

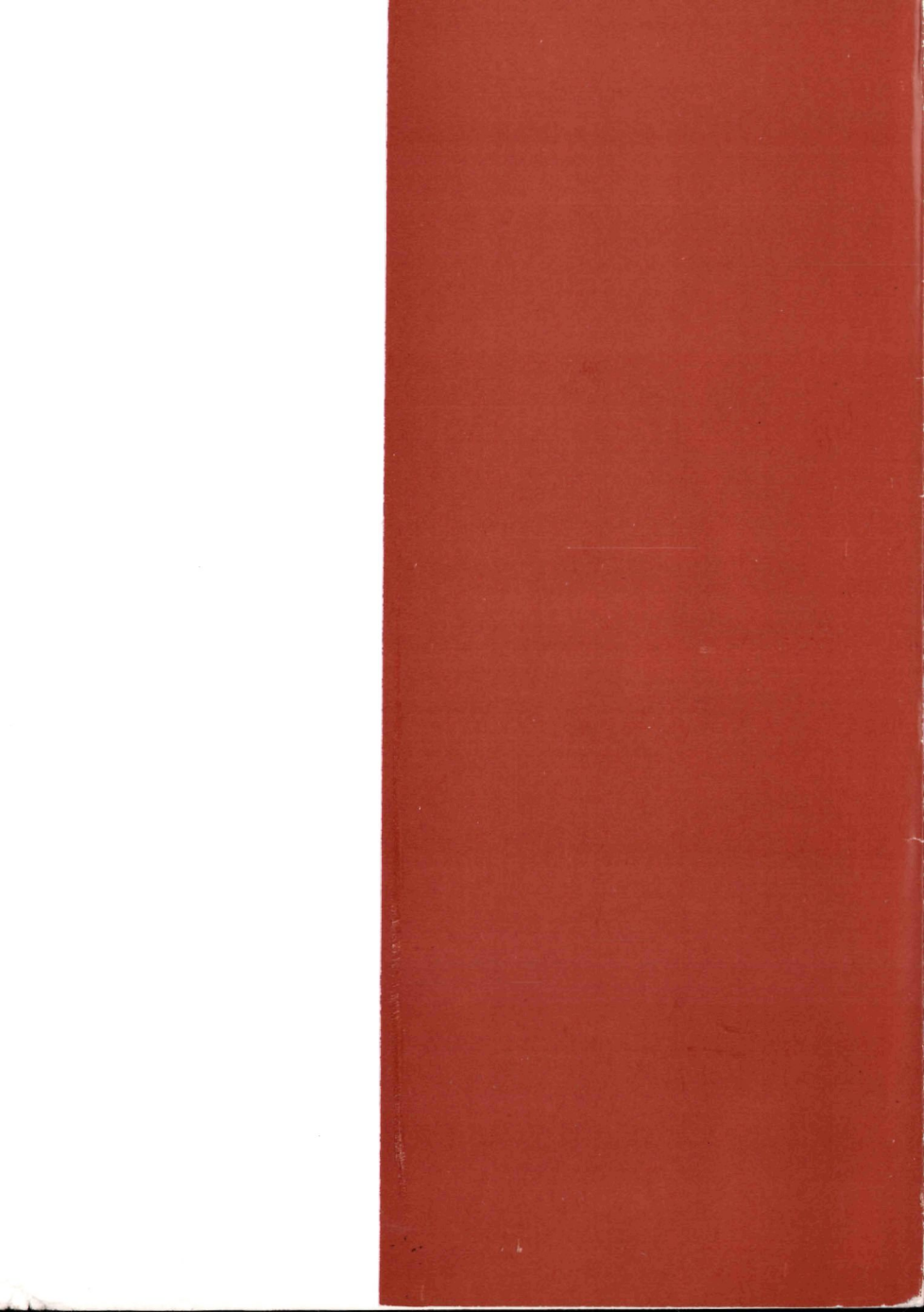
SZILÁGYI GÁBOR

FILM

ÉS CSELEKMÉNY

A szöveg/cselekmény fogalma
és modellálása a filmben





Szilágyi Gábor
Film és cselekmény

FILMMŰVÉSZETI KÖNYVTÁR

68.

Magyar Filmtudományi Intézet
és Filmarchívum

SZILÁGYI GÁBOR

FILM ÉS CSELEKMÉNY

A szöveg/cselekmény fogalma
és modellálása a filmben

Budapest, 1983

A kötetet megvitatták
és véleményezték
a Magyar Filmtudományi Intézet
és Filmarchívum
Filmelméleti és -történeti Osztályának
tudományos munkatársai

Kézirat gyanánt

HU ISSN 0428 – 3805

Felelős kiadó
a Magyar Filmtudományi Intézet
és Filmarchívum igazgatója

TARTALOMMUTATÓ

BEVEZETÉS

A kutatás tárgya	16
A kutatás módszertana	24
A kutatás programja	26
A kutatás fogalmi apparátusa, „nyelve”	29
A terminológia fogalma és jelentése	29
A tudományos metanyelv	32
<i>(FILM)MŰFAJELMÉLET ÉS/VAGY (FILM)SZÖVEGELMÉLET: KÍSÉRLET A FILM MINT SAJÁTOS SZÖVEGOSZTÁLY TIPIZÁLÁSÁRA, ELBESZÉLÉS ÉS CSELEKMÉNY VISZONYÁNAK TISZTÁZÁSÁRA</i>	44
A szöveg	48
A szövegfogalom meghatározása	48
A szövegfogalom szinonímái	52
A szöveg típusai	57
A típusalkotás általános elvei	57
A funkcionális-pragmatikus szempontokra épülő szövegtipológia	64
A kifejezés síkja/a tartalom síkja közötti megkülönböztetésre és a szintaktikai-szemantikai kritériumokra építő tipológia	65
A filmszövegek tipológiája	75
A film fogalma szövegtipológiai perspektívában ..	79

A filmi elbeszélés két/kettős szintje	86
Elbeszélés és cselekmény: a (film)szöveg két szintje	91
Elbeszélés és cselekmény: egy szövegelméleti probléma múltja	93
Elbeszélés és leírás: a cselekményábrázolás két modalitása	97
<i>FILMI SZÖVEGSZINT ÉS FILMBELI CSELEK- MÉNYSZINT: A RÉTEGEK STÁTUSZA ÉS VI- SZONYA</i>	116
A filmi-filmbeli szövegszint, a filmbeli-nem-filmi cselekményszint és a filmbeli-nem-filmi tudat- tartalmak szintjének viszonya	116
A szintek közötti kapcsolatok és megfelelések ..	123
A szintek közötti formalizálható kapcsolat	125
<i>A CSELEKMÉNY MÉLYSZERKEZETE: A LO- GIKAI-SZEMANTIKAI SZINT GRAMMATIKÁ- JA</i>	133
A grammatika meghatározása és összetevői	133
A logikai-szemantikai szerkezet és a (film)cselek- ményszerkezet grammatikájának közös vonásai és fogalomrendszere	135
A logikai-szemantikai mélyszerkezet grammatiká- ja	137
Morfológia	137
Az izotópia	139
Szintaxis	140
<i>A CSELEKMÉNYKUTATÁSTÓL A CSELEK- MÉNY ELMÉLETEIG</i>	149
Egy (film)cselekménytípológia körvonalai	160
A (film)cselekmény izotópiáját meghatározó kri- tériumok. Grammatikalitás és szemanticitás mint az érthető/értelmezhető (film)cselekmény jellemzői	164

<i>A (FILM)CSELEKMÉNY GRAMMATIKÁJA:</i>	
<i>I. MORFOLOGIA</i>	179
A szemémától az aktánsig	179
Az aktánstól az aktorig	182
Az aktánsok paradigmaticai viszonyai	188
A prédikátumok osztálya	190
Az aktanciális modell. A funkcióktól az aktánsokig: a mese morfológiájától a cselekmény grammatikáig	196
A funkciók párosítása	199
A funkciók ismétlődése mint cselekményszerkezeti sajátosság	204
Az aktanciális szerepek rendszere	207
A (film)cselekmény alanya	208
A (film)cselekmény tárgya: a vágy tárgya és a csele- re eszköze	210
A (film)cselekmény alanyának és tárgyának viszonya	212
A (film)cselekmény mozgatója és a (film)cselekmény haszonélvezője	215
A cselekvő segítője és hátráltatója	218
A kollektív aktáns	219
A (film)cselekményszerkezet egységeinek hierarchiája	221
A cselekményszerkezet eleminél nagyobb egységei	223
<i>A (FILM)CSELEKMÉNY-GRAMMATIKA ÖSSZETEVŐI: II. SZINTAXIS</i>	
Elemi szintaktikai műveletek	243
A (film)cselekményprogramok interferenciája ...	247
A cselekményalakzat mint nagyobb (film)cselekményszerkezeti egység	250

Az érték fogalma és státusza a (film)cselekmény-grammatikában	252
Az értékek szintagmatizálása	254
Az érték vándorlása/cseréje a cselekmény mozgatója és a cselekmény végrehajtója/haszonélvezője között	258
Az objektív értékek cseréjének topológiája	261
A transzformáció	262
A transzformáció fogalmának eltérő értelmezése a cselekmény-grammatikában.	263
A szövegek közti transzformációk	264
A szövegen belüli transzformációk	265
A modalitás problematikája a cselekmény-grammatikában	270
A modalitás fogalma	270
Modális prédikátum $\Rightarrow$ modális érték	273
A modalitások szerepe a (film)cselekmény-grammatikában	274
Modális struktúrák: I.: (1) és (2): a kompetencia és a performancia	275
Modális struktúrák: II.: (3): a műveltetés	278
A valóságra (= az igazságra) vonatkozó modalitások [: a veridikció avagy az igaz állítások] rendszere: [4]	279
A megismerőtevékenység mint a (film)cselekményen belüli önálló [független] értelmezési szint [izotópia]	282
A (film)cselekménymozzanatok taxonómiája	286
Az elemi (film)cselekményegységek [: cselekménymozzanatok] tipológiája	288
(Film)cselekménymozzanatok	289

<i>A (FILM)CSELEKMÉNYMODELLEK JELLEMZŐ VONÁSAI</i>	302
A (film)cselekményszerkezet mint elemi struktúra	302
A (film)cselekményszerkezet mint cselekmény-mozzanatok sorozata	303
A (film)cselekményszerkezetek modellálása ...	306
A (film)cselekménymodell alkotórészei: [1] a cselekményalakzatok	311
A (film)cselekménymodell alkotórészei: [2] a (film)cselekmény sémája mint cselekményalakzat-típusok rendező elve A cselekvéssor: erőpróbák és erőfeszítések sorozata	317
Az összeütközés A vita és/vagy összecsapás [:konfliktus] mint alakzat [:forma]	324
A szerződés	327
Az értékek cseréje	330
A (film)cselekményprogramok	330
<i>BEFEJEZÉS</i>	337
<i>JELMAGYARÁZAT</i>	339
<i>A HIVATKOZÁSOK JEGYZÉKE</i>	340
<i>TÁRGYMUTATÓ</i>	351
<i>NÉVMUTATÓ</i>	375
<i>ANGOL NYELVŰ ISMERTETŐ</i>	380
<i>OROSZ NYELVŰ ISMERTETŐ</i>	384

Fejlődéstörténetének elmúlt hatvan esztendeje során a film megosztotta az elbeszélő irodalommal azt a sajátosságot, hogy mindig valamiféle cselekményre épült. Most, hogy az irodalmi gyakorlat és az irodalmi értékek rendszere a cselekményt nélkülöző irodalmi szövegtípusokat a kivételesség [: a megtűrt] státuszából át-emelte az általánosan elfogadott kategóriájába, hovatovább a film marad az egyetlen olyan ábrázolási forma, amelyben alkotás [mű] nem létezik, nem létezhet cselekmény nélkül – bár vannak és voltak a film történetében is olyan törekvések, amelyek a cselekmény kiiktatását tűzték ki célul.

