

## Deák-Sárosi László

### A filmnyelv változásai<sup>1</sup>

■ Az 1950-es évek közepétől 2000-re a mozilátogatók száma magyar filmek esetében 36 666 000-ról (Tárnok, 1978, 11) 675 000-re csökkent (*Filmévkönyv* 2000, 184). Vajon ez az ötvennégyeszeres csökkenés megmagyarázható-e pusztán a külföldi filmek térnyerésével, a televízió megjelenésével, illetve az újabb és újabb továbbítási módok, hordozók (VHS, DVD, Blu-ray, internet) elterjedésével? Feltételezem, hogy egyéb okok is közrejátszottak: a magyarországi játékfilmek – és azon belül is a művészfilmek – esztétikai és etikai szempontból is eltávolodtak a közönség értékrendjétől.

Jóllehet a jelenség általános: a filmhez hasonlóan a társ-művészetekre – a zenére, a képzőművészeti ágakra és külön hangsúllyal az irodalomra – is érvényes, a folyamatot ezúttal csak a filmtörténet 1941 és 2011 közötti időszakára korlátozva, a modern és a posztmodern korszak stilisztikai és eszmetörténeti tényezőinek felvázolásával szemléltetem. Általánosságban elmondható, hogy a filmtörténet fejlődési íve, amely a kezdeteinél az esztétikai és az etikai értékek összhangját mutatta, a modern/posztmodern paradigmaváltás idején radikálisan irányt változtatott. Ebben a változásban filozófiai divatok (marxizmus, egzisztencializmus, dekonstrukció) közvetlen hatása is kimutatható, de fontosabb szerepük volt a nyelv- és irodalomtudományokban, illetőleg az ágazati esztétikákban eluralkodó formalista irányzatoknak. Azoknak a törekvéseknek, amelyek a művészetek nyelvi-poétikai sajátosságait függetlenítik a humán értékektől. Ennek a fajta „művészettudománynak” talán a legszembetűnőbb fogyatékosága, hogy még a retorikát is az alakzatok és szóképek formai jegyeinek vizsgálatára korlátozta. Mindez nem a természettudományok objektívitásának eszménye jegyében történt. Éppen ellenkezőleg: a művészi igazság kritériuma végtelenen szubjektivizálódott, a kritikának revelációként illett tisztelni nemcsak egy-egy alkotást, hanem az autonóm művész minden megnyi-

latkozását. Ebben a vonatkozásban igaza van Maarten Doormannak,<sup>2</sup> aki szerint a posztmodernnek is a „romantikus renden” belül van a helye, hiszen a művész auktoritásának, zsenialitásának megkérdőjelezhetetlensége a romantika fő elméleti tételéből következik (Doorman, 2006). (A tézis, mely szerint a művésznek a közösség, a világ sorskérdéseit a saját létélményéből kell „levezetnie”, „az objektum és a szubjektum szétválaszthatatlan egység” hangsúlyozó Hölderlin egyik elméleti töredékére<sup>3</sup> (Weiss, 2000, 30–31) vezethető vissza.

Hogy ez a romantikus-posztmodern művészetfelfogás miért nem találkozik a közönség értékrendjével, annak a döntő okát abban látom, hogy miután a formai-nyelvi, stilisztikai, retorikai eszközök, műfaji normák önkényes kezelése a közízlés tűréshatáiraiba ütközött, az alkotók nem a saját művészi módszereiket korrigálták, hanem a közönségükkel való szakítás mellett döntöttek. Mielőtt azonban ennek a folyamatnak magyar filmtörténeti példákra utalnék, magyarázattal tartozom: mit is jelent a filmnyelv eszköztárának formalista kezelése.

