cut*ban explicit

módon érvényesül Metz megállapítása, miszerint „a filmben már a denotáció is konstruált, és pontosabban véve a konnotáció sem más, mint a denotáció egy formája. Ebben az értelemben a filmnyelvtan valóban nyelvtan."[52]

Pontosan emiatt meglehetősen összetett a film téma-réma[53] szerkezete is. Ugyanis minden beállítás különbözik a többitől, és lényegében a néző soha nem tudhatja, milyen snitt fog következni, vagyis minden egyes kép új információt hordoz. Tehát a jelentésszerveződés nem pontosan a szövegtan klasszikus szabályai szerint megy végbe, mivel a téma és réma viszonyfogalmak, tehát a folyton változó, dinamikus affimáció nem teszi lehetővé egyetlen téma tulajdonképpeni azonosítását sem, hiszen a néző rémák sorozatát érzékeli. Pontosabban a film vizuális síkján közvetlenül konkrét →konkrét összefüggéseket tapasztal, ugyanakkor az elemek közti szerves viszonyból levezetett absztrakt jelentés válik témává, amelyek révén a néző komplex történetként képes olvasni a filmet. Következésképp a néző nem a kép által közvetített konkrét információ, mikroszintű denotátum alapján alakítja ki a narratív tényállást és a cselekvés, a történet képzetét, hanem a snitteket, rémákat ütköztető montázs segíti a makroszinten kialakuló elvont téma megszületését és dekódolását.

A szemantikai mezőelmélet kitágítása

Zsilka a mezőelmélet[54] legjelentősebb változatát kidolgozó W. Porzig leírásaiból indul ki. Porzig megállapította, hogy bizonyos igék mellett a predikatív funkciót betöltő szavak bizonyos lexikai elemeket kötnek magukhoz. „Ezek a kötöttségek a dolgok létéből / lényegéből fakadnak. […] A lényegi jelentéskapcsolatok = *elemi jelentés-mezők.* Az elemi jelentés-mezők képezik a nyelvi rendszer bázisát."[55] Például a fiú – sír. A lány – sír.[56] Ezek ugyanúgy, mint a *Final Cut* beállításai, adott szempontból (tematikus blokk) asszociálják, ugyanakkor helyettesíthetik is egymást – lényegében a teljes filmtörténelem Pálfi rendelkezésére állt, vagyis a szelekciós bázisa meglehetősen tág. Amennyiben a beállításokat – a fentebb már említett – transzformációs csoportokként definiáljuk, a mezőelmélet nem csorbul, hiszen miként előbbiek levezethetők egymásból, úgy az adott mezőn belüli lexikai elemek is összefüggenek, asszociálják egymást. Amiben eltérnek, hogy egy mezőben lévő lexikai elem jelentése tulajdonképpeni, közvetlen, vagyis nem levezetés eredménye, míg a transzformációs sorok jelentése a formai különbségekből, mozgásból fakad. Azaz Zsilka a mikrostruktúra vizsgálatakor megállapította, hogy minden tulajdonképpeni jelentés egyidejűleg metaforikus is, hiszen ezek a jelentésszintek kölcsönösen elemzik, egyszóval részekre bontják egymást. Viszont mind a transzformációs csoportok, mind a szemantikai mezők esetében az elvont, metaforikus jelentések a mezőből, illetve transzformációs sorból való kilépés eredményei, magyarán a konkrét, denotatív jelentés kitágulása, általánosulása megy végbe.

A klasszikus mezőelmélettel szemben a *Final Cut* minden egyes beállítása konfliktusban áll az előtte, illetve utána következővel, tehát jelentésük nem lehet tisztán tulajdonképpeni, hiszen Pálfi kiragadta, izolálta őket eredeti kontextusukból, ha úgy tetszik, abból a (*Final Cut*hoz képest

homogén) mezőből, amely szemantikailag kötötte, meghatározta őket. Vagyis a kiemelés következtében más szintagmák (beállítások) szerves viszonyába (végeredményben egy nagyobb terjedelmű jelentésmezőbe) kerültek, magyarán megváltozott a dekódolásuk sémája, illetve a kontextus. Tehát a heterogén beállítások úgy részei a *Final Cut* kvázi jelentésmezőinek, hogy közvetlenül adott konkrétságuk, valamint metaforikus elvontságuk párhuzamosan valósul meg.

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

Mint tapasztaltuk, a *Final Cut* a vásznon látható, egymást egyértelműen asszociáló fizikai cselekvéseket – például sétáló férfi, étkező férfi/nő – makroszinten tehát egy fogalmi jelentésbe szűkítő, narratív mozzanattá csiszoló hipotetikus Sétában vagy Evésben összegzi. Tehát a komplex történet hipotetikus szintje felől deduktív logikával megközelítve ez a Séta vagy ez az Evés rögtön konkréttá válik, hiszen jelentésük csak az egyes eltérő elemekből levezetve fogalmi. Az eddig tapasztaltak Zsilka mikro,- ill. szerves/hipotetikus jelentésaspektusával[57] kitűnően modellezhetőek.

Felhangok és dominánsok montázsa

A filmi affirmációáramlás tehát „dupla fenekű". Egyfelől a beállítások magukban őrizve denotátumukat (az észlelt intertextusok esetében, pl. Norman Bates tébolyult tekintete), másfelől viszont a snittek organikus feszültségéből kipattanó, új elvont fogalom (Norman Bates pajzán tekintete Catherine Tramell lábai láttán), mintegy konnotatív jelentésként megbontja a beállítások tulajdonképpeni, primer jelentését, ugyanakkor őrzi is magában azokat. Zsilka a tulajdonképpeni jelentés kettős aspektusát tárgyalva megállapította, hogy a tulajdonképpeni (nem levezetett) jelentés saját közvetlenül adott és az elvont (metaforikus) formája közti feszültség terméke. A különböző tulajdonképpeni és a rájuk rétegződött metaforikus jelentések ugyanis folyamatosan elemzik egymást, így a belőlük elvont fogalmi jelentés egy más összefüggésben már közvetlenül jelenik meg, és így tovább.[58] A *Final Cut* esetében ez úgy valósul meg, hogy egy adott képet új

narratív séma mentén olvas a néző, azonban a *Final Cut* jelparadigmája – önreflexivitása révén – kétféle dekódolást is lehetővé tesz a néző műveltségétől függően. Röviden, Norman Bates absztrakt szinten pajzán tekintete a *Final Cut* történeti makroszintjén – tehát a szexuális Vágy ébredése felől deduktíven nézve – már konkrét.

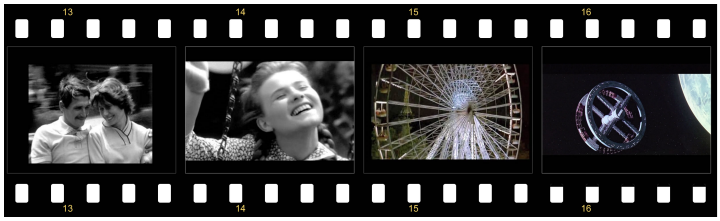


Final Cut – Hölgyeim és Uraim (Pálfi György, 2012)

Hasonló ez a mechanizmus Eizenstein dominánsokra épített montázselméletével, melyet az előző részben már felvázoltam. Tehát például a *Psycho*ban (Alfred Hitchcock, 1960) haldokló, összeeső nő a *Final Cut* magasabb szintű jelentésaspektusában a Reményvesztettség miatt fog összeesni, így ennek a szegmensnek módosul, illetve feloldódik az eredeti dominánsa. Az így nyert új domináns pedig betagozódva a *Final Cut* szegmenssorába, tematikus blokkjába, maga is felhanggá válik. A Férfi halálhírét hozó levélre adott legkülönbözőbb indíttatású kesergések felhangként az ezek által alkotott széria vonatkozásában a Gyász dominánsává absztrahálódnak. Vagyis a végső fogalmi jelentést maga az ismétlés hozza létre, hiszen Pálfi mozija nem rendelkezik eredeti, önálló felhangokkal. Pálfi a beállítások ismétlésével a romantikus narratíva által megkövetelt érzelmeket prezentálja. Ugyanakkor a felhangok, tehát tónusok differenciáltságából fakadó hullámzó affirmáció hozzájárul ahhoz, hogy Pálfi egyes jelenetek, blokkok uralkodó dominánsát vizuális humorral kenje el, ezáltal is rámutatva a *Final Cut* idézettségére. Számtalan esetben megfigyelhető Pálfi ezen módszere, például a Férfi és Nő elbúcsúzását a *Hihetetlen család*ból (The Incredibles. Brad Bird, 2004) vett snittel zárja.[59]