A cselekmény konkrét [: egyes alkotásokban testet öltő] megnyilvánulásától függetlenül, voltaképpen *mi a cselekmény? Hogyan és milyen jellemző jegyekkel lehet leírni és elemezni? Mindig változó-e vagy vannak állandó, hosszabb-rövidebb ideig állandósult alkotóelemei, összetevői, amelyek nem csupán egy mű, de több filmalkotás cselekményét is jellemzik?*

A cselekmény kutatása az elmúlt tíz esztendő folyamán önálló tudományággá vált, és azok az eredmények, amelyek a mítoszok, mesék, regények és novellák elemzése során születtek, tanulsággal és modellül szolgálhatnak a film kutatásában is, hisz a cselekmény

nem csupán egyetlen, hanem több ábrázolási formára jellemző, a műveket alkotó lényeges elem. Kutatásunkban felhasználtuk azokat az eredményeket, amelyek az elmúlt években születtek, de csupán azokat vettük figyelembe, amelyek a film kutatásában, a filmcselekmény jellemzésében és leírásában is gyümölcsöztethetők. *Valamennyi megállapításunk – ebből adódóan – a film és a cselekmény viszonyára korlátozódik.*

A film cselekménye – minden látszat ellenére – nem ott keresendő, ahol – másokkal egyetértésben mi is – kutatásunk kezdetén hittük. A cselekmény a film látható/érzékkelhető szintje alatt/mögött fedezhető fel, és e felfedezéshez le kell hántani róla *a szöveg* [: *az ábrázolás*] burkát. Az olyan sokszínű, egymástól oly sokban különböző filmalkotásokban csak ezzel az elvonatkoztatással – és az elvonatkoztatást kifejező formális/leíró apparátus segítségével – juthatunk el oda, hogy a cselekményt megkülönböztethessük attól, ami annak látszik, de voltaképpen nem az. *A cselekmény* – bár a film leglényegesebb alkotóeleme – még *nem maga a film, csupán a film egyik komponense*, a cselekmény elemzése tehát nem a film, csupán a film egyik összetevőjének vizsgálata. A filmi ábrázolás számos rendszer közreműködésének, működésének eredménye, amelynek majd mindegyike a cselekményével egyenrangú státuszú.

Minden *kutatás* – a szó tág értelmében véve mint tevékenység – legyen az tudományos vagy praktikus, filozófiai vagy művészeti, *naiv* vagy naivnak látszó *kérdésekkel kezdődik*. A tudományos kutatás e naiv kérdések „problémákká” alakításával kezdődik.

Néhány éve, egy másik témán dolgozva, adatok után

kutatva, kezünkbe akadt egy könyv, egy kommentált filmográfia. A szerzők – a filmek adatainak közlésén kívül – rövid tartalmi ismertetésekkel is szolgáltak. Megragadta figyelmünket, hogy ezekben a rövid, két-három mondatos rezümékben mennyi az *azonos* vagy *hasonló elem*. Mintha hetven esztendő – ennyit ölelt fel a filmográfia – több ezer filmje a látszólagos, tematikus különbözőségek ellenére, néhány – öt, tíz, száz, pontosan nem tudni mennyi – sémára készült volna, mintha a cselekmény – némi, de elhanyagolható változással – ugyanazokat a történettípusokat hordozta, ismételte volna évtizedeken át. Mindez – akkor intuíció volt. A kutatás ezt kísérli meg igazolni, bizonyítani.

Az olvasó bizonyára meglepődik, hogy nem talál a könyvben ún. filmelemzéseket, amelyeknek jelenlétéhez olyannyira hozzászólt a filmművészetről írott értekezésekben. Másoknak nem is annyira az elemzések, mint inkább a [filmre] hivatkozások hiánya szembetűnő. Mindez több okra vezethető vissza. Talán nem haszontalan elidőzni egyik-másik kifejtésén.

Két szempont döntő annak megítélésében, vajon helyes vagy helytelen a példák, hivatkozások elmaradása. Az első a kutatás funkciója, a második a példák, hivatkozások funkciója egy adott vizsgálatban.

A kutatás – vizsgálati módszerét illetően – lehet deduktív [alapkutatás] vagy induktív [alkalmazott kutatás]. Deduktív és induktív vagy induktív és deduktív azonban csak egymás után és sosem egyidőben. Az alapvető szempont, hogy miből indul ki és hová igyekszik eljutni a kutatás. A jelenségek [az egyedi] felől közelít a lényeg [az általános] felé vagy fordítva. Az első esetben az indukció módszerével dolgozik, teremti

meg tárgyát, a második esetben a dedukcióhoz folyamodik. Az első esetben *művekből* indul ki, a második esetben felvetésekből, egy hipotézisrendszerből. Az első esetben adott és magától értetődő a hivatkozás egyes alkotásokra, konkrét (film)jelenségekre, a második esetben a hivatkozás jogosultsága, megalapozottsága vitatható. Utóbbi esetben ugyanis nehéz eloszlatni azt a látszatot, hogy a hivatkozások, példák a *hipotézisek igazolását* hivatottak szolgálni, hipotézisekét, amelyeknek tudományos igazolása csak egy/több korpusz már elvégzett vizsgálatán alapulhat. Ellenkező esetben e hivatkozások alibifunkciót töltenek be, amelyeket az olvasó vagy elfogad – ha a maga gyakorlatával és ismereteivel egyező, akkor igen –, vagy elutasít [ha e gyakorlatnak, ismereteinek ellentmondanak]. Ha elfogadjuk, hogy a tudományos kutatás – a tudomány valamennyi ágában – egy műveletláncolat, amely a megfigyelésből, elemzésből, hipotézisek felállításából, majd azok ellenőrzéséből, hitelesítéséből vagy elutasításából áll, akkor azt is elfogadhatjuk, hogy a *hipotézisalkotás* [az elméletalkotás] szakaszában a konkrét példának, hivatkozásoknak nincs funkciójuk, mert nem egy, a hipotézisrendszerben megadott elvek és műveletek alapján végzett elemzés eredményei, nem a hipotézisrendszer hitelesítésére szolgálnak. Funkciójuk ezzel ellentétes: már igaznak igyekeznek feltüntetni még bizonyításra váró állításokat, már tudományos tényként tekintenek hipotéziseket. A hivatkozások és példák tehát csak abban az esetben töltik be funkciójukat, ha az állítások igazságtartalmának ellenőrzésére hivatottak [azaz a kutatás későbbi szakaszában], amikor – többek között – a hitelesítést szolgálják. E példák igazságtar-

talmát az a tény határozza meg és hitelesíti, hogy egy korpuszból [: művek csoportjából] emelték ki őket és a maguk konkrét mivoltával mégis az ún. pertinens vagy általánosan jellemző jegyeket illusztrálják. A kérdés – amely ezek után joggal fogalmazódik meg az olvasóban –, hogyan? a kutató tehát nem a művekből, konkrét alkotásokból indult ki, amikor ezeket a hipotéziseket felállította? A válasz tömören: nem. A kutató *filmnéző-gyakorlatából* kiindulva vállalkozott a hipotézisek megfogalmazására. Noha ez a gyakorlat konkrét művekre vezethető vissza, mégsem egyenlő azokkal. E ponton világossá és nyilvánvalóvá válik az is, hogy indukció és dedukció – mint két, egymással ellentétes kutatási módszer – csak elméletben választható tökéletesen szét. A gyakorlat parancsoló szükségyszerűsége mégis szétválasztásukra ösztönöz, mivel e választás végrehajtása nemcsak a kutatás eredményességét szabja meg, de egyben arra is utal, hogy milyen funkciót tölt be a vizsgálódás. Könnyű és hálás feladat lett volna a nézői gyakorlatból kiindulva példákat citálni, olyanokat, amelyek többé-kevésbé megegyeznek az olvasó nézői gyakorlatából levont következtetéseivel. Inkább vállaljuk azonban a példák elmaradásáért járó bírálatot, mintsem hogy kiragadott példákkal hitelesíteni igyekeznénk egy még igazolásra váró hipotézisrendszert. Csak *több és többféle* korpuszon végzett elemzés bizonyíthatja, hogy a műben megfogalmazott felvetésekben mi és mennyi az igazságtartalom, a továbbgondolkodásra készítő vagy éppenséggel az elvetendő.

Budapest, 1976–1978

BEVEZETÉS

A kutatás tárgya

Minden tudomány vizsgálata tárgyával sajátos viszonyban áll. E szabály alól a szemiotika sem képez kivételt. A szemiotika tárgya és feladata az önállósággal, specificitással rendelkező, művészi alkotásként vagy a társadalmi gyakorlat „profán” termékeként kialakított rendszerek – köztük a film – jelentésmezejének feltárása, elemzése és értékelése. Bármilyen legyen is a vizsgált tárgya, a vizsgálandónak a tudományhoz – jelen esetben a szemiotikához – fűződő viszonyát a *tárgynyelv* és a *metanyelv* kapcsolatával jellemezhetjük. Tárgynyelvnek ebben az összefüggésben a vizsgált rendszer – a film, pontosabban a film *cselekménye* – metanyelvnek a *szemiotika*, a szemiotikai leíró-, elemzőapparátus felel meg. A kutatás első szakasza és feladata (az első *művelet*) az elemzés *szintjének* (vagy *szintjeinek*) kijelölése, pontos meghatározása. A kijelölés azonnal árulkodik magáról a célkitűzésről is. Világossá teszi, hogy a szemiotika – bármely, általa tanulmányozott rendszerrel legyen szó – csak bizonyos, e rendszert alkotó elemek észlelhetően közös jellemzőinek feltárására és elemzésére, nem pedig a tárgy valamennyi aspektusának értékelésére vállalkozik.

Sem a szemiotikus, sem egyetlen, más tudományágban tevékenykedő kutató nem állítja az elemzés végzetével, hogy minden vonatkozásban „kimerítette” tárgyát. A szemiotika ezt a tudatosan követett, alkalmazott és vállalt korlátozó elvet, szempontot a *pertinencia* fogalmával jelöli.¹

Kutatásunk esetében ez azt jelenti, hogy a vizsgálat maga választotta tárgya a *film cselekménye*. Nem az az igen sok összetevőből, önálló jelentést hordozó, tagolt rendszerekből álló jelenségkomplexum, szöveg, művek folyama és folyamata, amit a film névvel szokás illetni, hanem annak egyetlen, de léte szempontjából döntő fontosságú jellemzője, a cselekmény. Annak mibenlétét, fogalmát, típusait, tagolódását vizsgáljuk és arra keresünk választ – anélkül, hogy kifejezetten hivatkoznánk rájuk, művek sokaságát figyelembe és számba véve –, miként határozható meg az a szabályrendszer, amely a film cselekményének létrejöttét előidézi, milyen elemekből, műveletekből [a műveletek sorából] áll, mi és miként teszi lehetővé, hogy a film „elbeszéljen”, hogy a film egyáltalán létezzen, hiszen nem merész feltevés azt állítani, hogy [valamiféle] cselekmény [: különböző állapotok összevetése és az állapotváltás ábrázolása] nélkül filmalkotás nem létezik, nem létezhet. A cselekmény feltárása olyan kutatási stratégiát igényel, amely *egyetlen* összetevőjét vizsgálja annak a heterogén jelenségnek, amit filmnek nevezünk.