Az alakzatok és a szóképek tulajdonképpen már a hétköznapi nyelvben is bizonyos nyelvi szabályok megszegésével hoznak létre jelentéseket, s a szabályszegés technikáinak a művészetekben lényegesen nagyobb játéktere van. Érzékeny kérdés, hogy a művészeteknek ez a stilisztikai, esztétikai érdekű nyelvi szabadsága milyen céllal és milyen mértékben ütközik társadalmi normákba. Egy túlzás (*hüperbolé*), egy képtelen alakzat (*oxümoron*), egy ironikus gondolatalakzat (pl. *litotész* – tagadva állítás) használata gyakran pedagógiai és/vagy politikai célzatú, de alkalmas lehet arra is, hogy megkérdőjelezze egy személy erkölcsi hitelét vagy egy közösség vallási, kulturális alapértékeit. (Az „ezer éve nem láttalak” mint túlzás (*hüperbolé*) megmarad szerkezeti szintű túlzásnak, mert köztudott, hogy az ember nem él több mint ezer

évig, így a mondat jelentése: 'nagyon rég nem láttalak'. Viszont az olyan kijelentésnél, ahol nincs objektív viszonyítás, a túlzás azonossá válhat az alapjelentéssel, és nem a többlet-, azaz a konnotatív jelentést hozza létre. Például a „soha nem mondtál egy kedves szót” akár igaz is lehet, de amennyiben nem igaz, akkor ez már nem szerkezeti *hüperbolé*, hanem inkább rágalom és/vagy manipuláció.) A közösségi értékeket kétségbe vonó, tagadó retorikai alakzatok értelmezése bővebb – *filmtörténeti és filmelmélet-történeti* – kifejtést igényel, s az alábbiakban erre tesz kísérletet.

Annak a *filmtörténeti korszaknak az első két fázisát*, amelyben ezek a művek születtek, Gilles Deleuze filozófus és filmelméletíró munkái alapján tartom a legszemléletesebben leírhatónak. Magyar példákra hivatkozva ezt egészítem ki egy harmadik szakasz jellemzésével. Az első a kezdetektől, 1896-tól megközelítőleg 1950-ig (Deleuze, 1983, 2001) tart. Deleuze ennek az időszaknak a megjelölésére a *mozgás-kép (image-mouvement)* kifejezést használta. A filmtörténet kezdeti és klasszikus évtizedeiben – néhány irányzattól és kivételtől eltekintve – a mozgás folyamatosságának az eszménye volt a meghatározó. A vágásokkal keletkező illesztések és kameramozgások a cselekmény folytonosságának az élményét keltették, s a jelképzés-jelértelmezés nézőpontjából ez közönségbarát, egyenes, világos, nyílt kommunikációs alapstruktúrának mondható. (A *mozgás-kép* korszakában kimaradhatott – éles vágással – egy több hónapos utazás, ha a történet szerint nem voltak fontos események benne. A gyors vágást a néző nem érezte logikátlan ugrásnak.)

Az 1950-től nagyjából 1990-ig tartó korszakra Deleuze szerint az *idő-kép (image-temps)* volt a meghatározó (Deleuze, 1986, 2008). Ez a három évtized a film modernista korszakának felel meg, legalábbis az európai és részben az észak-amerikai művészfilmes irányzatokban. A filmet készítőknél már rendelkezésükre állt a korábbi évtizedek mozijának bő kínálata, és ők ezért már reflexív, sőt önreflexív módon közelítettek a szakmájukhoz. A mozgás logikán és arányosságon nyugvó szabályait már nem mindig tartották be. Nem arra törekedtek, hogy a folyamatosság illúzióját keltsék, inkább illogikus összefüggéseket sugalltak. A pragmatika nyelvén: maximákat sértettek, és implikátúrákat hoztak létre (Grice, 1975, 1989, 41–59). Ezzel nagyobb fokú aktivitásra kényszerítették a nézőt, és nyitottabbá, többértelművé tették a jelentésképzést. Rendkívül termékeny volt a filmnyelv megújításának ez az időszaka is, de a szabályok és maximák megsértése sok esetben zsákutcába vezetett. Ide sorolha-

tók a modernista rendezők és iskolák alkotásai, például az új hullám szerzőinek: Bergman, Pasolini, Antonioni, Buñuel, Godard és társainak a korszakban készült filmjei. Például Makavejev *Sweet Movie* (1974) filmjéről nem állapítható meg egyértelműen sem a film elemzéséből, sem a hatásvizsgálata alapján, hogy jogos kritikát fogalmaz-e meg a világról, vagy csak a rendező szubjektív értékítéletének banánhéján elcsúszva megvalósítja a társadalmilag ugyancsak kontraproduktív anarchiát.