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

Viszont mi a helyzet a film azon szekvenciáival, amikor a történet szintjén is elvont fogalmat kell megjeleníteniük? A konfliktusban lévő beállítások ugyanis a tematikus blokkokon belül nem mindig tűnnek úgy, hogy szemantikailag kötöttek, vagyis sokszor a végletekig általánosul, ergo kitágul a szemantikai mező, aminek viszonylatában az egyes snittek asszociálják egymást. Egyszóval némely blokkban akad olyan snitt, amely nem illeszthető be pusztán az alapján, hogy mi történik a képen (nem integrálja olyan nyilvánvalóan, mint a Séta a sétáló férfiak képeit). Fentebbi példánkhoz visszanyúlva: a Randevúra Készülődés öltözködő nők szekvenciájából állt. Ettől eltérően például a boldogság, az egymásba szeretés mozzanatát jóval nehezebb ábrázolni. A *Mary Poppins* (Robert Stevenson, 1964) keringő párját a Körhintázó Pár szekvenciája követi, végül a *2001: Űrodüsszeia* (2001: A Space Odyssey. Stanley Kubrick, 1968) forgó űrállomása zárja a szekvenciát. Ezt követi a kergetőző Férfi és Nő jelenete. Milyen folyamatok révén képes a felszabadultság fogalma lefedni a látottakat? A *2001* csupán mozgásjellegét tekintve asszociálja az őt megelőző snitteket, de nem konkrét, tulajdonképpeni témájában. Nem a filmtörténelem másik sarkából származó, de alapvetően ugyanolyan körhinta szerepel a képen. Ezek szerint ebben a szekvenciában a záró kép merőben különbözik a körhintás képekétől, hiszen nem a körhintázás tényállásában azonos velük. Zsilka különböző jelentések összefüggéseit leíró parafrázis-rendszere szintén jól alkalmazható a *Final Cut* elvont érzéseket kiváltó mechanizmusaira. A *Final Cut* körhinta-szekvenciáján modellezve ez a következőképpen néz ki: Mary Poppinst (adott filmben/módon) forgatja a párja →egy lány (adott filmben/módon) megfordul saját tengelye körül => ezek konfliktusából, különbségéből levezethető a forgás metaforikus jelentése. Ezután következik a *Családi tűzfészek* (Tarr Béla, 1979) körhintában (adott módon) forgó párja →Pataki Mari körhintában (adott filmben/adott módon) való forgása →újabb körhintás pár →Balatony Kálmán és Gizi a körhintában => a forgás újabb (előzővel párhuzamos) metaforikus jelentése. Ezt követi egy vidámparki óriáskerék nagytotálban felvett forgása →a *2001* űrállomásának forgása => a forgás újabb metaforikus jelentése. Tehát három különböző – egyre tágabb – jelentésterjedelmet tapasztaltunk. A forgás párhuzamos metaforikus jelentései pedig mind magasabb hipotetikus, narratív szinten is fogalmi jelentésben összegződnek, nevezetesen: a szerelmespár egy kör tökéletességéhez mérhető szimbolikus egysége, megfoghatatlan (imaginárius) boldogsága szabadul fel.



Final Cut – Hölgyeim és Uraim (Pálfi György, 2012)

Pontosan ezért van szükség a *Final Cut* esetében a klasszikus jelentésmező – fentebb már tárgyalt – kitágítására, hiszen Pálfi egy jóval nagyobb jelentésterjedelmű rendszerbe (tematikus blokkba) illeszti a beállításokat, minek következtében a különböző formák és jelentésük szükségszerűen egyre általánosabb formákat eredményeznek, ill. általánosabb jelentésekbe integrálódnak. Így

oldódnak fel például a terek is. A Nő ébredésekor az egyik snitten Mia Wallace *Ponyvaregény*beli (Pulp Fiction. Quentin Tarantino, 1994) – Los Angeles-i otthonában lépkedő – lábát, míg a rákövetkezőben a *Gyűrűk Ura* (The Lord of the Rings. Peter Jackson, 2001) fantasy világában – ráadásul füvön – sétáló nőalakját látjuk. A fluktuáló affirmációáramlásból így vonódik el a „Nő Otthonában Felkelt" makroszintű jelentése.

A fenti példák kitűnően megvilágítják a forma és tartalom *Final Cut*on belüli viszonyát. A *Final Cut* teljes mértékű intertextualitása során konkrétan a forma, vagyis a montázselv megoldásaiból, jelentésképző metódusából áll össze a komplex narratív struktúra. Ahogy Eizensteinnél, itt is a forma válik kifejezéssé. Tehát a látható kép mint fogalom születik újjá, ilyenformán a kifejezés, az affirmáció, valamint a tartalom egymástól elválaszthatatlan strukturális egységeként jön létre a mozgás, az érzelmek, terek vagy épp a komplex történet elvont képzete. A nem létező terek kapcsán pedig érdemes megemlítenünk Kulesov formanyelvi kísérleteit.

A Kulesov-effektus alkalmazása a *Final Cut*ban

Pálfi nagymértékben hagyatkozik Kulesov montázselméletére, mely szerint nem létező helyeket és személyeket pusztán a képek egymás mellé szerkesztésének metódusával mint fikciót, illúziót teremt meg a film.[60] A *Final Cut* tudatosan erre a hatásra épít, minthogy nem rendelkezik egyetlen saját képkockával sem, vagyis, amit Kulesov különböző valós terekkel és modellként használt színészekkel teremtett meg,[61] azt Pálfi a filmművészet számtalan különálló darabjából, már eleve nem létező terekre, időre és személyekre mutató beállításokból illeszti össze. Magyarán fikciódarabokból teremt egy új, hipotetikus szinten működő fikciót, ezáltal pedig egyértelműen kihangsúlyozza filmje intertextuális mivoltát, a mozi illuzórikus, megszerkesztett természetét. Így válik lehetségessé, hogy Pálfi hús-vér színészek (valós kulesovi értelemben vett modellek) hiányában ikonikus karakterekkel, tehát absztrakt, fiktív figurákkal modellezze a hipotetikus (pusztán változó realizációiban létező) Férfit és Nőt. Nem színészeket castingol, hanem már a valóságtól elvont (csak a filmművészeti kánonban létező) szerepeket válogat ki. Vagyis a *Final Cut* jelként funkcionáló beállításai nem valódinak, létezőnek beállított helyeket, személyeket jelölnek, hanem magára a filmtörténelemre, a megkonstruáltságra, beállítottságra mutatnak rá, mintegy önreflexíven kiemelve a film mediális sajátosságait. Ezért lehetséges, hogy például Vic Vega igenlő válasza immár nem a bankrablásra, hanem a szexre vonatkozik, hiszen a korábbi snittek másodlagos jelentése a Szexuális Vonzalom volt, amely természetesen pusztán mint elvont jelentés bontakozott ki a teljes képsor folyamán.



Final Cut – Hölgyeim és Uraim (Pálfi György, 2012)

A néző számára és a narratív sík tükrében irreleváns, hogy a Nő vacsoraasztalnál megejtett „helló”-ja milyen eredeti denotátummal bírt. Ugyanis új kontextusba helyezve – a férfi ágyékára helyezett női láb képsora követi – az erotikus vonzalom jelentésével bővül az adott beállítás, tehát a rá épülő hipotetikus/metaforikus jelentés megbontja a snitt eredeti közegében közvetlenül adott tulajdonképpeni jelentését, így – akár felismertük a kép eredetijét, akár nem – a beállítást immár a tematikus blokk hipotetikus szintje által mozgatja. Természetesen a filmtörténeti kontextus nem elhanyagolható, hiszen az újratagolás csupán megszüntetve-megőrzi, azaz zárójelbe teszi az eredeti affirmáció-áramlást, nem pedig végleg feloldja. Ugyanis – miként Zsilka leírta – a transzformációs sorok között lévő szerves mozgás egyszerre eredményez mind új és új, egyre általánosabb, hipotetikus szinteket, valamint a konkrét sor (esetünkben beállítás) a folyamatot megfordítva tekinthető a hipotetikus jelentés realizációjának is. Röviden például az evés teljesen differenciált képsorai mind a Randevú/Romantikus vacsora mintegy absztrakt, hipotetikus jelentésének a lecsapódásai.