A szemiotikai kutatásokat érő, gyakran elhangzó bírálat kimondva/kimondatlanul éppen a pertinencia elvének érvényesítését kifogásolja. Mint minden új vizs-

gálati szempontot, ezt is nehezen fogadja el/be a filmelmélet, mivel a hagyományos kutatástípusoktól – az esztétikai és történelmi megközelítéstől – mindeddig idegen volt, jöllehet – a továbblépés érdekében – ezek a diszciplínák sem nélkülözhetik – érzésünk szerint – a jövőben. Azok a kifogások, vélemények, amelyek – a pertinencia elvének érvényesítése révén – a születendő eredményeket „szegényesnek”, „részlegesnek”, „redukálónak” ítélik, olyan szemléletről árulkodnak, amelyek a tudományos elemzéstől a műalkotások „gazdaságát”, „sokrétűségét” kérik számon. Azt igénylik, hogy a műalkotások *jellege* tükröződjék a műalkotások elemzésében, a műveket [: filmalkotásokat] vizsgáló tudományokban. Holott egy tudományos elemzés, a kutatás feladata sosem lehet az, hogy a műalkotásokat – éppen azoknak egyedi jellegéből következő gazdagságát – az elemzés eredményeiben reprodukálja, tükrözze, hiszen ez esetben a tudományos kutatás a műalkotás egy fajtája és nem pedig azzal ellentétes előjelű társadalmi gyakorlat lenne. Tudomány és műalkotás nem helyettesítheti egymást, hanem éppen ellenkezőleg, egyazon valóságról, de annak más és más aspektusáról – az első az általánosból az egyedi és a különös felé közelítve, azt megragadva, a másik pedig az egyediből az általános felé haladva, azt a törvényszerűségekben, azok ismétlődő, azonos, visszatérő jellegében tükrözve – hivatott számot adni midkettő. A tudományos vizsgálódás feladata tehát sohasem és semmiképpen sem lehet ugyanannak a totalitásigénynek kielégítése, maga a kutatás pedig kifejeződése, ami a műalkotást jellemzi. A teljes műről sosem adhat számot, és – bevallva vagy bevallatlanul – annak csak bizonyos, meghatározott, *önmaga*

kijelölte aspektusairól tájékoztathat, ha feladatának maradéktalanul eleget akar tenni.

E kutatás az önmaga választotta, konstruálta tárgyról [: a film cselekményéről, arról, ami az egyedi alkotások cselekményében közös, rokon, jellemző], nem pedig a tényleges tárgyról [: egy-egy adott filmalkotás cselekményéről], a tárgyak összességéről kíván számot adni. Magától értetődő, hogy a konstruált tárgy *jellegében* különbözik a tényleges alkotásoktól. Absztrakció, amelynek alapját azonban a tényleges tárgyak [: filmalkotások, illetve azok jegyeinek csoportja] képezik.

A pontos tárgyválasztás, a vizsgálat szintjeinek kijelölése csak annak eredményességét hivatott elősegíteni és ezen eredményesség hiányát legkiváltképp azok a kutatások tükrözik, amelyek kezdettől adósa annak meghatározásával, aminek kutatására vállalkoztak. Bármiképpen is vélekedjünk ezekről a módszertani elvekről, feltevésekről, aligha kétséges, hogy minden kutatáshoz szükségesek – ilyen vagy olyan – feltevések, módszertani fogódzók. Ezek olyannyira természetesek, hogy csak azok botránkoznak meg rajtuk, akik minden módszernek híjával vannak.

Minden tudományos igényű kutatás – éppen azért, mert a törvényszerűségek megismerésére és rendszerezésére törekszik – az azonos jellegű és jellemzőkkel bíró tárgyak – jelen esetben filmalkotások – összevetésén alapul. A különböző megjelenési formát öltő, egymástól a felszínen eltérő, de építkezésüket, szerveződésüket mélyebben meghatározó jellemzők összevetése azon az alapon lehetséges, válik szükségessé, hogy a kiválasztás egyben posztulálja az azonosságukat, impliciten feltételezi az együvé tartozást és ezért a tárgyakra –

a filmalkotásokra – vetett „első pillantás” már maga sem „ártatlan”, hanem hipotézisekkel teli, a szó jó értelmében prekoncepció. Bizonyos filmalkotások együvé tartozása – az intuíción túl – olyan jegyekből is megállapítható, amelyek már az észlelés szintjén tájékoztatnak. Noha ez a tájékoztatás nélkülözi a tudományos megalapozottságot, mégis a kutatás kiindulópontjául szolgál, mivel minden vizsgálat kezdetén csak feltételezések és nem pedig bizonyosságok birtokában vagyunk. Ellenkező esetben a kutatás céltalan volna.

A szemiotikai kutatás második poszulátuma – az első a pertinenciára vonatkozott –, hogy a jelentés feltárása csak elhatárolható és egymástól különböző megközelítésmódok révén lehetséges, azaz különféle, egymástól független, de összefüggésbe hozható/hozandó *szinteken*. Ezeket a szinteket a vizsgált műalkotások [filmek] jellemző, ezen alkotásokat másoktól *megkülönböztető*, a vizsgálat során feltárt és az elemzésben felhasznált *jegyeinek* összessége alkotja, határozza meg.

Az elmondottak illusztrálására, válasszunk ki egy adott filmalkotást [függetlenül annak műfaji hovatartozásától, amely a jelen esetben a választott tárgynak nem jellemző, nem pertinens vonása].²

Cselekményét képekben, a filmet alkotó szemiotikai rendszerek [= nyelvek] segítségével elevenítették/formálták meg.³

A filmalkotást olyan eltérő *jelölőjű* és *jelöltű*⁴ szemiotikai rendszerek [: mozgókép, zene, zaj, párbeszéd, feliratok stb.] közreműködése és együttthatása teremti meg, amelyeknek csak egyike alkotja/alakítja azt, amit a filmalkotás cselekményének nevezünk. Hogy ez melyik síkon helyezkedik el, azt a későbbiekben pon-

tosan jelöljük majd. A cselekményt kifejező *elbeszélés*-nek [: filmszövegszint⁵, a jelölés vagy *kifejezés*⁶ síkja] és magának a cselekménynek [: a jelölt vagy a *tartalom* síkja] szétválasztása, egymástól független vizsgálata pragmatikus szempontból is szükséges és indokolt. Jogosságát a mindennapi gyakorlat, a nézők és a kritika megegyező tapasztalata is alátámasztja.⁷ Ez a gyakorlat azon az intuitív felismerésen alapszik, hogy *ugyanazt a cselekményt* [: tartalmat] más formában [: irodalmi, zenei anyagban] is ki lehet fejezni, fel lehet dolgozni anélkül, hogy ez a cselekmény lényegében [: szubsztanciájában, amely nem más, mint gondolatok formájában megfogalmazott cselekmény] változzon. Kiindulópontul tehát azt az ellentétet és kölcsönös feletételezettséget, elkülönülést választottuk – az egyiket a másiktól *elméletben* függetlenül vizsgáljuk –, amely minden filmalkotásban [sőt más művészi vagy köznapi szemiotikai rendszerben egyaránt] megfigyelhető a jelölő [a kifejezés] és a jelölt [a tartalom] síkja között.

A vizsgált/vizsgálati szintek elkülönítésének különösen nagy a jelentősége a filmelméleti kutatásban. Egy-egy adott filmalkotás esetében – amely [a szöveg szintjén]⁸ képek egymásra következő folyamata, dialógusok, zene, zajok és zörejek gondosan megkomponált együttese – jelölésében, kifejezésében heterogén szemiotikai rendszerekkel, illetve azok összességével van dolgunk.

A filmszöveg egyik – talán legjellemzőbb – sajátossága, hogy kifejezésében [jelölőiben], és magától értődően jelentésében is, különböző közléstípusokból áll, amelyben minden szemiotikai rendszer közreműködik a filmalkotás egészének vagy egy adott szegmentuma

jelentésének létrehozásában, de ugyanakkor az adott rendszer jelentéskomplexumába is beilleszkedik, azon belül értelmezhető/értelmezendő. Addig, amíg a filmalkotás jelentésrendszereinek kialakításában részt vevő szemiotikai kifejezésformákat egymástól – elméletben – el nem választjuk, nem alakítunk ki vizsgálati *szinteket*, nem különböztetünk meg magán a jelenségen belül különböző szinteket – köztük a cselekmény szintjét –, amely szinteken az elemzés jobban – sőt, egyáltalán – megközelítheti a műveket, aligha várható előrelépés a filmalkotás szerveződésének, a filmcselekmény jellegének és elemeinek megismerése és elemzése terén. Más tudományágak – közöttük a nyelvészet – történeti tapasztalata igazolja, hogy egy-egy közlésrendszer szöveg-szintje nem nyújt kielégítő képet a rendszer – a film esetében a rendszerek egész sorának – szerveződéséről, jellegéről, a szerveződés törvényszerűségeiről. A konstruált, a kutatás céljaira létrehozott – a valóságban, a művekben el nem különülő – szintek megteremtése az egyedüli garancia az előbbre lépésre. Világosan kell látnunk, hogy a *cselekmény* elemzése – de magának a fogalomnak tisztázása is – ezt a szintek szerinti vizsgáldást, feloszlást elkerülhetetlenné teszi. Minden, ami a felszínen megjelenik [: amit a vásznon látunk], nem maga a cselekmény, pusztán a cselekmény kifejezése, érzékletessé tétele – a filmelméletben használatos fogalommal a *cselekmény kezelése* – [: a jelölés szintje], amely maga is – természetszerűen – szemiotikai rendszerenként, szövegtípusonként változó, eltérő és sajátosságokat felmutató és – például a film esetében – mint a film létrehozásában komoly szerepet játszó *műveletrendszer* vizsgálandó. Maga a cselekmény azonban

a fogalmak [tartalom] szintjén keresendő és vizsgálendő. Kutatásunk ezért eltávolodik a szövegszinttől. Nem a cselekménykezelést, hanem magát a cselekményt kívánja elemezni. Nem a kifejezés, hanem a tartalom síkját vizsgálja. Célja, hogy számot adjon *a filmek egy jelentős osztályára jellemző cselekményről* [mélyszerkezetéről], *arról, amely az egyes filmalkotások vázát adja*, és mint ilyen, azonos számos [számtalan] műben, annak ellenére, hogy ezen művek a legváltozatosabb köntösben jelennek meg a kifejezés [: a szöveg] szintjén és *látszólag* – a cselekményt illetően – a legeltérőbb történettel szolgálnak.⁹