A következő korszakot Deleuze már nem írhatta le, mert az *Idő-kép* 1986-ban jelent meg, és a szerző 1995-ös haláláig nem kezdett bele a folytatásba. Az 1980-tól napjainkig tartó filmtörténeti korszaknak egy sajátos – sokak által posztmodernnek nevezett – poétika a fő jellemzője. Ezt Lyotard nyomán (Lyotard, 1979, 1992) többen elméleti paradigmává próbálták fejleszteni, egységes kerete azonban nem alakult még ki, és feltehetőleg már nem is fog.<sup>4</sup> Mivel maguk az elméletek is a posztmodern széttagoltság és többértelműség sorsára jutottak, a *posztmodern* kifejezés helyett – Deleuze logikáját követve – ezért beszélek inkább a *szimbólum-kép* korszakáról. Közlebből: a *szimbolikus-retorikus* filmet tartom a *szimbólum-kép* korszak jellegzetes innovatív filmtípusának. Indoklást igényel, hogy miért használom a *retorikus* jelzőt.

### Retorika: klasszikus, vizuális, képi

A retorika az egyik legősibb tudomány. A görög és római időkől a meggyőzés művészetének tartották, amelynek tudományos fogalmi rendszerét Arisztotelész alapozta meg (Arisztotelész, 1999). Létezik egy régi-új diszciplína, amelynek egyes irányzatai nem szakítottak klasszikus örökségükkel, és ezért lehetőséget kínálnak a valósághoz, a humán értékekhez való közvetlenebb visszacsatoláshoz, illetőleg az elmúlt évtizedekben divattossá vált művészetelméletek elhajlásainak korrigálásához. Fentebb utaltam már rá, hogy egyes irányzatok a retorikát a XX. századtól az alakzatok és szóképek tanára szűkítették (ilyen a liège-i  $\mu$ -csoport retorikája: *Rhétorique générale*. Paris. Éditions Larousse, 1970). Egyidejűleg feléledtek azonban a retorika klasszikus irányzatai is, amelyek az öncélú formalista, strukturalista és posztstrukturalista megközelítés helyett újra a meggyőzés művészetének titkait kutatták, megkevlhetetlennek tartva az etikai értékeket. (Ezt az irányzatot képviselte Richard Weaver *The Ethics of Rhetoric* c. munkája /1953/ és a XX. század legjelentősebb retorikusának tartott Perelman *Traité de l'argumentation, la nouvelle rhétorique* c. könyve /1958/ is.)

Az 1960-as évektől a képi, ikonikus médiumok elterjedésétől kezdve egyre több szakirodalmi mű kezdett

foglalkozni a retorika képi és vizuális elméletének megalkotásával.<sup>5</sup>

Ezekben a koncepciókban megférnek a klasszikus retorika érvelési modelljei, az etikai alapozás, illetve a strukturalista irányban bővült alakzat- és szóképtan. A filmek esetében csak a legkisebb egységeket lehet a retorika alakzat- és szóképtana szempontjából elemezni, mert a középső és a nagyszerkezeti elemek hasonlóak a régebbi művészeti ágak (regény, színmű, zenemű stb.) megfelelő szerkezeti paneljeihez. Hivatkozott könyvemben a *filmkép* fogalmát elméleti-történeti kontextusban vázoltam fel (Deák-Sárosi, 2016, 27–32), és azt vizsgáltam, hogy a *Bildrhetorik* alapjai szerint az alakzatokat és a szóképeket miként lehet alkalmazni a film képi és multimediális összetevőire. Ezúttal két szóképet és egy alakzatot idézek, hogy szemléltessem a *filmkép* sajátosságait. A *szimbólumkép* jellegzetességeinek megvilágítása céljából kitérek röviden az e paradigma szempontjából legfontosabb szóképre vagy mestertrópusra, a *szimbólumra*, és szemügyre veszem a korszak jellegzetes filmtípusának, a *szimbolikus-retorikus filmnek* a legfőbb jellemzőit.