A Kulesov-effektus a megszüntetve-megőriz elvéhez hasonlóan teszi zárójelbe a színészi játékot. Természetszerűleg releváns marad a színész által közvetített érzelem, viszont a montázs pontosan a színjátszás metódusát marginalizálja, és szintetizálja a kép kívánt jelentését.[62] Pálfi mindezt kitágítja a teljes filmtörténelemre, hiszen hipotetikus szereplőinek mindössze egy kritériumnak kell megfelelniük: ez pedig a karakter neme. Vagyis Kulesov kísérletétől eltérően nem ugyanazt az egy arckifejezést társítja más-más beállításokkal, hanem a totális heterogenitás jegyében – a Rubik-kockához hasonlóan – minden beállítása folyamatosan változik, adott strukturális keretben. A variabilitásnak pedig ezek a keretek, azaz a tematikus blokkok szabnak határt. Tehát történeti szinten lényegében a tematikus blokkok montázsáról beszélhetünk. A *Final Cut* cselekményében az eredeti snittekre rétegződő új metaforikus jelentésszintek (például a „helló”-ra rétegződött Szexuális Vágy, az orgazmus szekvenciájából kicsapódó Beteljesülés, majd a Férj belépéséből fakadó bonyodalom) konfrontálódnak, és ebből a viszonyrendszerből válik makroszinten felfejthetővé a teljes aktuális képsor absztrakt jelentése. Lényegében a néző hiába van tudatában a hipotetikus keretként szolgáló (kontextust megadó) komplex Pálfi-mozi műfajiságával, prekoncepciójával, fizikailag pusztán heterogén képek – következésképp konkrét →konkrét – dinamikus mozgását érzékeli. Tehát első ránézésre az intertextuális beállítások közvetlenül adottnak tűnnek (azaz jelentésük látszólag nem levezetés eredménye) – ám valójában egy szerves rendszer összefüggő, mozgásban lévő elemeiről beszélhetünk. Zsilka – korábban tárgyalt – parafrázis-rendszere is ezen az elven működik: a (látszólag) közvetlenül adott szintagmák

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

A film diegetikus világa tehát egy olyan organikus mátrix, melyben minden beállítás egyidejűleg – a jelentésszintek közti mozgástól függően – konkrét, tehát saját intertextuális viszonyára világít rá, azaz például Indiana Jonest érzékeljük az Indiana Jonesból. Ugyanakkor elvont, hiszen a képsorok formai konfliktusából egy Férfi és egy Nő története absztrahálódik. És azáltal, hogy ennek az elvont Férfi/Nő szemantikai szintnek már eleve kizárólag fiktív realizációi vannak, így megképződik a *Final Cut* metafikcióra épülő narratívája, diegetikus világa. Tehát az affirmációáramlására erős oszcilláció jellemző, filmi állítása lényegileg illúzió, ám pontosabb kifejezés az irónia, mivel a *Final Cut* minden egyes beállítása saját eredetének jelölője. Röviden, a snittek jelentései leleplező jellegűek. Hiszen például a Párbaj-jelenetben nem n darab színész játszik, hanem minden egyes szekvencia arról tesz állítást, hogy „a két riválisfél *úgy* harcol, *mint* Vader és Luke *A birodalom visszavág*ban (The Empire Strikes Back. Irvin Kershner, 1980), *mint* Butch és Marcellus a *Ponyvaregény*ben" stb. Épp ezért – a denotátum részleges felhígulása miatt – a tematikus blokkok szükségszerűen redundánsak, olykor felsorolás jellegűek. Ilyenkor – a Párbaj jó példa – a dramaturgia megtorpan, legalábbis adott mozzanatot prezentál újra és újra. Ez annak köszönhető, hogy – többek közt – a különböző felvételek adott tere eltér, következésképpen ebből a térbeli konfrontációból mindössze a csata ténye vonódik el, nem pedig annak módja (még a fegyverek is folyamatosan változnak anélkül, hogy ez törést okozna a kontinuitásban). Kulesovhoz hasonlóan fiktív szereplők fiktív harca fiktív térben. Viszont vele szemben Pálfi szándékoltan nem titkolja, hogy szereplői gyakorlatilag nem léteznek. Magyarul azáltal, hogy magát az embert nem Kulesov módszerével, anatómiailag montírozza össze (láb, arc, szem, stb.), hanem a filmtörténelem pillanatnyi ideig megmutatott karaktereiből, direkt módon fiktív figurákat használ a Férfi és Nő lemodellezésére – lerántja a leplet a filmkészítés ezen metódusáról, és a Kulesov-hatást a film montázselvére történő önreflexív rámutatásként használja. Így nyíltan magáról a mozi modellező metódusáról, lényegileg fiktív voltáról tesz állítást. Ennek eredményeként pedig a forma, a film, végső soron maga a médium válik üzenetté. A *Final Cut* így válik az egyetemes filmtörténet jelölőjévé. Mindkét esetben – miként Kulesov és Pálfi eljárása megalkotja a test, illetve adott tér, valamint Férfi és Nő képzetét, tehát imaginárius, hipotetikus jelentésszintjét – a montázs absztraháló, jelentésképző ereje nyilvánul meg analogikusan Zsilka szerves nyelvi rendszerével.

A *Final Cut* szemiotikai ambivalenciája

Mivel a *Final Cut* többrétegű szemantikai struktúrája és filmi affirmációja az intertextualitás

következtében rendkívül ambivalens, ezért a film jelölői, jelei sem definiálhatók egyértelműen. Pálfi mozija eleve fiktív tereket, időt, illetve személyeket, tehát magát a fikcionalitást jelöli. Ugyanakkor adott blokkok szemantikai kötése révén a snittek hasonlóság alapján helyettesíthetik egymást, tehát a köztük lévő reláció ikonikus. Azaz Pálfinak lényegében szabad keze volt, és a szelekció folyamatát az egész filmtörténelemre kiterjesztve az egyes blokkok leszűkített jelentéstartalmát tetszőleges beállításokkal realizálhatta. Ugyanakkor a beállítások jelminősége indexikus is, hiszen egy konkrétan adott film izolált darabjaiként hasznosítja őket. Miközben párhuzamosan megtartja, fel is számolja az indexikus viszonyt kép (jelölő) és annak ábrázoltja (jelöltje) között azáltal, hogy – a fentebbi példánknál maradva – az űrállomás egyszerre jelölője a Kubrick által rendezett *2001: Űrodüsszeia* című opusnak, és a képek relációja során elvonódott új denotátumnak: a Felhőtlen Boldogságnak. Magát a felszabadult kergetőzést, boldogságot számtalan másik képpel lehetett volna realizálni, tehát többek közt a *2001* szegmense a nyelvi jelekhez hasonlóan – de azokkal nem azonos mértékben – a képi viszony és az absztrakció szintje közti kapcsolat síkján motiválatlan, hiszen a keringő űrállomás és a szerelem felszabadultsága közt nincs lényegi, logikai viszony. Továbbá a metzi értelemben vett analogikus kapcsolatról sem beszélhetünk, hiszen Metz analógia alatt a jelölő és jelölt közti érzékelhető hasonlóságról beszél.[63]