A filmek cselekményére – az eltérő szövegszint ellenére – jellemző egy meghatározott számú [hogy ez pontosan mennyi, az most lényegtelen, mert nem is a *konkrét* mennyiség, hanem *mennyiség* ténye az érdekes], állandó jellemvonás jelenléte, amelyek összessége különböző *cselekménytípusok* [: valóságos szintaktikai-szemantikai mikrouniverzumok] létre enged következtetni. Ha valamennyi filmalkotás cselekményét egyetlen szemantikai univerzumnak tekintjük, akkor a szemantikai mikrouniverzumoknak a filmek egy adott csoportjára/osztályára jellemző cselekménytípusok felelnek meg. Ez a csoport/osztály nem feltétlenül, nem minden esetben azonos egy műfajjal. Olyan alkotásokból is állhat, amelyek – egy-egy jellemzőjükből megítélve – más és más műfajba tartoznak/tartozhatnak.¹⁰

Ami mégis lehetővé teszi, hogy ezeket az alkotásokat *hasonlóknak* együvé tartozóknak ítéljük – sőt, ami egyáltalán lehetővé teszi, hogy egy filmalkotásnak értelmet, „mondanivalót” [jelentést] tulajdonítsunk – nem más, mint a cselekmény folyamán elszórtan fellel-

hető, de végül [a látottakat összegezve] egységet alkotó, kicsinyszámú, de meghatározó érvényű tartalmi (jelentés)elem, pontosabban *jelentéskategória*.¹¹

Minden filmalkotás egyszersmind folyamatosság [állandóság, szinkronia] és változás, alakulás [diakronia]. A folyamatosságot és állandóságot [a permanenciát] csekély számú, ismétlődő, de léte szempontjából döntő fontosságú jelentésszerkezet biztosítja, míg a változást, alakulást az ehhez a csekély számú jelentésszerkezethez hipotaxikusan viszonyuló, az előbbiekhöz képest másodlagosnak tekinthető szerkezetek.¹² A filmalkotás cselekményében minden változó, minden alakuló [kronikus], kivéve magát a cselekményt [: fogalmát, jelentését], amelyet csak a filmalkotás folyamán nem változó, állandósult jellegében mint totalitást, mint nagyon egyszerű elemeire [jelentésszerkezetekre] visszavezethető összességet tudunk csak felfogni, a folyamatoktól függetlenül, akronikusan [akronikusként] megragadni.

A kutatás módszertana

A kutatás tárgyának [: a filmcselekménynek] leírása és elemzése két eltérő, sőt látszólag ellentétes, valójában azonban egymást kiegészítő módszerrel, eljárással történik. Annak a szándéknak kifejezésekképpen, hogy a valóságot [: az egyedi alkotások sorát és lehetőleg minél nagyobb mennyiségét], minél hűségesebben felfedje és leírja, az *indukciót* választja módszerül. Ugyanakkor, ha megfelelőképpen általánosítható eredményt akar elérni, ha a filmalkotások minél nagyobb tömegére jellemző cselekmény modelljét kívánja megalkotni és e modellnek koherenciát biztosítani, illetve e modell feltételezett koherenciájáról képet adni, úgy a *deduk-*

cióról mint vizsgálat módszerről sem szabad ugyanakkor lemondania. Voltaképpen egyetlen tudományos leírás sem kerülheti el ezt a kompromisszumot. A filmet vizsgáló kutató csak induktív megközelítéssel győződhet meg az adott filmszöveg [: az egyes művek] szintjén megfigyelhető, ismétlődő azonosságokról, amelyek nem képezik ugyan vizsgálódásának tárgyát – ezt a tárgyat a későbbiekben magának kell megalkotnia a tapasztalatokból, megfigyeléseiből –, de amelyekből következtethet. Megfigyelheti az ismétlődő azonosság [vagy a hasonlóság] mértékét a nem változó, állandó jellemzőkre, azokra az *invariánsokra*, amelyek – az egyes alkotásokból osztályokba összefogva – tulajdonképpen elemzésének *taxonomikus* szintjét képezik. Egyszersmind induktív és deduktív eljárásnak csak akkor van értelme [lesz eredménye], ha – egy metalogikának alárendelve – lehetővé teszik számára, hogy számot adjon a film cseleményéről. Segítségükkel – a dedukció révén teltételezett modell vagy modellek posztulálásával – ki kell jelölnie azt a szintet, ahol – véleménye szerint – az általa kialakított fogalmaknak és a posztulált modelleknek hitelesnek kell lenniök, ahol elfogadhatók és ellenőrizhetőek, és amely szinten elemezni és értékelni lehet az egyes alkotásokat, fenntartva annak lehetőségét, hogy ezek erősítik vagy cáfolják a modellel/a modellben kifejezett törvényszerűségeket. Mindezt annak figyelembevételével, hogy a modell kialakításához szükséges és elemzett tárgyak [: az egyes filmalkotások] [: az ún. *szöveg-invariáns*] és nem az ezekhez fűződő, szükségszerűen eltérő ítéletek és vélemények a mérvadók. A vizsgálat induktív jellege az *általános választott* és nem a tényleges *realitáshoz* [az egyes

filmalkotások szövegszintjéhez] fűződő viszonyában meghatározó. A kutatás tárgya – mint erre már utaltunk – nem a heterogén jellegű filmalkotás, hanem az az egységes *jelentéshordozó szint* [: a tartalom síkja] – amire az indukció irányul –, amellyel a tényleges valóságot [: az egyes filmalkotások] a vizsgálat összeveti, míg a leírás deduktív jellege logikai perspektívában, a modellalkotásban mutatkozik meg.

A kutatás programja

A vizsgálat céljaira, a kutatás által választott és kialakított szint jelölése után, néhány mondatban összegezzük az elemzés szakaszait, a választott szint tagolását, elrendeződését.

Mindenekelőtt számba vesszük a filmcselekmény vizsgálata során feltárt/feltárható szerkezeteket [modelleket], azok jellegét és megállapítjuk, milyen egységek alkotják. A filmcselekményt alkotó elemeket azoknak a viszonyoknak a segítségével határozzuk meg és helyezzük el a rendszerben, amelyek közöttük létesülnek/létesíthetők [: ez a vizsgálat *morfológiai* része^{1 3}], mind szintagmatikai, mind paradigmaticai síkon.^{1 4}

Majd megkíséreljük az elemek kombinálódását meghatározó szabályok rendszerének felvázolását [: ez a (film)cselekmény-grammatika *szintaktikai* része]. Ezt követően – a kettő kapcsolatba hozásával – olyan koherens rendszer alakul ki, amelyben az egyes szintek egymással hierarchikus viszonyban állnak.

Utaltunk már rá, hogy vizsgálatunk témája, a film cselekménye a tartalom és nem a filmkifejezés [= a cselekményformálás, cselekménykezelés, egyszóval az előbbi, a fogalmival ellentétes, az érzékletes] síkján he-

lyezkedik el. Ebből adódóan, a vizsgálat keretétől egy olyan [megalkotandó] *grammatika-modellt* [a hjelmslevi értelemben vett formát, azaz viszonyrendszert] képzeltünk el és választottunk, amely a már említett két részből, morfológiából és szintaxisból áll. Ezek *együttesen* képesek számot adni a jelentésalakulás eredményeiről, a filmcselekményről.

A filmalkotások cselekményét behatóan vizsgálva felfedezhetjük, hogy mindenfajta cselekmény [a filmben, de egyebütt is] a tartalom síkján két, egymástól eltérő jellegű, de egymással kapcsolatban álló, egymásra/egymásba tagolt elemet tartalmaz. Egy grammatikai összetevőt, amely a filmcselekményelemek kialakulását és összekapcsolását, az összefüggő filmcselekménylánc [helyesebb azonban filmcselekmény-szerkezetről beszélni] létrehozását biztosítja, az ehhez szükséges feltételeket megteremti. Meggyőződhetünk erről, ha figyelmesen szemügyre vesszük azokat, a filmcselekmény elemzésekor felfedezhető formastruktúrákat, amelyek egy adott filmműfajt, a reá jellemző sajátos, a filmcselekményt alakító eljárásokkal meghatároznak és amelyeknek jelenléte révén – és nekik köszönhetően – egy filmalkotás egy adott műfajba sorolható.

A szemantikai komponens feladata, hogy a formát, a keretet képező (film)cselekmény grammatikai összetevőit sajátos egyedi tartalommal töltsse meg. A szemantikai összetevő jelenlétének és működésének eredménye, hogy két, – szintaktikai és morfológiai szempontból – minden vonatkozásban azonos filmcselekmény-szerkezet az egyik esetben western-, a másik esetben krimiformát ölt a szövegszinten.

Az elmondottak összegezéséként felvázolhatjuk a

kutatás összetevőit. Ezeknek kapcsolatából kialakul a filmcselekmény vizsgálatának valamennyi lényeges komponensét tartalmazó téma:

– egy adott filmalkotásban [: de a film vizsgálatában is] megkülönböztetjük:

1. a kifejezés síkját [: ezzel az elkövetkezendőkben nem foglalkozunk],

2. a tartalom síkját [: ez képezi a kutatás tárgyát].

– A tartalom síkján [: a filmcselekmény vizsgálatán belül elméletben] elkülönítjük:

1. a szubsztanciát [: ezt tekintjük a szemantikai komponensnek].

2. a formától [: a grammatikai összetevő].

– A (film)cselekmény grammatikát lebontottuk:

1. morfológiai és

2. szintaktikai összetevőkre.

Ezáltal a „tartalom” [: szubsztancia] és a forma el-
lentétét teljes egészében a tartalom síkjának vizsgálati
keretébe helyeztük. Nem kétséges, hogyilyen összefü-
gésben az így jellemzett *forma* éppoly mértékben jelen-
tэшordozó, kifejező, a filmcselekmény alakításában
éppoly fontos szerepet betöltő összetevővé lépett elő
mint a szemantikai komponens. A forma és a szubsztancia fogalma nem abszolút, de mindig az elemzés szintjéhez kötött, relatív, operatív fogalmak. Mindig a kutatás maga választotta szintjétől függ, hogy mit tekint egyiknek vagy másiknak. Amelyik egy adott szinten szubsztancia, az egy másikon esetleg formának tekinthető.¹⁵

A kutatás fogalmi apparátusa, „nyelve”

Minden elemzésnek, amelyik a tartalom síkjának leírására vállalkozik, ki kell alakítania, meg kell teremtenie a maga „terminológiáját”, amelyet használ és amely koherens hivatkozási alapot képez. Egy kutatás eredményességét, ellenőrizhetőségét [= tudományos jellegét] nem utolsósorban fogalomrendszerének egységessége, áttekinthetősége, egymásra épülő rendszere határozza meg és befolyásolja. A fogalmak e rendszere, ez a *terminológia* nem más mint egy [tudományos] metanyelv. A továbbiakban ennek az állításnak három összetevőjét: a *terminológia*, a *tudományos* jellegű *metanyelv* fogalmát vizsgáljuk meg és próbáljuk meghatározni.