### Néhány alakzat és szókép (figura és trópus) a filmben

#### 1. Kihagyó alakzat (*elleipsisz*)

A *Szindbád* (1971) című film elején a címszereplő (Latinovits Zoltán) táncot lejt két hölgygel (Móger Ildikó,

Leelőssy Éva). A pillanatkép önmagában is mutatja az aszimmetriát, miszerint Szindbád két (vagy több) nőnek udvarol, de mindezt a zene és a tánc fajtája teszi pontosabbá: francia négyest járnak, de hármásban. Ez a példa szemléletesen testesíti meg a film és a filmkép multimediális jellegét. A filmképbe, sőt a filmképet strukturáló alakzatba beletartozik a kép és a hang (zene) is.

#### 2. Felcserélésen alapuló rész-egész alakzat (*szinekdoché*) – névcseré: rész-egész, anyag-tárgy, határozott-határozatlan stb.

Az *Emberek a havason* (1941) című filmben ez esetben mindössze egyetlen állókép jelzi a helyszínváltozást, miszerint Erdei Csutak Gergely és felesége Kolozsvárra érkeztek. A város főtere látszik, onnan is csak két tárgy, Mátyás király szobra és a Szent Mihály-templom, de ezeknek is csak egy-egy, épp felismerhető részletük. A részletek jelképezik az egész szobrot és az egész templomot, illetve együtt Kolozsvárt. A kép egyben metonímia is: éghez rendelés.

#### 3. Mellérendelő alakzat (*comparatio paratactica*), vagyis (jelkép)tulajdonítás (*szimbolizáció*)

Az *Anyád! a szűnyogok* (1999) című filmben a gellérthegyi Szabadság-szobor, a magát „hülye p\*csának” nevező meddő Emese ősanya (Vasvári Emese) és a Rákóczi-induló trágár paródiája (*Vak pali, vak Pali mindent lát...*) közös szimbólumban egyesülnek, aminek együttes jelentése, hogy 'a magyar szabadság vak, és már eredendően az'. A grammatikai kötőelemek nélküli összehasonlítás

(*metaforizáció, szimbolizáció*) gyakori a filmekben, mivel a képek alapvetően nem úgy követik egymást, mint az írott szövegben, hogy a tartalmi egységek között hidat képeznek összefüggéseket jelölő kötőszavak: mint, tehát, de, és, következésképp stb. A film úgy tesz, mintha csak mutatna valamit, miközben állít is.

#### 4. Célzó, rámutató, sejtető alakzat (*allusio, suspitio*)

A *torinói ló* (2011) című filmben nincs kimondva nyíltan, hogy elérkezett a világvége, csak sejtetések sora sugallja. Ezek közül kettőt idézek: Napközben hirtelen sötétség lesz, elalszik minden fény, és a lány (Bók Erika) hiába próbálja meggyújtani a tele lévő petróleumlámpát. A film utolsó filmképén-képsorán az apa (Derzsi János) és a lánya teljes sötétségben csak ülnek több percen keresztül, és nem esznek. Feladták, itt a vég – gyanakodhat a néző.

5. Halmazott alakzat (*diallagé*) – elbeszéléssel, célzással, elidegenítéssel, összehasonlítással stb.

A legtöbb szimbólum ezekben a filmekben nem csupán egyetlen alakzataból épül fel. A *Nekem lámpást adott kezembe az Úr Pesten* (1998) mindkét fő kulcs-filmképében több utalás történik eseményekre, személyekre; és összehasonlítások, ellentétek, elidegenítő effektusok fejtik ki ezek által a hatásukat. Jancsó Miklós Pepével, a sírásóval és bohóccal (Scherer Péter) koccint az aradi tizenhárom vértanú emlékére, miközben közli, hogy a magyarok nem koccintanak sörrel a szabadságharc kivégzett tábornokaira való tekintettel. Ez mint háttértörténet a *narratio*. A film szerzői és főszereplői a Magyar Nemzeti Pantheonban csupán viccelődnek, nevetgélnek, majd söröznek Kossuth Lajos lecsupaszított síremléke előtt, de a film egészének ismeretében ez több mint célzás (*allusio, suspitio*), hogy a legnagyobb magyart megfosztják jelképes „trónjától”, és magukat helyezik a helyébe, élükön Jancsó Miklóssal és márkanevével.