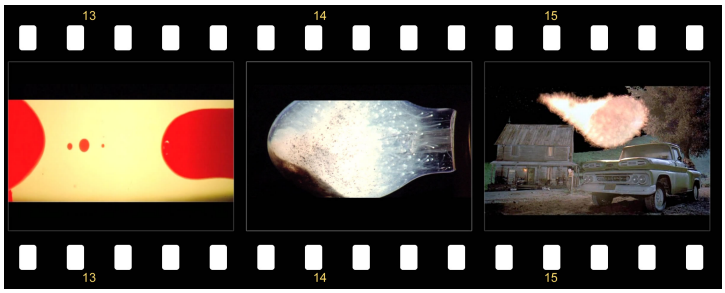
Vagyis a mikroszinten indexikus (és egymáshoz viszonyítva ikonikus) jelként funkcionáló snittek makroszinten peirce-i értelemben véve sokkal inkább szimbolikusak. A snittek szemiotikailag kettős természete kísérteties hasonlóságot mutat az Eizenstein munkáiban tapasztaltakkal, ugyanis „filmjei szempontjából a filmes kép »megszabadítása« a tisztán ikonikus funkcióktól és a nyelvre mint modellre való támaszkodása a filmes sorok szemantikai minőségeinek magyarázatánál egyaránt érdekes következményekkel jár."[64] Vagyis az absztrakt jelentések szintjén a *Final Cut* jelként vizsgált szegmenseinek indexikus mivolta zárójelbe kerül, így egyszerre válnak indexikussá és konvencionálissá, egymáshoz viszonyítva pedig ikonikussá. Azonban mivel a *Final Cut* esetében a másodlagos jelentés a szegmensek konfliktuselvű szerves viszonya során jön létre, ezért nehéz meghatározni egy adott snitt szemiotikai tulajdonságát, illetve motiváltságát, ugyanis például az űrállomás nem önmagában jelöli a szerelmes körbeforgást, kergetőzést, tökéletességet. Természetesen a pierce-i jeltipológia ennél jóval cizelláltabb képet fest a jelek minőségéről,[65] melynek alaposabb tárgyalása viszont nem célja dolgozatomnak. Mindössze rá akartam mutatni, hogy a *Final Cut* ambivalens affirmációja a beállításokat mint jeltípusokat is nagyon plasztikussá teszi. Azaz a denotátumot és konnotációt összemosó struktúra nehezen feloldható problémájához hasonlóan, szemiotikai oldalról a snittek is egyértelműen kettős tulajdonságúak.

A *Final Cut* szegmenseinek szerves viszonya

A korábban már tárgyalt megszüntetve megőrzés elve a *Final Cut* struktúrájában gyakorlatilag konstans módon érvényesül. A már idézett a vacsora jelenetben, melyben a Nő lábával izgatja a Férfit, mire Vic Vega a *Kutyaszorítóban* című filmből (Reservoir Dogs. Quentin Tarantino, 1992) közli: „Felőlem oké." Ez a mondat anaforikus (visszautaló) elem. A szexet előkészítő beállításokra

utal vissza és mintegy felvezeti az új jelenet(sort) – mintegy akkordként tematikus blokkot vált a film. Még a non-diegetikus zene is teljesen megváltozik, igazodik az új szekvenciához. Vega kijelentése attól válik humorossá, hogy két blokk határmezsgyéjén helyezkedik el, szerkezetileg kiemelt helyen. Ez az egy snitt egy hangsúlyos kiállás, mind az evés montázsát, mind pedig az ezt követő szexjelenet ritmusát tekintve, vagyis narratív szinten nyer jelentést. Lényegében az történik, hogy egyfelől szerves viszonyban áll az őt megelőző beállításokkal, ugyanakkor saját eredetét is magában hordozza. Pálfi szándékoltan elemeli a *Final Cut*tól (hiszen triviális jelentése magára az eredeti filmre, a *Reservoir Dogs*ra utal, a beállítás ekképpen, direkt módon jelenti önmagát). Ezáltal ambivalens jellé válik, és nem érvényesül az a szemiotikai törvényszerűség, hogy ami jellé válik, az önmagában megsemmisül, hiszen itt a jelölő (beállítás) – új snittekhez kapcsolva – önmagát jelenti *és* egyúttal önmagának a helyettesítője. A visszautalás konkrét snittekre (formára) irányul, tehát az eredeti domináns jegy, illetve a denotátum (a rabláson felbuzduló kapzsi vigyorgás) módosul (a Kulesov-effektus szép példájaként). Hasonló mechanizmusnak lehetünk tanúi a film végén újra egymásra találó pár csókjeleneténél, pontosabban a *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958) csókjelenetének esetében. Hitchcock eredetijében ez a két karakter közti első csók, míg Pálfinál ez az újrakezdés jelentésével bővül. Tehát a *Final Cut* vizuális síkja (a szegmensek montázsán alapuló szerves viszony) ütközik a hagyományos, valóságra (a *Reservoir Dogs* eredeti jelentésére) irányuló nézői felfogással, érzékeléssel (paradigmával). Ennek következtében létrejön az az affirmációáramlás, amely egyszerre érvényesül mind narratív, mind intertextuális (makro- és mikro-) szinten, vagyis a néző felismerve az idézés aktusát (nem nehéz: mint említettem, az idézettség hangsúlyos) – nevetni kezd. Ez adja a *Final Cut* esszenciáját, Pálfi tulajdonképpen a szegmensek különbözőségét kiemelve, azok vizuális ellenpontjait filmesítette meg. Az idézettség minden képkockán érezhető. Azonban ez a kakofónia egy egységes narratív irányba fut ki, tehát nem igazán érvényesül a Bódy-féle szeriális montázselv, amely az affirmációt és a jelentést széttartónak, hálószerűnek írja le. Pálfi a montázstechnikák tekintetében is a heterogenitásra törekedett. Az alapvető technikai kevertségre Varga Balázs is rávilágít, miszerint a *Final Cut* a legellentétesebb megoldásokat szintetizálva hozza létre romantikus történetét. Konkrétan a látható és a láthatatlan montázs ambivalenciájáról beszél.[66] Itt elkülöníti a vágás és a montázs fogalmait, noha a kettő Pálfi filmjében egyidejűleg érvényesül. Varga szerint előbbi a folyamatosságra való törekvés, utóbbi pedig a képváltások hangsúlyozására szolgál. Lényegében arról van szó, amire már a *Final Cut* oszcilláló, ambivalens affirmációáramlása során korábban kitértem. Vagyis mialatt a film heterogenitása révén folyamatosan saját intertextuális technikájára mutat rá, ezzel a metódussal párhuzamosan megképződik az elvont történet. A *Final Cut* montázstechnikája egyszerre teremti meg a kontinuitást, valamint idegeníti el a nézőt.

Pálfi komplikáltabb montázstípusokat is alkalmazott. Az asszociációs, illetve intellektuális montázs az orgazmus képeinél fordul elő a legmarkánsabban. A felnyögő nő képéről a *Hair* (Milos Forman, 1979) asztaltáncoló Bergerére vált, majd folyamatosan a tiszta extázis, a katarzis, beteljesülés asszociatív képeit sorakoztatja fel kezdve a Brazil szürreális repülés-álmától egy felrobbanó villanykörtén át a *Vérbeli hajsza* (Joe Dante, 1987) Dennis Quaidjéig vagy a *Men in Black* (Barry Sonnenfeld, 1997) becsapódó (értsd célba érő) űrhajójáig.



Final Cut – Hölgyeim és Uraim (Pálfi György, 2012)

Varga ezt metaforikus, asszociatív montázsnak minősíti,[67] ami részben igaz is, hiszen a képsor célja az emocionális hatáskeltés. Ugyanakkor a fent taglaltak során világossá vált, hogy a metaforikusság a *Final Cut* szinte összes mozzanatára érvényes, hiszen makroszinten minden jelentése absztrakt, még a mozgás is. „Ezekben a szekvenciákban (az orgazmus élményének vagy a férfiúi szomorúságnak az érzékeltetésére) nem történések halmozása és ismétlése, hanem jellemzően elvontabb képek, vizuális toposzok egymás mellé illesztése a lényeg."[68] Ennek a megállapításnak ellentmondanak a fentebb leírtak, ugyanis – mint láttuk – minden kép konkrét, a néző csakis konkrét →konkrét mozgást érzékel a vásznon, következésképp az orgazmus elvont fogalmát nem a képek egyedi jelentése eredményezi, hanem azok viszonyrendszere. Vagyis innen nézve értelmezhetetlen, hogy a *Final Cut* izolált beállításai elvontak-e, hiszen egyszerre konkrétak és egymással interakcióba lépve elvont jelentésbe integráltak. Viszont nem téved abban, hogy – példánknál maradva – az orgazmus szekvenciája nem az azonos tényállású képek halmozásával éri el a fogalmi jelentést, mivel a snittek láthatóan nem asszociálják egymást még olyan mértékben sem, mint a *2001: Űrodüsszeia* állomása a körhintát.