A terminológia fogalma és jelentése

A terminológia a pontosan meghatározott fogalmak, a fogalom-meghatározás tudománya. A terminológia fogalma már első hallásra sejteti, hogy egy adott terület, tudományág fogalomkészletének, „terminus technikusainak” összessége, szervezett rendszere, amelyben minden fogalomnak megvan a kijelölt helye, meghatározása és ezek a fogalmak kölcsönös, függőségi viszonyban állnak egymással. A terminológia nemcsak a fogalomalkotás, de az alkotott fogalmak módszeres ellenőrzésének eszköze is. A terminológia keretében javíthatók, finomíthatók a tudományos vizsgálódásban felhasználásra szánt fogalmak. Gondatlan vagy hiányos meghatározásuk nemcsak a terminológia, de a kutatás degradálásához is vezethet. A terminológia fogalma egyszerre fedí a *logoszt* [: a fogalmakról szóló értekezést, a fogalomalkotást] és a *praxist* [: a fogalmak felhasználását].¹⁶

A tudományos terminológia legnagyobb problémája, miként lehet elkülöníteni a mindennapos nyelvhasználatban alkalmazott *szavakat* a tudományos leírásban, értekezésben használt fogal-

maktól, a *terminusoktól*. Ez a probléma valamennyi tudományterületet és nyelvet érinti, mivel minden nyelvre jellemző az a szakadék, amely egyfelől az általánosan használt szókészlet, másfelől a beszélők egy szűk rétege [: a tudományos kutatók] által használt és egyre gyarapodó, bonyolultabbá és gazdaságosabbá váló *technolektusok* között keletkezik. A tudomány fejlődésével fokozatosan, megállás nélkül nő az utóbbiak száma – egyes állítások szerint több tízezret is meghalad¹⁷ –, és lassan valamennyi tudományág egyre inkább csak a beavatottak, a specialisták számára válik hozzáférhetővé, éppen a szaporodó terminusok jelenlétének következtében, míg az általános szókészlet egésze csak kisebb mértékben gyarapodik. Semmiféle purifikációs ellenállás nem tud gátat vetni ennek a folyamatnak, mert az egy szükségyszerűség, egy tendencia kifejeződésének jele.

A szavak és a terminusok közötti különbség sok vonatkozásban mindenki számára nyilvánvaló. Az első a nyelvet beszélő közösség minden tagja előtt ismert és gyakran használja azokat, míg a másodikat a specialisták szűkebb-tágabb csoportja [csak a saját területére jellemzőket] alkalmazza. Alakbeli különbség is felfedezhető a kettő között. A terminusok bonyolultabbak, a laikus számára nehezen vagy egyáltalán nem érthetőek. Igen lényeges és gyakori jellemzője ez utóbbiaknak, hogy rendszerint az anyanyelvtől idegen nyelvi közegben keletkeztek, egy másik nyelvből származnak. Elegendő itt a görög–latin jövevényszavakra utalni. A ritkább és bonyolultnak ható terminusok újabb keletűnek tűnnek [noha nagy részük igen régi] mint a szókészlet szavai, mivel megjelenésük a tudomány fejlődésével, alakulásával függ össze. Egy-egy tudománynak az egyre növekvő új jelenség jelölésére egyre több, a nyelvhasználatban fel sem lelhető, a tudományos egyértelműséget biztosító terminusra van szüksége. Kimutatható, hogy a terminusok nagy része újonnan alkotott vagy a nyelvhasználatba újonnan bekerült ún. neologizmus [bár ez az ún. neologizmus néha több ezer éves múltra visszatekintő fogalom].

A tudomány igényeinek leginkább megfelelő terminusok a görög–latin jövevényszavak. Több okból. Részben, mert ezek nagy része mentes minden „parazita [konnotált] jelentéstől”, két- vagy többértelműségtől. Kevésbé ismerik őket, így bevezetésükkel egyidőben – megfelelő, gondos fogalommeghatározással – jelentésük egyértelműen új jelentéssel alkalmazható. Mesterségesnek [néha mesterkéltnek is], a szókészlet szavaitól eltérőnek, konstruáltak hatnak és a tudomány törekvéseivel épp ezért egybevágnak. Az ideális terminus *egyjelentésű, egyértelmű* [azonos jelentését minden összefüggésben megőrzi], *átvitt [konnotált] értelemmentes*, semmi mást fel nem idéz, a szakemberek által *elfogadott* [normalizált], kötelező érvényű [tehát másvalal nem helyettesíthető]. Ez indokolja, miért élnek velük olyan gyakran, miért találkozunk velük tudományos szövegekben.

Tisztában vagyunk annak veszélyével, hogy a frissen alkotott, bevezetett terminusok, a görög–latin szavak egyesek számára „tudálékosnak”, szándékosan érthetetlennek, a szövegek megértését feleslegesen bonyolító, megnehezítő elemnek tűnnek. A szándék ettől eltérő. Minden tudományágnak megfelelő technolektussal kell rendelkeznie – és ha nincs, kialakítania – ahhoz, hogy az általa vizsgált jelenséget a félreértés veszélye nélkül feltárja és értelmezhetővé tegye. A megértés nem a fogalmak megnevezésén, de tartalmán múlik. Azon, hogy mennyire alkalmazsak ezek a fogalmak az új összefüggéseket jelezni. A jól definiált terminus ehhez csak hozzásegít, függetlenül attól, hogy neologizmus-e vagy újraértelmezett, már ismert fogalom, jóllehet ez utóbbival nehezebb egyértelműen definiálni egy új elemet, elvet vagy összefüggést. Végső soron az újonnan alkotott vagy bevezetett fogalom alkalmazásának jogossága a cél, amelynek értelmében felhasználják, különbözteti meg a technolektust az általánosan használt szókészlettől. Hovatovább már olyan mértékben, hogy a kettő teljesen kizárja vagy ki fogja zárni a közeli jövőben egymást. A kutatók állandó erőfeszítése arra irányul, hogy minél jobban elkülönítsék, megkülönböztessék tudományterületük

technolektusát az általános szókészlettől, megszabadulva minden olyan terminustól, amely már „átment” a mindennapi szóhasználatba, terminusból „szóvá” változott.

A tudományos metanyelv

A filmalkotások [illetve azoknak cselekménye] – mint ahogy erre már utaltunk – vizsgálatunk *tárgynyelvét* alkotják, azt, amire a kutatás irányul. A fogalmi apparátus – a terminusok –, amelyekkel a vizsgálat dolgozik, tárgyat megközelíti és leírja, az előzőhöz viszonyítva *metanyelvet* képez.

Nemcsak a tudomány, de pl. a kritika is a filmalkotások leírását és elemzését célozza. Van-e különbség, és ha igen, miben rejlik, e kétfajta metanyelvi tevékenység között? A kettő viszonyát úgy jellemezhetjük, hogy míg az előbbié tudományos, az utóbbié egy nem tudományos metanyelv. A tudományos metanyelvnek már a tárgynyelve is tudományos nyelv [: a filmcselekmény-kutatás esetén a konkrét filmalkotások alapján készített, azokhoz képest már elvonatkoztatott filmcselekmény-összefoglaló, amely nem érzékletesen, hanem szavakban tükrözi az alkotást], míg a nem tudományos metanyelv tárgynyelve a leírásra váró objektumok [: filmalkotások], érzékletes formában.^{1 8}

A nem tudományos metanyelv az általános szókészletből meríti a tárgynyelv szintjén elhelyezkedő objektum leírásához szükséges fogalmi apparátusát, míg a tudományos metanyelv a maga teremtette vagy általa bevezetett fogalmakkal operál. Terminológiája, technolektusa egységes, koherens definíciórendszer alkot, amelyben a fogalmak – ellentétben a nem tudományos metanyelv gyakorlatával, amelyre a stílári fordulatok,

a változatosság keresése a jellemző – egymással fel nem cserélhetők, mással be nem helyettesíthetők. A tudományos metanyelv – a greimas-i terminológiával élve – egyesíti a leírónyelvet és a metodológiai nyelvet. A kettő kölcsönösen feltételezi egymást. Az első feladata a fogalmak meghatározása, míg a második ez utóbbiak kapcsolatba lépésének lehetséges változatait határozza meg.

A valóság [: ez esetben a filmalkotások sora] taxonómiába rendezett leírását a filmalkotások cselekményében „megbúvó”, ezekben felfedezhető vagy egyszerűen csak feltételezett *szémakategóriák*¹⁹ teszik lehetővé.

Ezek a szémakategóriák hordozzák a jelentést, látják el értelemmel az egyes filmalkotások cselekményét, de nemcsak azokat, hiszen a filmet alkotó valamennyi szemiotikai rendszerben érvényesülnek. Bár a felszínen nem jelennek meg, fogalmi jellegükből adódóan nem érzékelhetők közvetlenül, a filmalkotásokban implicit formában vannak jelen, „húzódnak meg a felszín alatt”. A leírás elsősorban felszínre hozatalukban, értelmezésükben játszik szerepet – ez a feladata –, hogy világossá, mindenki számára érzékletessé tegye a (film) szövegszint mögött megbúvó, azt átszövő, arra hatást gyakoroló „konkrét logikát”, azt a fogalmi rendszert, amelynek működése eredményeképpen a filmalkotás létrejött.²⁰

A leírás eredményeképpen az alkotás háttérében meghúzódó, annak alapját képező implicit²¹ gondolatrendszer explicitált²², a (film)szövegszint megnyilvánulási formájától eltérő megfogalmazását [: érzékletes(fogalmi), modellben tükrözött] modellé formált

fordítását kapjuk. A leírás, a szemantikai elemzés végső célja a modellalkotás, amelyet az általa teremtett és felhasznált terminusok rendszere és e rendszert szabályozó viszonyok segítségével alkot meg.

Bár a leíró fogalmi apparátust nemcsak a konstruált, a kutatásnak a maga céljaira teremtett és bevezetett fogalmaival, de az általános szókészlet szavainak felhasználásával alkotott fogalomrendszerrel is meg lehet kísérlni, ha gondosan meghatároztuk, milyen jelentéssel használjuk az adott fogalmakat ²³, egyetlen széma vagy szémakategória – még ha megnevezésük azonos is az általános szókészlet egy-egy adott szavával – nem ugyanazt a jelentést tolmácsolja a metanyelvben, mint a metanyelven kívüli használatban. ²⁴

A metanyelvi leírás fogalmi apparátusának meghatározása, az egyes fogalmak értelmezése során adódó nehézségek, vitatható megoldások nemcsak a tudományos leírás jellemzői. Ha a kísérletinek nevezett filmművészetet [: értsd az underground kategóriájába sorolt alkotásokat] vagy az absztraktnak nevezett művészetet jellemezni/elemezni akarjuk, olyan, az alkotások meghatározására és leírására alkalmas *absztrakt szemémákra* ²⁵ kell támaszkodnunk, amelyeknek igen elvont és leszűkített a jelentésmezeje.

Az elmondottak értelmében, gondot fordítottunk a kutatás folyamán, hogy jól érzékeltessük a leírás tárgyának [: a filmalkotás cselekményének] és a leírás eredményének [: (film)cselekménymodellek] elkülönülését, különbözőségét. Az előbbi konkrét, érzékletes, míg a terminológia – a tudományos metanyelv, számot ad róla, rá épül és belőle merít – hozzá képest elvont, fogalmi. A leíró metanyelvi apparátust tudatosan *non-*

•
figuratív jelentésű szemémákból hoztuk létre, törekedve arra, hogy lehetőleg ne idézzenek fel más tartalmat. Előnyben részesítettük a görög–latin eredetű szavakat. Ez utóbbiakat motiválatlan²⁶ szématartalmuk teszi a legalkalmasabbá a minden konnotációtól mentes meta-nyelv hordozásáa.