#### A szimbólum

Mivel a *szimbólum* az általam vizsgált korszaknak és filmtípusnak egyik kulcsfogalma (*szimbólum-kép, szimbolikus-retorikus film*) és egyik legfontosabb stilisztikai eszköze, ezért erről a szóképről (trópusról) külön is kell szólnom.

Retorikai szempontból a *szimbólum* jelentése: 'párjához illő ismertető tárgy, ismertetőjel'; és „olyan szóképek (*trópus*), amely egy gondolati fogalom érzéki jele” (Adamik, 2010, 1121).

A szimbólumnak azonban van egy ugyanennyire fontos és elterjedt meghatározása, méghozzá a szemiotika alapján. C. S. Peirce, a szemiotika diszciplinájának megalapozója ezt a fogalmat a jelek felosztásának második trichotómiájaként írta le: „a jel lehet ikon, index vagy szimbólum” (Peirce, 2005, 29). Az *ikon* a hasonlóságon alapul (ilyen pl. a portré és a fotó), az *index* okságon és létezésen (pl. füst mint a tűz jele); és a szimbólum az egy egyezményességen (pl. ország zászlaja, egy csapat kablója). Moriarty ezekkel a példákkal foglalta táblázatba Peirce kategóriáit (Moriarty, 2010, 89).

A retorikai megközelítés a szimbólum szóképek jellegét és az érzéki megalapozást emeli ki, a szemiotikai pedig az egyezményességet. A kettő közti kapcsolat a használatban rejlik. Peirce írja Arisztotelészre hivatkozva: „A szimbólum olyan jel, amelyet pusztán vagy főleg az a tény tesz jellé, hogy jelként használják és értik meg, függetlenül attól, hogy természetes-e vagy konvencionális ez a szokás, tekintet nélkül azokra az indítóokokra, melyek eredetileg szabályozták a kiválasztását” (Peirce, 2005, 37). Az egyezményesség nem zárja ki motiváltságot. Egy szimbólum egyezményessége ellenére lehet még szemiotikailag is egyben ikonikus és indexikus is. A fogalom eredetéről pedig még ezt írják: „A szimbólum (görög szümbolon) eredetileg olyan jelet jelentett, amelyet két ember őrzött magánál, hogy felismerjék egymást. (A régi görögöknél szokásban volt, hogy a barátok, üzletfelek kettőtörtek egy cseréptáblát, gyűrűt vagy pénzdarabot, és a két darab volt összetartozásuk jelképe.)” (Hoppál–Jankovics–Nagy–Szemadám, 1990, 7).

A meghatározások utalnak arra, hogy egy fogalom volt előbb, és annak találtak utólag valamiféle „érzéki” megjelenítést. A kettőtört pénzdarab esetén a fogalom az ’összetartozás’, adott esetben a barátság jele, ami egy konkrét, érzékileg is megtapasztalható tárgyban, ezen túl az egyedi voltában (nincs két azonos módon széttörhető pénzdarab) érhető tetten. A szimbólum-tárgy egyezményen alapuló jelentése – még ha elfelejtődik is, hogy a jel és a jelentés kapcsolata tudatos választás, konvenció, eredménye volt – felerősíti az absztrakt fogalmat kifejező jel hatását. Ez lehet a magyarázata annak, hogy a szimbólumokat – a politikában és a művészetekben egyaránt – úgy írják/hangolják át, hogy azok érzékileg is felfogható kapcsolatra utaljanak az absztrakt fogalmak és az (aktuális) valóság között. (Sigmund Freud a gondolkodással és az álommunkával kapcsolatban írta le: „az áthelyezés az a folyamat, melynek során egy szimbólum egy másik, kevésbé fenyegető szimbólummal helyettesítődik” (Freudot idézi: Hoppál–Jankovics–Nagy–Szemadám,