Az idő absztrahálása és a metrikus montázs

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

Így megképződik a történet időbeli síkja. Ugyanakkor másodjára egy-egy beállítás rövidebb ideig látható, megnövelve így a montázs önálló sebességét is, vagyis a tényleges fizikai idő nem csak a történet, hanem a képsor szintjén is torzulást szenved, ez pedig szintén az időbeliség mint szervezőelv jelévé válik. Jól illusztrálja ezt a Párbaj képsora. Világos, hogy Pálfi a feszültséget egyedül a beállítások időbelisége révén képes generálni. A szembenállás és a tényleges harc képsorai értelemszerűen eltérő hosszúságúak és más ütemben váltakoznak. Ahogy a Férj és a Szerető kerülgeti egymást, Pálfi jellemzően kimért, lassú kameramozgással és jobbára statikus plánokkal prezentálja, miután az elővillanó pengék gyors montázsa mintegy rajtjelzésként megadja a verekedés dramaturgiai feszültségét biztosító dinamikus mozgást, ritmust. Itt egyértelműen Eizenstein metrikus, illetve ritmikus montázstechnikája köszön vissza.



Final Cut – Hölgyeim és Uraim (Pálfi György, 2012)

A *Final Cut* utolsó snittje (Coppola *Draculájá*ból [Francis Ford Coppola, 1992]) a fent említett *Reservoir Dogs*-szegmenshez hasonlóan szintén visszautaló elem, viszont – záró kép lévén – jelentése a teljes addigi cselekményre, történetre hatással van, és merőben módosítja azt, teljesen új végkicsengést adva a filmnek. Azaz itt már nem a közvetlen előzményül szolgáló szegmensekkel áll szerves viszonyban, hanem konkrét →absztrakt mozgás révén egy magasabb komplex történeti szinttel. Tehát ennek a snittnek a békülő csók képei után nem lenne értelme, legalábbis biztosan nem az, ami a film egész történetéből deduktíve levezetve adódik. A záró kép különösen jól reprezentálja, hogy a *Final Cut* snittjei szemantikailag mennyire ambivalensek.

A dialógusok és beállítások stilisztikai heterogenitása

A vizuális aspektus után most vizsgáljuk meg a *Final Cut* dialógusainak jelentésképző mechanizmusát. A beállításokkal ellentétben a párbeszédek, minthogy rámutatnak a tematikus blokk, a szituáció konkrétságára, tényállására, sokkal erősebb jelentést adnak. A snittek széttartó jelentésterjedelmét – a montázshoz hasonló eredménnyel – látványosan leszűkítik és megerősítik

a nézőben a látottak dramaturgiai szempontból releváns jelentését, értelmezését. Viszont a dialógusok a snittekkel ellentétben kompaktak, tehát Pálfi nem szavanként vagy mondatonként, hanem egy fő gondolatmenet mentén montírozza össze őket. A többihez hasonlóan például a szexet követő párbeszédek is egy tengely körül forognak, tehát kevésbé hat az egyes beállítások egyedisége, hiszen mind adott tematikus irányba halad. Nevezetesen a szex élményéből a házasság ötletére futnak ki, tehát szemantikailag kötöttek (például *Veszett a világ* [Wild at Heart. David Lynch, 1990], *Manhattan*). Így a beállítások feloldódnak a *Final Cut* narratívájában (vagyis a szöveg itt egyértelmű, makroszintű jel, dramaturgiai mozzanat). Viszont ez alatt a jelentésszint alatt ugyanakkor még mindig jelen van a formai különbözőségek közti konfliktus. Frida és a párja közti szavak romantikusak („Egymásnak vagyunk teremtve"), míg Woody Allen stilisztikailag ettől merőben eltér („Csináljunk négyes ikreket"), dacára annak, hogy egy adott témára van felfűzve mindkét beszélgetés.

„Ennek a filmnek [*Final Cut* – B. Cs.] a kalandja és izgalma az egy jeleneten belüli folyamatos eltérítésben és kizökkentésben áll. […] A váratlan és szakadatlan váltások nem ritkán a megidézett kontextusok össze-nem-illéseit eredményezik."[69] Az ellentétes stilisztikára épülő montázst mint humorforrást Pálfi vizuálisan is alkalmazza. Például a Párbaj-jelenet ezzel a hatásmechanizmussal válik viccessé. A *Fekete Tigris könnyei* (Fah talai jone. Wisit Sartsanatieng, 2000) vagy az azt kettővel megelőző *Volt egyszer egy vadnyugat* (Once Upon a Time in the West. Sergio Leone, 1968) párbajfelállásai abszolút ellentétes stiláris felhangokkal bírnak egymáshoz képest, miközben a dominánsuk azonos. Pálfi a stilisztikailag és műfajilag inverz beállítások módszerével ismét a *Final Cut* összeférceltségére, stílustalanságára, vagyis saját idézéstechnikájára mutat rá. A szembenállás snittjei ismétlődnek, tehát a cselekmény ilyenkor – mint mindig – megáll, maga a redundancia pedig elvont jelentéssel telítődik, nevezetesen az egyre fokozódó feszültséget sulykolja a nézőbe. Mi több az sem számít, hogy a néző felismeri, netalán látta-e a két említett filmet, mivel Pálfi azok eltérő tónusával játszik, tehát a tónus (és azok konfliktusa) válik jelölővé, a *Final Cut* egészét tekintve pedig önreflexívvé: ez egy film a Filmről. Ugyanis – a fentebb már elemzett ambivalens affirmációáramlás esetében láttuk – „a *Final Cut* folyamatos mozgásban van a reflexió és a fikció szintjei között."[70]



Final Cut – Hölgyeim és Uraim (Pálfi György, 2012)

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

A műfajiság kérdése

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

A tematikus blokkok hálójára, vagyis egymáshoz viszonyított elrendezésükre is kitértem már. Varga Balázs *Final Cut*-tankönyvében archetipikus szituációk viszonyáról beszél, melyek során megképződik a történet. „Az archetípusok azonban nem egyértelműen rögzített képek, hanem dinamikusak, azaz az irányultságok vagy tendenciájuk a fontos, és ebből következően számos variációban tűnhetnek fel."[71] Minthogy maga a Pálfi által választott romantikus történet is erősen archetipikus, tehát jelentéstartalmát, vagyis azokat a definitív jegyeket, melyek alapján osztályokba sorolhatók bizonyos valóságelemek (esetünkben a filmkánon snittjei), a lehető legegyszerűbb formára csiszolta. Magyarán a Sétáló férfi beállításainak jelentéstartalma egyedül a puszta sétálást mint általános cselekvést foglalja magában. Ennek következtében a mű jelentésterjedelme, vagyis azon valóságelemek összessége, amelyekre a jel vonatkoztatható, roppant módon kitágult. Tehát a sétálás mozzanatát gyakorlatilag a filmkánon összes snittjével ábrázolhatta, amelyek megfelelnek a mozgásiránynak és a szereplő nemének. Ha a műfajiságot adott (narratív, formai) elemek egymásutánjaként fogjuk fel – tehát adott film, adott műfaj esetében feltételezhető egy kvázi szintaktikai sík – akkor értelemszerűen egy olyan síknak is léteznie kell, amely a komponensek szelekcióját követően specifikus kritériumok alapján lehetővé teszi azok kombinálását. Saussure elmélete szerint az elemek szervezőelvét a memoriális sík biztosítja. Ez alatt a paradigmák elemei (például: a fiú – ír – levelet), a szintaktikai sorban az egymást helyettesítő elemek (pl.: a lány – ír, a fiú – ír), valamint az egymást lexikailag feltételező elemek közti tudati szintű összefüggéseket értette (pl.: *meghalt,* ami saját jelentésével csak a *megdöglött*höz stb. képest rendelkezik). „A nyelv ezen két síkja pedig csak egymáshoz képest van érvényben."[72] Vagyis a film nem pusztán a szintaktikai (esetünkben: narratív, formai, technikai) elemek kapcsolata. Az elemek memoriálisan is összefüggenek egymással. Azaz egy műfaji szabályok mentén rendezett romantikus film csak akkor válik zsánerdarabbá, ha memoriális síkon is tapasztalható kauzalitás, magyarán: egy memoriális sík mentén újraszervezzük az elemeket, legyen az akár beállítástípus, akár