JEGYZET

¹ Az elv egyike azoknak, amelyeket a szemiotika a nyelvészettől örökölt, átvett. A pertinencia analógiájára, *pertinens* vagy *jellemző* jegyeknek nevezzük azokat, amelyek a vizsgálat szempontjából [= a vizsgált szempontból] számba vehetők, és csakis ezek vehetők számba. A jelenségre, a kutatás tárgyára vonatkozó minden egyéb jegy jelentéktelenné/jelentéstelenné válik. [: Martinet: 1960: 37]

² A továbbiakban *filmalkotáson* mindig az *egyedi műveket* [: *film*], *filmen* pedig a *művek összességét* [: *cinéma*] értjük és használjuk. Az egyedi művekkel szemben, amelyek érzékletesek, konkrétak, a *film* fogalma elvonatkoztatás, absztrakció eredménye. Mint ilyen, a kutatás céljára alkotott, terminus és valóságos megfelelővel nem rendelkezik. [Lásd erre vonatkozóan Metz: 1971: 115–10.]

³ A filmet alkotó szemiotikai rendszerek számáról, jellegéről és interferenciájáról lásd Metz: 1971: 20–33, 45–53, 79–80, 160–164, 177.

⁴ A jelölő és jelölt terminusokat Saussure alkotta. A jelölés és a jelentés [: jelölő és jelölt] egymást kölcsönösen feltételező [: prészuppozíciós] viszonyban van

egymással. Egymástól csak elméletben, de a valóságban nem választható el. Erre utal a híres saussure-i hasonlat egy papírlap két oldaláról, amelyben az egyik oldalon a jelölt, a másikon a jelölő felel meg. Jelölő és jelölt kapcsolatáról bővebben: Saussure: (1915) 1966: 99, 103, 144, 170. Magyarul: 1967.

⁵ Elbeszélés [: *szövegszint* = *felszíni szerkezet*] és cselekmény [: *mélyszerkezet*] fogalmát és ellentétét – azt az az egész kutatást jellemző és abban érvényesített *pertinens szembeállítás* – lásd a későbbiekben.

⁶ A kifejezés és tartalom fogalma [ellentétpár] a Saussure-i jelölő/jelölt ellentétpár módosított változatának felel meg. Hjelmslev átvette, de át is dolgozta ezt az ellentétpárt és ennek az újrafogalmazásnak eredményeképpen nemcsak a tartalom síkja áll szemben a kifejezés síkjával, hanem mind a tartalom [jelölt], mind a kifejezés síkján belül megkülönbözteti egymástól a *formát* és a *szubsztanciát*. Így az eddigi jelölő/jelölt [: kifejezés/tartalom] ellentétpár helyébe a tartalom szubsztanciája, /a tartalom formája, a kifejezés szubsztanciája/a tartalom formája, a kifejezés formája/a kifejezés szubsztanciája, a kifejezés szubsztanciája/a tartalom szubsztanciája ellentétpárok lépnek. [Hjelmslev: (1943) 1966: 71–87]. [Figyelmen kívül hagyva itt a hjelmslevi „anyag” fogalmát és annak ellentétpárokat alkotó lehetőségeit!].

⁷ Mind a nézők, mind a kritika, amikor egy filmalkotást elemeznek, vitatnak, különválasztják a tartalmat [a film cselekményét] és a film formáját [annak megvalósulását].

⁸ A szöveg fogalmát itt a legszélesebb értelemben használjuk. A nyelvészeti-szemiotikai elmélet egyaránt

szövegnek tekinti a nyelvi [irodalmi vagy köznapi], képi, zenei formát, megnyilatkozást, amely az észlelésben közvetlenül adott. A fogalom meghatározásáról és alkalmazásának értelméről később szólnunk.

⁹ Amikor a filmek jelentős mennyiségéről készített tartalmi ismertetőket [: rezüméket] szemléljük [: British Film Catalogue: 1973], meglepetéssel tapasztaljuk, figyelmünket felkelti, hogy – a megvalósított alkotások sokrétűsége, eltérése ellenére – a filmalkotások kisebb-nagyobb csoportja – műfaji hovatartozástól függetlenül mennyire hasonlít egymásra. [A cselekmény leírásáról, a cselekmény kondenzálásának logikájáról lásd Van Dijk: 1976: 557–561.].

¹⁰ A mikrouniverzum fogalmáról lásd Greimas: 1966: 120.

¹¹ A kategória fogalma olyan osztályt jelöl, amelynek tagjai azonos típusú [szintaktikai] szerkezetekben [környezetben] szerepelnek, és egymással sajátos viszonyt alkotnak. A kategória és az osztály fogalma – az általunk használt értelemben – egybeesik, egymással felcserélhető.

¹² Hipotaxikus azaz *metonimikus*. [Greimas: 1966: 166]

¹³ A grammatika – így a (film) *cselekmény-grammatika* is – két, elkülöníthető, de egymással kapcsolatban álló, egymást átfedő részből, a *morfológiából* – amely az elemek vizsgálata – és a *szintaxisből* – amely a viszonyok és műveletek leírása – áll. Az általunk használt morfológia fogalom eltér az általános nyelvészetben elfogadott meghatározástól, és inkább a *taxonómia* fogalmával rokonítható. A taxonómia az elemek – bármiféle elemtípusról is legyen szó –, az elemcsoportok

és az ezekből alakítható kategóriák osztályozása. A cél, hogy ezek kombinációit, a kombinálódás módját számba/figyelembe véve olyan – ezeket az elemeket, illetve elemcsoportokat tartalmazó – számvetést adjon, amely a vizsgált rendszerről, annak összetevőiről, az összetevők [homogén] kategóriáiról összképet nyújt. A taxonómikus elemzés eljárásaira jellemző, hogy az adott szövegek vizsgálatakor azokat a vizsgálat célkitűzéseinek – csak a vizsgálat szempontjából pertinens jegyeknek – figyelembevételével elemzi.

¹⁴ Saussure szerint [: 170, 174, 177, 187] a nyelv vizsgálatát két, egymástól elkülönülő, de egymással kapcsolatba hozható eljárásnak elvégzésével, illetve kombinálásával kell megvalósítani. Az egyik a szintagmatika-, a másik a paradigmatika-alkotás. A hjelmslevi *glosszematika* hasonló elven alapszik. A nyelvet vizsgáló kutatónak – de más szemiotikai rendszer esetében is – két alapvető feladata a *szövegben jelenlévő* [: *szintagmatikai*] és a *szövegből hiányzó*, de a szöveggel korpuszt alkotó többi szövegben, a [nyelvi] rendszerben fellelhető [: *paradigmatikai*] kapcsolatokat feltárnia. Az előbbinek az „és–és” *viszonyok* [: *relációk*], az utóbbinak pedig a „vagy-vagy” *viszonyok* [: *korrelációk*] felelnek meg. [Hjelmslev: (1943) 1966: 58–59.] Az előbbieket csak a *szövegben* [= ami a Saussure-i *parole*-nak vagy a hjelmslevi *procés*-nak felel meg], az utóbbiakat csak a *modellben*/a modellalkotás révén [: a modell a Saussure-i *langue*-nak vagy a hjelmslevi *système*-nek felel meg]. [Hjelmslev: 1966: 32] Míg a szintagma olyan elemcsoport, amelynek valamennyi tagja *egyidőben* jelen van a szövegben, még a vizsgálat előtt, attól függetlenül, addig egy paradigma az elemek-

nek azon osztálya, amelynek tagjai közül mindig csak *egyetlen* szerepel az adott szövegben. Az elemzés feladata, hogy felszínre hozza, megalkossa a teljes paradigma-osztályt, a *kommutáció* [: felcserélés, behelyettesítés] műveletének segítségével. [: 102]

¹⁵ Így kívánja meg nemcsak az elemzés, de a dolgok, a tudomány – a Hjelmslevi nyelvelmélet [a *glosszematika*] – dialektikája. A glosszematika a modern nyelvészet egyik irányzata. A fogalmat [görög „glossa”-nyelvre építve] és az elméletet Louis Hjelmslev hozta létre. A glosszematika tárgya a nyelv mint rendszer önmagában, mint cél és nem mint eszköz. Szembefordulva a nyelvészet korábbi irányzataival, a nyelvet önmagában zárt rendszernek tekinti és vizsgálja. E rendszer összetevőit, formálódását, alakulását [a folyamatot irányító szabályokat] kutatja. A nyelvészet „humanista” koncepciójával ellentétben – amely az emberrel kapcsolatos jelenségeket, tényezőket egyszerűnek és meg nem ismétlődőnek tekinti, és mint ilyeneket a tudomány számára feltérképezhetetlennek – a nyelvet mint rendszert felfedhetőnek tartja. *A glosszematika olyan tudományos elmélet, amely valamennyi társadalomtudományban alkalmazható.* Minden folyamatot, minden jelenséghalmazt valamilyen rendszerre vezet vissza. A folyamat, a jelenségegyüttes meghatározott számú „részecskéből” tevődik össze, amelyek – rendszertől függően – más és más módon kombinálódnak minden megjelenési formában. *A szövegből indul ki.* A szöveget típusokra bonthatónak tartja, amelyek további altípusokra oszlanak [: faj (= genres) osztály (= classes)]. *A szöveg mögött rejlő viszonyrendszeréről kíván tájékozódni és tájékoztatni,* ezt tartja a tudomány [: a nyelv-

vészeti] alapvető feladatának. A glosszematika szerint a nyelv olyan rendszer, amely alakzatokból [= figures] áll, ellentétben azokkal a kommunikációs rendszerekkel, amelyek nem elemezhető jelekből [: signes] állnak, mint pl. a jelképrendszerek [ezek egyike a közlekedési jelek rendszere], a gesztusrendszer vagy az ideografikus írások. [A glosszematikáról részletesebben: Malmberg: 1966: 207–234.]

¹⁶ Talán e kettősségből adódó zavar elkerülése, kiküszöbölése érdekében nyer teret az a felfogás, amely a terminológia fogalmát az előbbire akarja fenntartani, az utóbbira pedig a *terminográfia* fogalmát javasolja. Egy-egy tudományág fogalomkészletének megnevezésére az *idiolektus* [: az egyénre jellemző nyelvhasználat, fogalmak, mondatszerkezetek, stíluselemek] nyomán a *technolektus* megnevezést kívánják bevezetni. [Terminologie , 76. 1977.]

¹⁷ Terminologie 76: Introduction.

¹⁸ [Hjelmslev: 1966: 161–162] A metanyelv másfajta – de lényegét tekintve azonos – meghatározását, jellemzését adja Maranda és Köngas-Maranda [1973: 123]: a metanyelv olyan analitikus nyelv, amelynek 1. szókészletét egyértelműen, félreérthetetlenül meghatározott terminusok alkotják, 2. e terminusok viszonyba állításának szintaktikai szabályait explicite megadják. A metanyelv egy példáját az ún. *gráfelmélet* szolgáltatja. Greimas-nál az előbbinek a leíró nyelv [= langage descriptif], az utóbbinak a metodológiai nyelv [= langage méthodologique] felel meg. [1966: 14–15.]