1990, 9). Klasszikus retorikai ismereteink felidézése segítségünkre lehet a szimbólum filmelméleti értelmezésében. A film is szimbólumokat teremt vagy ír át annak megfelelően, hogy a szerző, rendező hogyan akarja átírni a valóságról alkotott képet. Fel lehet építeni egy szimbólumot előképek nélkül is. Például Ady Endre *A fekete zongora* című versében a fekete zongora az élet jelképe, és ezt maga a vers építi fel. Jancsó Miklós *Szegénylegények* (1965) című filmjében viszont áthangolás történik. Fontos dramaturgiai szerepet kap például egy huszártiszt, aki jellegzetes ikonikus mentéje révén kiemelt magyarságszimbólum (Kapitány–Kapitány, 2002, 48), vagyis a magyarokat jelképezi. Ezt a szimbólumot átírja a film azzal, hogy a huszártisztet megteszi a történet fő áru-lójává. Az áthangolt szimbólum jelentése: ’a magyarok áru-lók’. (Arra a kérdésre, hogy a film nemzetkritikai mondanivalója pusztán a marxista kultúrpolitikának tett engedményként, avagy a rendező történet szemléletére jellemző sajátosságaként értelmezendő-e, csak az egész életmű – kultúra- és politikatörténeti kontextusba ágyazott – elemzése adhat választ.)

A szimbólum-kép korszakában és a szimbolikus-retorikus filmben a szimbólumok teremtése és áthangolása alapvető szerepet játszik. A film hagyományos, klasszikus dramaturgiájának és a történetmesélés elemeinek fokozatos megszüntetésével a jelképek veszik át a legfőbb szerepet. A szimbólumok megteremtésének és áthangolásának számos módja van. A szimbólum önálló kategória a szóképeken (*trópusokon*) belül, de származhat metaforából, metonímiából és szinekdochéből is (A. Jászó, 2013, 343). A szimbólumok áthangolása pedig a szóképek és trópusok halmozásának lehetőségeivel élve történhet bármely más szóképpel vagy alakzattal, egyszerre akár többel is. A szimbolikus-retorikus film mint művészeti kifejezési forma bőven él a képi (illetve nemcsak képi) alakzatok és trópusok alkalmazása révén a jelképek felépítésével és áthangolásával. Elég egy túlzás (*hüperbolé*) vagy egy ellentét (*antitheszisz*), egy képtelen ellentét (*oxümoron*) vagy egy képtelen kép-, illetve fogalomtársítás, és máris lényegesen mást jelent a szimbólum, mint korábban. A jelentés- és egyben szimbólumteremtés ismert filmes módja a montázs, amelynek egyik legkorábbi kísérlete Lev Kulesov filmrendező és Ivan Mozzsukin színész nevéhez fűződik. (Kulesov, 1979, 82). A képi és a szöveges retorikai alakzatok és szóképek viszont a montáznál kisebb és nagyobb filmnyelvi egységekben is képesek jelentést teremteni, átírni. (Ezért tartom az alakzatok és szóképek összességét a montázselméletnél tágabb és gyakorlatibb módon alkalmazhatónak az elemzésekben.)

A filmekben a szimbólumok gyakran rendszert is képezhetnek. A *szimbolikus-retorikus film* jellegzetes darabjait meg sem lehet érteni a jelképszervezés logikája, a mögöttes mintázat ismerete vagy azonosítása nélkül. Egyes jelképek nem egyazon filmképen találhatók, vagy nem egymás után következőkön, ezért összefüggéseik felderítése külön kutatást vagy elemzést igényel. A szimbolikus hálózat vagy mintázat egyfajta szimbolikus-allegorikus olvasatot hoz létre. A szimbólumokra építő allegorikus olvasat két fontos dologban különbözik a hagyományos allegorikus olvasattól. A *szimbólum-kép* korszakának jellegzetes filmjei meghaladják a *mozgás-kép* és az *idő-kép* korszakának fő poétikai jegyeit, és elhatárolódnak tőlük. Az időbeliség retorikája háttérbe szorul, és egy álidőbeliség, majd az időbeliséget mindinkább mellőző retorika nyer teret. (Paul de Man már a romantika irodalmában megfigyelte, hogy az allegóriától a hangsúly a szimbólum felé tolódik, az időbelitől az álidőbeli felé, a formálistól a valószerű felé: „A szimbólum világával a kép egybeeshet a valósággal. [...] Kapcsolódásuk szimultán jellegű, valójában azonban térbeli természetű, s az idő pusztán esetleges szerepet játszik benne, ezzel szemben az allegória világában az idő eredendően konstitutív kategória” (de Man, 1996, 31).