dramaturgiai csavar. Pálfi ars poeticájából kiindulva – miszerint minden snittet leforgattak már az idők során[73] – egy műfajnak ugyanis adott mennyiségű formakészlete, vizuális toposza van, mégis a kombinációk lehetősége jószerével végtelen. És ez pontosan a rekurzivitásnak köszönhető, vagyis a (műfaji) képlet be- és kimeneti szabálya egy és ugyanaz. Pálfi a *Final Cut*ban pontosan ezzel az újraszervezéssel kísérletezik, mivel nem csak a narratív sémái újrahasznosítottak, hanem a film legapróbb formai elemei, a beállítások is.

A következő példával megkísérlem szemléltetni a nyelvi rekurzivitás és a *Final Cut* saját idézettechnikája közti analógiát. Tegyük fel, hogy a következő mondatot még soha senki nem mondta ki: „Ez nem idézet". Viszont az elemeket külön-külön már nagy valószínűséggel sokan kiejtették, hiszen egy nyelv fonéma- és morfémakészlete véges. Tehát a példamondatnak egész pontosan így kéne kinéznie: „Ez" „nem" „egy" „idézet". A kombinációs lehetőségek – mint említettem – végtelenek, a rekurzivitásnak köszönhetően ($S \rightarrow S+S$).[74] A *Final Cut*ban a műfaji, illetve narratív sémák makroszintjén és a beállítások mikroszintjén ugyanez a rekurzivitás, önmagára mutatás tapasztalható. Ennek köszönhetően képes Pálfi forgatás nélkül, a filmtörténelem elemeinek (tehát kizárólag intertextusok) rekombinációja révén egy új, műfaji filmet létrehozni.

Összegzés

Dolgozatomban a *Final Cut* szoros elemzésével igyekeztem rámutatni a filmi szintaxis, illetve a filmnyelv szemantikai sajátosságaira. Pálfi a lehető legkülönfélébb montázstípusokat alkalmazta, ám elsősorban a szovjet irányzatok metódusaira támaszkodott, nevezetesen a Kulesov-effektus jelentésképző technikájára, valamint Eizenstein konfliktuselven alapuló jelentésabsztrakciójára. Az elemeket tehát nem pusztán összekapcsolta, hanem ütköztette, élesen konfrontálta őket egymással. Eizenstein a szegmensek kölcsönviszonyából levezethetőnek tartotta a film egy lehetséges szintaxisát, végeredményben pedig a film sajátos autonóm nyelvének leírására törekedett. Ha montázselméletét párhuzamba állítjuk Zsilka rekurzív, szerves folyamatok révén képződő jelentésaspektusaival, azt tapasztaljuk, hogy a filmbeli montázs az eltérő jelentésű elemek rekombinálása okán analogikus viszonyba kerül a verbális nyelv absztraháló, szemantikai sajátosságaival, mely során fokozatosan egyre elvontabb formák, illetve jelentések csapódnak ki a konkrét szintaktikai sorokból. Ehhez hasonlóan Bódy a film szintaxisában Zsilka elgondolásai nyomán különböző jelentésszinteket detektált, viszont Bódy szerialitás-elmélete és a szegmens jelentéstanilag nullfokú egységként történő meghatározása a *Final Cut* esetében – mint láttuk – kevéssé értelmezhető. A *Final Cut* szegmensei ugyanis párhuzamosan hordozzák denotátumot és konnotációt. A snittek egyrészt saját eredeti közegüket, másrészt a *Final Cut* tematikus blokkjába integrált narratív funkciójukat, a cselekmény adott mozzanatát jelölik. A film radikális eklektikussága miatt továbbá ki kell emelnünk a forma és tartalom strukturális komplexitását, amely végső soron a *Final Cut* történeti és intertextuális jelentésszintjeit rétegzi egymásra. Pálfi művének affirmációáramlása szintén ehhez hasonló kettősségre épül, vagyis a snittek ambivalens

jeltípusokként vannak jelen a filmi narratívában, azonban a cselekmény előrehaladtával és a tematikus blokkok struktúrája által a néző képes konkrétan adott eseményekként, illetve egységes történetként dekódolni a látottakat. Azonban a film szemantikai egységeit, szerkezetét a rekurzivitásból és az ambivalenciából kifolyólag igen problémás egyértelműen meghatározni. Továbbá nehezíti a film egyértelmű nyelvészeti leírhatóságát, hogy a denotátum és a konnotáció lényegében egyszerre valósul meg. Pálfi pontosan ebből a látszólagos paradoxonból építi fel filmjét, így az affirmációáramlás egyszerre lesz mikroszinten széttartó, makroszinten pedig egységes jelentésbe sűrített. Épp ezért célszerű a *Final Cut* különböző jelentésszintjein zajló folyamatokat és kölcsönhatásokat elkülöníteni, illetve megvizsgálni, milyen rekurzív relációban állnak egymással a szegmensek sorozatai, valamint a tematikus blokkok egymásutánja. A *Final Cut* egyedi struktúrája tehát nem írható le kizárólag Bódy, Zsilka vagy Eizenstein elméletével, hiszen narratív metódusa egyszerre a zsilkai és eizensteini általánosításon, absztrakción, levezetésen alapul, másrészt pedig az intertextualitás miatt széttartó is, és a tematikus blokkok, valamint az izolált szegmensek hálószerű mátrixát, adatbázisát hozza létre.

1. A film állítása, a jelentés, illetve elbeszélés lineáris, időbeli síkja. Bódy Gábor által bevezetett fogalom. (vö. Bódy Gábor: Tézisek az előadáshoz. In *Egybegyűjtött filmművészeti írások.* Szerk. Zalán Vince. Budapest, Akadémiai Kiadó, 2006. 52.)
2. Nagy V. Gergő: Hozott anyag. revizoronline.com, http://www.revizoronline.com/hu/cikk/3859/palfi-gyorgy-final-cut-holgyeim-es-uraim-43-magyar-filmszemle/ (2014. 03. 08).
3. Varga Balázs: *Final Cut – tankönyv*. Szerk. Pusztai Ferenc. Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2013. Mivel a *Final Cut* által idézett több száz film és zene jogdíját az alkotóknak nem állt módjukban kifizetni, ezért a filmet kizárólag fesztiválokon vagy filmklubokon vetíthették, anyagi haszon nélkül. Ennek megfelelően DVD sem kerülhetett piaci forgalomba, így az egyetlen megoldás a Színház- és Filmművészeti Egyetem *Final Cut*-tankönyvének ingyenes oktatási segédanyagaként történő publikáció volt.
4. Kelecsényi László: Mozivarázs. *filmvilag.hu*, http://www.filmvilag.hu/xereses_aktcikk_c.php?&cikk_id=11074&gyors_szo=%257Cp%25Ellfi%257Cgy%25F6rgy&start=0 (2014. 03. 05.)
5. Például a Pasolini által leírt kinémák, a metzi szintagmatika vagy éppenséggel Bódy Gábor szerialitás elmélete, melyek egymással olykor ellentétes alapállásból közelítik meg a film, a montázs jelentésképző módjait, illetve a film grammatikai, szemantikai tagolhatóságát. (vö. Czifra Réka: A Nárcisz és Psyché (poszt)modern szerialitása. A szeriális forma jelentősége Bódy Gábor elméletírói és filmkészítői munkásságában. *Apertúra,* 2013. tél. https://www.apertura.hu/2013/tel/czifra-a-narcisz-es-psyche-posztmodern-szerialitasa-body-gabor/#fejezet1-6 (2014. 03. 08.)
6. A Pálfi-film „kölcsönvett" szegmensei esetében konnotációról beszélni azért is lehet zavarba ejtő, mert a filmben jelölet, denotáció, konnotáció között folyamatos áthelyeződés történik.
7. Eizenstein, Szergej: Béla megfeledkezik az ollóról. Ford. Berkes Ildikó. In *Eisenstein – Válogatott tanulmányok.* Szerk. Bárdos Judit. Budapest, Áron Kiadó, 1998. 71-79.
8. A Bódy által megkülönböztetett négy jelentésfok: aktuális, topokronologikus, retorikus, szeriális. (Lásd Bódy Gábor: Jelentéstulajdonítások a kinematográfiában. In *Egybegyűjtött filmművészeti írások*, i. m., 155.)
9. Bódy Gábor: Jelentéstulajdonítások a kinematográfiában. In *Egybegyűjtött filmművészeti írások*, i. m., 140-157.