¹⁹ A szemakategória vagy *szemantikai tengely* fogalma A. J. Greimas-tól származik, és az ellentétpár fogalmát fedi. A jelentés mibenlétét, problémáját ma egyet-

len módon közelíthetjük meg. Azt állítjuk, hogy az érzékelés szintjén a jelenségekben [: szövegekben] olyan eltérések fedezhetők fel, amelyek a jelentés kialakulását eredményezik. Az eltérések érzékelése révén válik a valóság megismerhetővé és értelmezhetővé. Az eltérések érzékelése azt jelenti, hogy (film)szövegszinten legalább két elemet egyidőben jelenvalónak fogunk fel, és felfedezzük, hogy a kettő kapcsolatban áll egymással. Mindebből két következtetés adódik: 1. egyetlen elem nem hordozhat jelentést, 2. a jelentés viszonyt, kapcsolatot tételez fel. E kapcsolat kialakulása, megjelenése [és magától értetődően], annak felismerése alapfeltétele a jelentés létrejöttének. Ahhoz, hogy egy ellentétpárt felállítsunk, szükséges, hogy az ellentétpár mindkét tagja valamilyen közös tulajdonsággal rendelkezzen [: ez a *hasonlóság*, bizonyos esetekben az *azonosság*ig fokozható egybeesés problémája]. Ahhoz viszont, hogy a kettőt megkülönböztethessük egymástól – márpedig az ellentétbe állításnak ez a célja – az szükséges, hogy szövegszinten valamiben [valami módon] különbözzenek egymástól [: ez az *eltérés* vagy a nem *azonosság*, a *különbözőség* problémája]. A két elem [vagy *terminus*] kapcsolata tehát egyszerre összeköti [konjunkció] és elválasztja [diszjunkció] őket. A két elem a (film)szöveg *része*; a közöttük teremtettt kapcsolat azonban már az elemzés eredménye és annak eszközévé válik. A két terminus ellentétbe állítása egyben posztulálja a kettő közötti *részleges azonosságot* [: hogy valamiben megegyeznek]. A szemakategória vagy szemantikai tengely hozza közös nevezőre őket, segítségével válik a jelentés mibenléte és tagolódása számunkra érzékelhetővé. [1966: 18–21, 24.]

²⁰ Logikán az alkotói gyakorlatban is megfigyelhető okfejtést, „építkezést” értjük. A „konkrét logika” különböző megnyilvánulásaira vonatkozóan lásd részletesen: Claude Lévi-Strauss: 1962: 3–47.

²¹ Minden filmalkotás [szöveg] folyamatában, ahogy alakul-változik az *elbeszélés* során, magában hordja és alakítja, impliciten tartalmazza az észlelést-értelmezést lehetővé tevő (film)*cselekményszerkezetet*, szerveződési modelljét, azt, amire az elbeszélés épül. Ezt neveztük *implicit szint*nek.

²² Az explicitált szint az implicit szint, a leírás, a szemantikai elemzés [és jellemzés] eszközeivel megkísérelt és megfogalmazott *magyarázata, kifejtése*, a szó mind a négy lehetséges értelmében: 1. burkából kibont, 2. felfejtve kibont, 3. a mondanivalót elemeire bontva adja elő, 4. valamely összefüggést más összefüggések összegének alakjában ábrázol. [MNYÉSZ, IV.: 59.]

²³ Hjelmslev: 1966: 163–164

²⁴ Greimas: 1966: 34

²⁵ A szeméma a tartalom síkjának a szémánál nagyobb egysége. [Greimas: 1966: 138]

²⁶ A szavak [fogalmak] motivált/motiválatlan jellegeről lásd Saussure: [1915] 1966: 100–101, 180–181.

1. (FILM)MŰFAJELMÉLET ÉS/VAGY (FILM)SZÖVEGELMÉLET: KÍSÉRLET A FILM MINT SAJÁTOS SZÖVEGOSZTÁLY TIPIZÁLÁSÁRA, ELBESZÉLÉS ÉS CSELEKMÉNY VISZONYÁNAK TISZTÁZÁSÁRA

A szövegelmélet új tudományág, amely a nyelvészet határterületén helyezkedik el. Propp munkássága és tevékenységének felfedezése, (át)értékelése, a nyelvészet határainak kitágítása, új területek bekapcsolása, a nyelvészeti jellegű, de a nyelvre nem korlátozódó kutatások számának gyarapodása és eredményeinek más területekre alkalmazása lehetővé tette a *cselekményen alapuló közléstípusokban* [pl. népmesék, színművek, *filmalkotások*] olyan *szintaktikai szerkezetek* feltárását, amelyek a mondatnál – amely mindmáig a nyelvészeti vizsgálódás határát jelezte – nagyobb szövegegységeket alkotva arra engednek következtetni, hogy a (film)cselekmény a kifejezés anyagától függetlenül, szerkezetet alkotó, invariáns elemekből felépülő szintaktikai struktúrák közvetítésével jut el hozzánk. A szintaktikai szerkezetek jelenlétének és működésének eredményeképpen nyeri el végső formáját a szöveg. A szintaktikai szerkezet feltételezése teszi lehetővé a cselekményen alapuló (film) szövegtípusok elemekre bontásának kísérletét is, és töltheti el reménnyel a kísérletet végző kutatót. Annak feltételezése, hogy a (film) szöveg nem spontánul szerveződik, hanem mindig egy logikai-szemantikai modell áll mögötte, amely a szintaktikai szerkezetekben, azokon keresztül közvetíti a cselekményt,

azokra lebontható, posztulátum, amelyre kutatásunk épül.

Egy több kifejezési formára egyaránt kiterjeszthető, összehasonlító szövegelméletre, amely azonban a (film) szövegek tipizálásához is hozzásegít, egyre nagyobb szükség van valamennyi olyan területen – így a film esetében is – ahol a cselekmény a szövegtípusok és konkrét megnyilvánulásaik leglényegesebb összetevőjét, jellemzőjét képezi. Komoly perspektívát kínál az is, hogy a Lévi-Strauss által kezdeményezett, a mítoszok szerkezetét és elbeszélésmódját vizsgáló kutatás² lehetővé tette a cselekményen alapuló szövegtípusok szemantikai összetevőinek [:komponenseinek] vizsgálatát.

Az említett megközelítésmódok és a problémafelvétel segítségével a szövegelmélet a kezdeti, többé-kevésbé az intuícóra alapozott következtetések elmélyítésével és korrigálásával [néhány esetben elvetésével] önálló, organikus diszciplínává fejlődött. Kialakult egy olyan szemiotikai kutatástípus, amely a szöveg jellegétől függetlenül nagy egységeket [=teljes szövegeket, mint pl. a filmalkotások] választ elemzése tárgyául. Ugyanakkor örökli és felhasználja azokat, a nyelvészetben kialakított, elsősorban szintaktikai modelleket, amelyek számot adnak a szöveg szervezettségéről, illetve a szerveződés folyamatáról. Ezt a módszerkölcsonzést [:egy adott területen kidolgozott vizsgálati módszernek más területre telepítését] az a tény teszi indokolttá, hogy szemantikai szempontból a mondat mint egység [a mondat kiterjedése és határai] vitatható.

A nyelvészet megáll a mondat – amely nem redukálható az alkotóelemekre, hanem egyben azok viszonyrendszere is – határainál, azon túl nem vizsgáló-

dik. A mondat és a szövegek rendszerjellege azonban lehetővé teszi, hogy a szintaktikai szerkezeteket mint modelleket a filmcselekmény-kutatásban is eredmény-nyel alkalmazzuk.

A (film)szöveg több, a mondatnak megfelelő alak-zategység, azok szervezett rendszere, viszonyainak összessége. A nyelvészet és a (film)szövegelmélet sok tekintetben – a kutatás tárgyában és célkitűzésében – különbözik egymástól, módszereiben viszont számos hasonlóság vagy azonosság fedezhető fel. Más elemeket, formákat vizsgálnak, más az elemek kapcsolódás-módja, viszonya, a grammatika szabályai, amelyek az elemek kapcsolódását előírják. Mindkét tudományág azonban (rokon)formákat vizsgál és nincs okunk feltételezni, hogy a (film)szövege alkotó „mondatnyi” [:nagyobb] egységeket más szabályrendszer fogja össze és szervezi szöveggé, mint a mondatrészeket mondattá formáló szintaktikai szabályok. Ez a feltételezés teszi lehetővé, hogy a két grammatika – a mondat-grammatika és a (film)cselekmény-grammatika – viszonyát homologikusnak tekintsük. A kutatás igazolta, hogy a szövegekben is megfigyelhető olyan komponensek jelenléte, amelyeket mindeddig csak a mondatformára jellemző sajátos komponenseknek tekintettek.

A (film)szövegelmélet feladata, hogy a (film)szövegre, a szövegtípusra jellemző modelleket feltárja, számot adjon születésükről, azokról a körülményekről, amelyek szükségesek és elégségesek, hogy egy (film)szöveg létrejöjjön. A nagyon sokrétű, összetett szövegek – mint a filmalkotások – esetében ennek megállapítása és modellálása nem problémamentes, nehéz feladat. Talán ezért találkozunk viszonylag kevés kísérlettel és

még kevesebb – meggyőző – modellel, amely nemcsak egyikről vagy másikról (:a szövegről vagy a szöveg kialakulásának körülményeiről), de a kettő viszonyáról nyújt képet. „A mondathatár átlépésével magunk mögött hagyjuk azt a birodalmat, amelyben a nyelv mint jelrendszer funkcionált, és átlépünk egy másikba, amelyben a nyelv már a kommunikáció eszköze. Ennek kifejeződése a szöveg.”³ A nyelvre jellemző sűrítés és tágitás képessége teszi lehetővé, hogy a mondatból szöveg váljék vagy a szövegből mondat és ez az ellentétes, de egyaránt realizálható folyamat megerősíti azt a feltevést, hogy a mondat és a szöveg között homologikus viszony van.⁴

A társadalomtudományokhoz hasonlóan a szemiotika sem egy tárgy vagy tárgye gyütt es, a filmcselekményt vizsgáló kutatás sem az egyes filmalkotások leírására törekszik. Kutatása középpontjában a maga terem tette objektum áll, amelynek megalkotása során (rekonstruálja a tényleges, valóságos tárgye gyütt est: mi kö zben megalkotja a film cselekménymodelljét, elemeire bontja, feloldja az egyedi filmalkotásokat a modellben. Bármennyire is érzékelhető, konkrét minden (film)szöveg, a szöveg fogalom, absztrakció eredménye, amelyet a kutatás hozott létre, hogy egységes elméleti keretet teremtsen különböző típusú vizsgálatok számára.