Van még egy nagyon fontos jelenség, ami megfigyelhető a *szimbólum-kép* korszakának szimbolizációs folyamataiban. Amiként az alakzatok és részben a szóképek is a nyelvi szabályoktól való eltérés révén fejtik ki a hatásukat, a *szimbolikus-retorikus film* – nyílt vagy rejtett módon – kulturális, erkölcsi, vallási vagy politikai normákat sértő tartalmakat is közvetít. Gyakran nehéz eldönteni, hogy egy film csak normaszegő poétikai, filmnyelvi eszközök révén és módján mesél, vagy ezzel együtt normaszegő magatartásra is bátorít-e.

### A szimbolikus-retorikus film

A *szimbolikus-retorikus film* stilisztikailag és eszmetörténetileg egyaránt megközelíthető filmfajta tehát. A film-történeti paradigma szerint a *mozgás-kép* és az *idő-kép* utáni *szimbólum-kép* korszakába sorolható, és történeti íve bizonyos előzmények után az 1980-as évektől a 2010-es évek elejéig tart. Minden vonatkozásban szoros köze van a *modern* és *posztmodern* paradigmájához. A modern irányzathoz tartozó filmek megelőlegezik stilisztikai eszköztárának jelentős részét. Filozófiai alapjai ingatagok és nem is pontosan beazonosíthatók. Semmit sem állítanak, csak tagadnak. Szerzőik, rendezőik a marxizmus világmegváltató programjának a bukása után az egzisztencializmusban vélik felfedezni kiábrándultságuk,

pesszimizmusuk és nihilizmusuk igazolását, de nem fejezik ki korunk szellemi mélyáramlatainak bonyolultságát. Lebontják az esztétikai, a dramaturgiai és a hatáselméleti elemeket, és velük együtt a humán értékeket, különösen azokat, amelyeket a mi civilizációnkban a nemzeti és keresztény hagyomány képvisel. Lebontják és az ellentétükbe fordítják mindezt, az érvelés gazdag eszköztárával, az *éthosszal*, a *pathosszal* és a *logosszal* együtt.

A szimbolikus-retorikus film felfüggeszti a mozgás és az idő alapvető, meghatározó stilisztikai elemeit, és a történetmesélő dramaturgia helyett szimbólumokat teremt, hangol át és emel ki a filmekben valamilyen rejtett, de kiemelhető háttérmintázat alapján. (Ilyen például az inkvizíciós peres eljárást absztrakt módon utánzó „büntető-narratíva-mintázat”) (Hirsch, 2002, 74) A szimbólumok teremtése, áthangolása és kiemelése alapvetően a képi retorikai alakzatok és trópusok révén történik; de történhet a helyiérték alapján (elsőbbségi és frissességi hatás), rámutatás; fogalmi értelmezés; jelenetszerű definíció (*narratio*); az életből kölcsönvett személyiségek (modellek, cameók) révén. A posztmodern esztétikának megfelelően a tömegkultúra stílusához fordul a vulgaritáson át a káromkodó filmig. Megtermékenyíti a kultúrát a kulturálatlanság stilisztikai regiszterével. Fő érzelmi hatása a meghökkentés és a humor, ami a nemiség és az erőszak motívumain, azok meghökkentő és képtelen társításain keresztül érvényesül. Elbeszélő technikája megszünteti a történetmesélést a tér, az idő és az ok-okozat összefüggéseinek elbizonytalanítása és tagadása révén. Él már a modernizmusban meghatározó absztrakció, kritikai reflexió és önreflexió (Kovács, 2005) poétikai eljárásaival. Mindent egy belső szövegösszefüggésbe utal, még az önreflexiót is. A *szimbolikus-retorikus film* egyre fokozó radikalizmusával és mindent tagadásával a stílustörténeti korszak végére (Tarr Béla, *A torinói ló*, 2011) eljut a teremtés visszavonásának téziséig, és magának a filmnek, a filmes esztétikának és hatásnak a tagadásáig.