10. Eizenstein, Szergej: A filmkocka mögött. Ford. Berkes Ildikó. In *Eisenstein – Válogatott tanulmányok.* Szerk. Bárdos Judit. Budapest, Áron Kiadó, 1998. 99-115.
11. Eizenstein, Szergej: Szó és képzet. Ford. Óvary-Óss József. In Uő: *Forma és tartalom II. kötet*. Szerk. Sallay Gergely. Budapest, Közlekedési Dokumentációs Vállalat, 1964. 17-71.
12. Jelen esetben: olyan jelparadigma, mely alapján a néző értelmezni tudja a kontextust és a film szerveződési sémáját.
13. A filmfelvétel által meghatározott és technikai úton izolált, az interpretáció vonatkozásában végtelen realitásblokk. (vö. Bódy Gábor: Tézisek az előadáshoz. In *Egybegyűjtött filmművészeti írások.*, i. m., 52.)
14. Bódy Gábor: Tézisek az előadáshoz. In *Egybegyűjtött filmművészeti írások*, i. m., 52-57.
15. Bódy Gábor: Tézisek az előadáshoz, i. m., 117.
16. Bódy Gábor: Egy film jelentésstruktúrájának vizsgálata. In. *Egybegyűjtött filmművészeti írások.*, i. m., 47.
17. Egymásból levezethető, azonos denotátumú, de formailag eltérő szintagmák. (vö. Zsilka: A jelentés szerves struktúrája. In *A jelentés szerkezete*. Szerk. Berrár Jolán. Budapest, Akadémiai Kiadó, 1975. 32.)
18. Zsilka János: A mondatformák hipotetikus rendszere. In *A jelentés szerkezete,* i. m., 34-37.
19. Zsilka János: A mondatformák hipotetikus rendszere. In *A jelentés szerkezete* i. m., 36.
20. „[…] amely a felvétel tényleges helyére és idejére […] vonatkozik, továbbá magába zárja a felvétel készítésének tényét, aktusát. […] bár *meghatározott*, de […] *végtelen*." Bódy Gábor: Jelentéstulajdonítások a kinematográfiában. In. *Egybegyűjtött filmművészeti írások*, i. m., 144.
21. Eizenstein, Szergej: A filmkocka mögött. Ford. Berkes Ildikó. In *Eisenstein – Válogatott tanulmányok*, i. m., 100.
22. A szegmens emocionális mozzanatai (fénytonalitás, grafikus tonalitás) következtében kialakuló hatás, absztrakt jelentés. Eizenstein definíciója. (vö. Eizenstein, Szergej: A film negyedik dimenziója. Ford. Berkes Ildikó. In *Eisenstein – Válogatott tanulmányok,* i. m., 1998. 142.
23. Metz, Christian: A denotáció problémái. Ford. Berkes Ildikó. In *A mozgókép szemiotikája.* Szerk. Horányi Özséb. Budapest, MRT Tudományos Kutatóközpont, 1974. 78.
24. Eizenstein a filmkocka kerete és a rögzített tárgy között is feszültséget feltételez, vagyis a felvétel aktusa már önmagában rejti a konfliktus alapú irányított jelentés, elvont képzet szervező elvét. (Lásd Eizenstein, Szergej: A filmkocka mögött. In *Eisenstein – Válogatott tanulmányok,* i. m., 110.)
25. Bódy Gábor: Tézisek az előadáshoz, i. m., 52.
26. Metz, Christian: A denotáció problémái. Ford. Berkes Ildikó. In *A mozgókép szemiotikája.* Szerk. Horányi Özséb. Budapest, MRT Tudományos Kutatóközpont, 1974. 78.
27. Bódy Gábor: Jelentéstulajdonítások a kinematográfiában, i. m., 154.
28. Eizenstein, Szergej: A filmforma dialektikus megközelítése. Ford. Berkes Ildikó. In *Eisenstein – Válogatott tanulmányok,* i. m., 124.
29. Uo. 124-125.
30. Eizenstein, Szergej: A filmforma dialektikus megközelítése, i. m., 126.
31. Közvetlenül adott jelentés, amely nem levezetés eredménye. Zsilka terminusa. (vö. Zsilka János: A jelentés aspektusai. In *A jelentés szerkezete.* i. m., 18.)
32. Zsilka János: A jelentés mikro-struktúrája. In *A jelentés szerkezete*, i. m., 23-31.
33. Eizenstein, Szergej: A filmforma dialektikus megközelítése, i. m.,. 126.
34. Közvetlenül nem létező, fogalmi.
35. Zsilka János: A különböző jelentések és a szerves rendszer összefüggései. In *A jelentés szerkezete,* i. m., 94-

189.

36. Zsilka János: A különböző jelentések és a szerves rendszer összefüggései, i. m., 100-102.
37. Uo., 101.
38. Eizenstein, Szergej: A filmforma dialektikus megközelítése, i. m., 129-130.
39. Bódy Gábor: Jelentéstulajdonítások a kinematográfiában, i. m., 155.
40. Eizenstein, Szergej: A filmforma dialektikus megközelítése, i. m., 130.
41. Az affirmációt az ismétlődés egy pontra fókuszálja. Bódy Gábor definíciója. (vö. Bódy Gábor: Jelentéstulajdonítások a kinematográfiában, i. m., 155.)
42. A dolgozat második részében még bővebben kitérek a *Final Cut*ban megfigyelhető kulesovi montázsmegoldásokra.
43. Czifra Réka: A Nárcisz és Psyché (poszt)modern szerialitása. A szeriális forma jelentősége Bódy Gábor elméletírói és filmkészítői munkásságában. *Apertúra*, 2013. tél. URL: https://www.apertura.hu/2013/tel/czifra-a-narcisz-es-psyche-posztmodern-szerialitasa-body-gabor/#fejezet1-6
44. Bódy Gábor: Tézisek az előadáshoz. In *Egybegyűjtött filmművészeti írások,* i. m., 52.
45. „A retorikus összefüggéseket is tekinthetjük szűk, kéttagú szériáknak." Bódy Gábor: Jelentéstulajdonítások a kinematográfiában. In *Egybegyűjtött filmművészeti írások*, i. m., 156.
46. Eizenstein, Szergej: A film negyedik dimenziója. Ford. Berkes Ildikó. In *Eisenstein – Válogatott tanulmányok,* i. m., 133-151.
47. Bódy Gábor: Szöveggyűjtemény és aspektusok egy filmprogramhoz. In *Egybegyűjtött filmművészeti írások*, i. m., 75.
48. Eizenstein, Szergej: A film negyedik dimenziója. Ford. Berkes Ildikó. In *Eisenstein – Válogatott tanulmányok* , i. m., 135.
49. Varga Balázs: *Final Cut – tankönyv.* Szerk. Pusztai Ferenc. Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2013. 12-19.
50. Lásd „elrontja+a levest" példáját.
51. Itt: adott szegmensre rárakódott kulturális többlettartalom. Pl. a beállítás révén előhívott filmtörténeti korszak, műfaj vagy színész stb.
52. Metz, Christian: A denotáció problémái. Ford. Berkes Ildikó. In *A mozgókép szemiotikája.* Szerk. Horányi Özséb. Budapest, MRT Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 1974. 79.
53. Egy szöveg témája az az információ, ami a befogadó számára már ismert, a réma pedig az új információt tartalmazó szövegrész. A szövegben előrehaladva minden rémából értelemszerűen téma lesz, a kettő váltakozásából épül fel a szöveg szemantikai struktúrája.
54. „A nyelv rendszere kisebb részrendszerekből épül fel; egy-egy ilyen részrendszer = mező." Zsilka János definíciója (Zsilka János: A szintaktikai kapcsolatok szemantikai kötöttsége. In *A jelentés szerkezete.* i. m., 18.)
55. Zsilka János: A szintaktikai kapcsolatok szemantikai kötöttsége, i. m., 18.
56. Uo., 18.
57. Azonos denotátummal rendelkező eltérő formák egymásra vonatkoztatva egyre általánosabb formákban, hipotetikus jelentésekben vonódnak el. (vö. Zsilka: A jelentés szerves struktúrája. In *A jelentés szerkezete*, i. m., 1975. 32.)
58. Zsilka János: A tulajdonképpeni és metaforikus jelentések deduktív levezetése. In *A jelentés szerkezete*. i. m., 25.
59. Varga Balázs: *Final Cut – tankönyv*. i. m., 42.
60. Kulesov, Lev: A filmmodell. Ford. Orosz István. In *Filmművészet és filmrendezés.* Szerk. Veress József.

Budapest, Gondolat Kiadó, 1985. 74-76.

61. Kulesov terminológiájában ezek teremtő földrajzként és teremtő biológiaként jelennek meg.
62. Kulesov, Lev: A montázs. Ford. Orosz István. In *Filmművészet és filmrendezés,* i. m.,70-74.
63. Metz, Christian: A denotáció problémái. In *A mozgókép szemiotikája*, i. m., 74.
64. Pirog, Gerald: Ikonicitás és narráció. Az Eizenstein-Vertov-vita. *Metropolis*, 1998/3. URL: http://metropolis.org.hu/?pid=16&aid=138#footnote_28 (2014. 03. 14.) Ugyanakkor tanulmányában Pirog Herbert Eagle-t idézi, aki Eizenstein kapcsán már a filmkép saját indexjellegét egyszerre megerősítő és tagadó funkciójáról beszél, vagyis arról, hogy a film egy konvencionális jelstruktúrát hoz létre.
65. Peirce, C. S.: A jelek felosztása. In *A jel tudománya. Szemiotika.* Szerk. Horányi Özséb, Szépe György. Budapest, General Press Kiadó, 2005. 23-39.
66. Varga Balázs: *Final Cut – tankönyv*, i. m.,. 41.
67. Uo., *55*.
68. Varga Balázs: *Final Cut – tankönyv*, i. m., *55*-56.
69. Sághy Miklós: A keverőpultnál: DJ Pálfi György, i. m.
70. Sághy Miklós, i. m.
71. Varga Balázs: *Final Cut – tankönyv*, i. m., 68.
72. Zsilka János: A nyelvi rendszer gondolatának fejlődése. In *A nyelvi mozgásformák dialektikája,* i. m., 18.
73. BKF Fényíró Filmklub 12. – Beszélgetés magyar operatőrökkel és rendezőkkel a KINO moziban
74. Az S -> S+S… S^n a mondatok végtelen kombinálhatóságának képlete.

Irodalomjegyzék

- Bódy Gábor: *Egybegyűjtött filmművészeti írások.* Budapest, Akadémiai Kiadó, 2006.
- Czifra Réka: A *Nárcisz és Psyché (poszt)modern szerialitása. A szeriális forma jelentősége Bódy Gábor elméletírói és filmkészítői munkásságában. Apertúra, 2013. tél.* https://www.apertura.hu/2013/tel/czifra-a-narcisz-es-psyche-posztmodern-szerialitasa-body-gabor/#fejezet1-6 (2014. 03. 08.)
- Eizenstein, Szergej: *Válogatott tanulmányok.* Ford. Berkes Ildikó. Budapest, Áron Kiadó, 1998.
- Eizenstein, Szergej: *Forma és tartalom – Válogatott tanulmányok, II. kötet.* Ford. Óvary-Óss József. Budapest. Közlekedési Dokumentációs Vállalat. 1964.
- Kulesov, Lem: Filmelmélet születik. Ford. f. n. In *Filmművészet és filmrendezés.* Szerk. Veress József. Budapest, Gondolat Kiadó, 1985. 57-83.
- Metz, Christian: A denotáció problémái. Ford. Berkes Ildikó. In. *A mozgókép szemiotikája.* Szerk. Horányi Özséb. Budapest, MRT Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 1974. 73-101.
- Nagy V. Gergő: *Hozott anyag.* revizoronline.com, http://www.revizoronline.com/hu/cikk/3859/palfi-gyorgy-final-cut-holgyeim-es-uraim-43-magyar-filmszemle/ (2014. 03. 08.)
- Peirce, C. S.: A jelek felosztása. Ford. f. n., In *A jel tudománya – Szemiotika.* Szerk. Horányi Özséb, Szépe György. Budapest, General Press Kiadó, 2005. 23-39.
- Pirog, Gerald: *Ikonicitás és narráció. Az Eizenstein-Vertov-vita.* metropolis.org.hu, http://metropolis.org.hu/?pid=16&aid=138#footnote_28 (2014. 03. 14.)
- Sághy Miklós: *A keverőpultnál: DJ Pálfi György: Final Cut – Hölgyeim és Uraim.* filmkultura.hu,

http://www.filmkultura.hu/filmek/cikk_reszletek.php?kat_azon=1350 (2014. 03. 06.)
- Varga Balázs: *Final Cut – tankönyv.* Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2013.
- Varró Attila: *Csillag-térkép. Hálózatok a filmvilágban.* filmvilag.hu, http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=9762 (2014. 06. 01)
- Zsilka János: *A jelentés szerkezete.* Budapest, Akadémiai Kiadó, 1975.
- Zsilka János: *A nyelvi mozgásformák dialektikája.* Budapest, Akadémiai Kiadó, 1973.

Filmográfia

- *2001: Űrodüsszeia* (2001: A Space Odyssey. Stanley Kubrick, 1968)
- *A birodalom visszavág* (The Empire Strikes Back. Irvin Kershner, 1980)
- *Családi tűzfészek* (Tarr Béla, 1979)
- *Drakula* (Dracula. Francis Ford Coppola, 1992)
- *Fekete Tigris könnyei* (Fah talai jone. Wisit Sartsanatieng, 2000)
- *Final Cut – Hölgyeim és Uraim* (Pálfi György, 2012)
- *Gyűrűk Ura* (The Lord of the Rings. Peter Jackson, 2001)
- *Hair* (Milos Forman, 1979)
- *Hihetetlen család* (The Incredibles. Brad Bird, 2004)
- *Kill Bill* (Quentin Tarantino, 2003-2004)
- *Kutyaszorítóban* (Reservoir Dogs. Quentin Tarantino, 1992)
- *Manhattan* (Woody Allen, 1979)
- *Mary Poppins* (Robert Stevenson, 1964)
- *Men in Black – Sötét zsaruk* (Men in Black. Barry Sonnenfeld, 1997)
- *Október* ([redacted] Szergej Eizenstein, 1927)
- *Patyomkin páncélos* ([redacted] Szergej Eizenstein, 1925)
- *Ponyvaregény* (Pulp Fiction. Quentin Tarantino, 1994)
- *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960)
- *Szédülés* (*Vertigo.* Alfred Hitchcock, 1958)
- *Szigorúan ellenőrzött vonatok* (Ostre Sledovane Vlaky. Jirí Menzel, 1966)
- *Sztrájk* ([redacted] Szergej Eizenstein, 1925)
- *Veszett a világ* (Wild at Heart. David Lynch, 1990)
- *Vérbeli hajsza* (Innerspace. Joe Dante, 1987)
- *Volt egyszer egy vadnyugat* (Once Upon a Time in the West. Sergio Leone, 1968)

© Apertúra, 2016. nyár | www.apertura.hu
webcím: https://www.apertura.hu/2016/nyar/berenyi-mozgokep-es-jelentes-barkacsolas-es-jelentestulajdonitas-a-final-cutban/