## JEGYZETEK

- 1 A tanulmány *A kép-szöveg jelentés változásai – Képi retorika*, 2016 júniusában megvédett PhD-disszertáció elméleti fejezeteinek rövidített, átdolgozott változata. A teljes változat *A szimbolikus-retorikus film – Szóts, Jancsó, Huszárík, Mundruczó, Tarr és a modernizmusok* címmel fog megjelenni. Tanulmányomban a komplex retorikai elemzés módszertanát vizsgáltam kilenc, Magyarországon 1941 és 2011 között készült, a modern és a posztmodern irányzatokhoz kapcsolódó játékfilm kritikai fogadtatásának tükrében. Az elemzett filmek keletkezésük sorrendjében, *Ember a havason* (1941, r. Szóts István); *Szegénylegények* (1965, r. Jancsó Miklós); *Szindbád* (1971, r. Huszárík Zoltán); *Nekem lámpást adott kezembe az Úr Pesten* (1998, r. Jancsó Miklós); *Anyád! a szűnyogok* (1999, r. Jancsó Miklós); *Utolsó vacsora az Arabs Szürkénél* (2000, r. Jancsó Miklós); *Oda az igazság* (2010, r. Jancsó Miklós); *Szelíd teremtés – A Frankenstein-terv* (2010, r. Mundruczó Kornél); *A torinói ló* (2011, r. Tarr Béla). Kerettantervi kanonizáltsággal bíró, a legjelentősebb hazai és nemzetközi díjakkal elismert, paradigma-váltó játékfilmekről van szó, olyan alkotásokról, amelyek a filmnyelvi eszközök megújításában meghatározó szerepet játszottak. Műfajukat Jancsó Miklós, a film- és eszmetörténeti stílus legismertebb és legelismertebb képviselője a „Magánfilm. Magánművészet” kifejezésekkel határozta meg (Hirsch, 1999).
- 2 DOORMAN, Maarten, *A romantikus rend*. Bp., Typotex, 2006
- 3 WEISS János, *Mi a romantika?* Jelenkor, 2000, 30–31.
- 4 A posztmodern egyébként korszakfogalomként nem egyértelmű. A stílusirányzatnak a kezdeteit egy monografikus mű (Pethő, 1992, 167–170.) már az 1960-as évek elejére helyezi, sőt a kifejezés előfordulását már visszavezeti az 1870-es évekre. A filmes és azon belül az európai, illetve magyar posztmodern stílusirányzat nincs teljes átfedésben ezekkel a korszakhatárokkal.
- 5 Az elmúlt másfél-két évtizedben a retorikai enciklopédiák külön fejezetet szánnak a képi vagy vizuális retorikának, és 2003-ban elkészült a diszciplína első jelentős nemzetközi bibliográfiájának összeállítása (*Enigma* 2010/64, 8–54, idézi, Kenney–M. Scott, 2003, 17–56.). Magyarországon 2010-ben az *Enigma* folyóirat külön számot szánt a vizuális retorika bemutatására, és még ugyanebben az évben megjelent a *Vizuális kommunikáció* című szöveggyűjtemény is (Blaskó–Margitházi, 2010). (A 2007-ben megjelent *Bírdretorik (Képi retorika)*. Knape, 2007) megalapozza a képek és multimediális szövegek alakzatok segítségével történő értelmezését. Martha Cooper könyve a közösségi témák és a közbeszéd tudományos megközelítéséhez nyújt segítséget (Cooper, 1989). Kenneth Burke és Adamikné Jászó Anna több műve megalapozza a retorikai elemzés módszertanát, amelyet a képi, mozgóképi és multimediális szövegekre is ki lehet terjeszteni.