Valamennyi (film)szövegtípus létrejöttét befolyásolják, korlátozzák külső, a szövegtől független [:a szövegen kívüli] és belső [: a szövegen belüli] tényezők, amelyek (film)szövegtípustól eltérőek, de létezésük és hatásuk valamennyi szövegtípusra egyaránt jellemző.⁵

A szöveg

A szövegfogalom meghatározása

A magyar *szöveg* fogalma mindeddig az „írásban vagy nyomtatásban rögzített mondanivaló, illetve az ezt alkotó, kifejező mondatok összefüggő egésze, rendszere hosszabb sora” értelemben volt használatos. [MNYÉSZ, VI:388.] Ha ennek a meghatározásnak az első részét [írásban, nyomtatásban kifejezett összefüggő egész] behelyettesítjük más kifejezési formákkal [:film, fotó, zene stb.] ebből a szűken értelmezett szövegfogalomból eljutunk a tágabb értelemben, általunk is használt szövegfogalomhoz. Ebben a tág értelemben vett fogalommeghatározásban, *szövegnek tekintünk minden érzékletes, tehát nemcsak írott vagy beszélt formában megjelenő, több, a mondatnak megfelelő vagy attól eltérő, nagyobb egységből álló, összefüggő megnyilvánulási formát, amely a kifejezés síkján azonosítható, felismerhető.* Az így átértelmezett szövegfogalom már azonos azzal, amit a szövegelmélet fejlődő tudománya is használ. A tág szövegfogalom bevezetése lehetővé teszi, hogy több, eltérő kifejezési anyagot vizsgáló diszciplína egységes [egységesített] elméleti keretben tárgyaljon egy sor olyan problémát, amelyek a szöveg jellegétől [:kifejezési formájától] függetlenül a más és más területen dolgozó szövegkutatás számára egyaránt felderítendő kérdést jelent. A szövegfogalom megjelöléssel a szövegek [: valamennyi szöveg] közös jellemzőit igyekszik a tudomány érzékletessé, nyilvánvalóvá tenni. *A korábbi használattól eltérően tehát a szöveg jelölhet egy filmalkotást, egy fotót, egy zeneművet, és jelezheti a*

felsoroltak közül valamennyi, hasonló szövegmegnyilvánulás [egyedi alkotások) összességét is [tehát valamennyi filmalkotást is, mint szövegtípust, jellemezhetünk a szöveg megnevezéssel]. Így a szövegelmélet, a szövegelemzés azokkal a kérdésekkel [is] foglalkozik, amelyek a film és az irodalom, a film és a zene, a film és a fotográfia feltételezetten azonos jellemzőit hivatottak feltárni, illetve ennek az azonosságnak bizonyítását kívánja adni. A szövegfogalom, tekintettel arra, hogy nem egy-egy területhez kötött, metafogalomnak is tekinthető.⁶

Bár különböző szövegtípusok egyes, konkrét, érzékeltes megnyilvánulási formája elég magától értetődőnek ható tájékoztatást nyújt arról, hogy mit tekintünk szövegnek [a látottak/hallottak elvonatkoztatása alapján], hogy milyen, a kifejezés szintjén intuícióval is felfedezhető egységekből [mondatokból, mozgóképekből, zenei hangokból] áll, a szövegfogalom meghatározása mégsem egyértelmű és mindenki által elfogadott. A meghatározások, vélemények és ellenvélemények tükrében mit tekintünk szövegnek, melyek a szöveg jellemzői? Erre néhány vélemény konfrontálásával szeretnénk választ kapni – természetesen a teljesség igénye nélkül.

a) A szöveg fogalmát⁷ több értelemben használják és szerzők szerint eltér, ki mit ért e fogalmon.

A különböző terminológiával dolgozó/érvelő kutatásokat nem célszerű a terminusokban közös nevezőre hozni, hanem azt kell megvizsgálni, hogy vajon ezek a terminusok azonos dologra vonatkoznak-e. Az eltérő terminusokkal dolgozó kutatások vizsgálata ezáltal rávilágít egy történeti folyamatra, jelzi, hogy a

kutatók sokasága ugyanabban a perspektívában dolgozott mindig, mégha eltérő fogalmakkal is, mindaddig, amíg elérkezett a tudománytörténetileg megfelelő pillanat e kutatások integrálására, egy új tudományág konstituálódásához.

A ma használatos szövegfogalom alapján szövegnek tekinthető/tekintendő minden, a mondatnál⁸ nagyobb, azt meghaladó kijelentés⁹, amely a szabályok működésének eredményeképpen egymással kapcsolatba hozható mondatok összessége. A szövegelmélet tehát szembehelyezkedik minden olyan felfogással, amely a mondatot a legmagasabb rendű, legösszetettebb, a nyelvre még jellemző egységnek tekinti.¹⁰

b) A szövegfogalom egyes értelmezés szerint a Saussure-i *beszéd*¹¹ fogalommal azonos. Eszerint a nyelv – az elemek viszonylag stabil rendszere – szemben áll a szöveggel, amely alakítható, formálható, amelyben érvényre jut a beszélő, a kibocsátó kreatív hajlama és képessége, amelyben a nyelv elemei új összefüggésbe rendeződnek, új tartalommal telnek meg [: az új kontextusok révén]. A szöveg ennek értelmében nem más, mint a beszélő által alkotó módon használt, alkalmazott nyelv.¹²

c) A francia nyelvészeti kutatások – Benveniste nyomán – a szöveg és a kijelentés közötti különbséget abban látják, hogy míg az utóbbi a közlés kibocsátás folyamatában két szünet között kommunikált mondathalmaz [:pl. egy bekezdést alkotó szövegtömb], amely független a közlést kibocsátótól és befogadótól [= a „személytelenség” jegyeit viseli magán], addig a szöveg határozott szándékkal újtára bocsátott közlés egy elképzelt, de reális befogadó számára, amely magán viseli a kibocsátóra utaló jegyeket. Ebben az értelemben a kijelentés fogalma megegyezik az elbeszélés, a cselekmény fogalmával és a szöveggel ellentétpárt alkot: cselekmény/szöveg. Míg a szöveget a kibocsátóra és a befogadóra következtethető jegyekkel látják el, illetve e jegyek jelenléte igazolja, hogy szöveggel van dolgunk, addig a cselek-

mény nem utal sem a kibocsátóra, sem a befogadóra [a rájuk utaló jegyek teljes hiánya jellemzi]. A cselekményt, a cselekményre épülő elbeszélést csak az egyes szám harmadik személyének „személytelen” formája karakterizálja. Bizonyos kivételektől eltekintve, amelyek alosztályokat képezhetnek, a filmalkotások döntő többsége ez utóbbi típusba sorolható.

Benveniste felfogása szerint [:1966:242] szövegnek tekinthető minden olyan közlés, amelyet valaki kibocsátott valaki számára és amelyben kimutatható, hogy a közlést kibocsátó valamilyen módon befolyásolni akarta volna a közlést befogadót.¹³

Az elmondottakból a filmet tanulmányozó kutató számára hasznos tanulságok bontakoznak ki. *Az, ami a közlések sorozata, ami a filmalkotásokban a felszínen megjelenik, a filmcselekmény-kutatás számára elemzés-re-modellálásra alkalmatlannak mutatkozik*, mert benne az egyedi, az esetleges, a műalkotásokra jellemző sajátos tükröződik, és elfedi azt, ami a filmalkotásokban közös, ami a modellálás alapját képezheti. A (film) szövegszinten azonban számos olyan jegy figyelhető meg, amely egy sereg, kutatásra váró kérdéshez vizsgálati alapelül szolgálhat. Így, a legfontosabbak egyike, a stílusjegyek és retorikai műveletek mibenléte a filmszövegszintjén azonosítható. E kérdések megválaszolása még várat magára, de a filmelmélet előbbre lépése érdekében elodázhatatlan megválaszolásuk.

A filmalkotás eme felszíni szerkezete, a szöveg azonos tulajdonságokkal rendelkezik több szövegtípusban [irodalom, zene]. A filmalkotások szövegszintjén is – éppúgy mint más szövegtípusokban – felfedezhetők az elbeszélés tagolódásának nagyobb egységei, de nem ezek, hanem mély(cselekmény)szerkezeti megfelelőjük vizsgálata a kutatás célja. A filmalkotásokban is felfe-

dezhető [materializált jelölés formájában, a kibocsátó szemszögéből vizsgálva] a szöveg és a cselekmény közötti ellentét. Mindez arra ösztönzi a filmelméleti kutatást, hogy a jelölés halmazából kijelölje azokat, amelyek a különböző filmszövegosztályoknak megfelelnek és ezáltal hozzásegítsen a filmalkotások minél sokrétűbb tipizálásához.

A szövegfogalom szinonímái

A szövegfogalom kialakítása, a szöveg elkülönítése és meghatározása hosszú kutatás eredménye. Sokan és sokféle aspektusból foglalkoztak közvetlenül vagy közvetve e feladattal. A különböző, érvényben lévő megnevezések valójában azonos fogalomra utalnak.

A közlések, a kijelentések láncolatát, amelyben az elemek [= közlések, kijelentések] között logikai-szintaktikai/szemantikai kapcsolat van, Benveniste nevezte el szövegnek.¹⁴

Számunkra a legfontosabb annak érzékeltetése és bizonyítása, hogy valamennyi terminus egy és ugyanazon jelenségre vonatkozik, hogy a jelenségnek jól – pertinens jegyek seregével – meghatározható jellege van, hogy a fogalmak által jelölt jelenség ellentétje, ellenkező előjelű megfelelője a modell, a rendszer, amely a szöveg [minden szöveg] létét és funkcionálását szöveggel – elvont, konstruált, fogalmi és mint ilyen valamennyi tudományos megismerés tulajdonképpeni tárgya és célja, feltárássra váró objektum, mert a jelenségek mozgatója és irányítója.

A szöveg ugyanakkor *szint* is, a filmalkotás felszíni szerkezete, amelyből kiindulva következtetni lehet a mélyben munkáló (mély)szerkezet(ek)re. A filmi szövegszint az *elbeszélés* szintje, míg a mélyszerkezet a filmbeli *cselekmény* szintje. Mind a (film)i felszíni, mind a (filmbeli)mélyszerkezet fogalma relatív és csak egymáshoz való viszonyukban határozhatók meg, hi-

szen ami az egyik vonatkozásban mélyszerkezet [:pl. a cselekmény szintje], egyik másikban – a logikai struktúrákhoz [:a tudattartalmak szintjéhez] való viszonyában – felszíni szerkezetnek minősül.

Egyedül a szövegszint abszolút, viszonylatoktól független szint, amely mindig a *filmalkotás felszíni szerkezetét* jelöli, annak megnevezésére szolgál.

d) A szöveg¹⁵ fogalmának két ellentétes jelentése használatos. Szövegnek nevezik a mondatot [vagy más közléstípusokban, kifejezésmódban, szemiotikai rendszerben¹⁶] a mondatnak megfelelő státuszú, tehát az elemi, legkisebb formáknál nagyobb, viszonyrendszert alkotó egységek összefüggő folyamatát.¹⁷

A szöveg e tágnak tekinthető meghatározása értelmében nevezhetünk minden filmalkotást szövegnek.¹⁸

A szűk értelemben vett szövegfogalom szerint csak a *koherenciával* rendelkező, valemilyen értékrendszerre utaló közléssorozatot tekinthetjük szövegnek.¹⁹

A tág értelemben használt szövegfogalom teszi lehetővé, hogy feltételezzük, hogy az adott (film)szöveget szabályozó, létrehozó grammatikai rendszer korlátlan mennyiségben a (film)szövegek végtelen sorát produkálja/képes produkálni, hogy e grammatikai rendszer alapján annak működésével tetszőleges számú, a felszínen változatos, de a mélyben azonosságokat mutató (film)szövegeket és (film)szövegtípusokat hozzanak létre. A szűk értelemben használt szövegfogalom viszont kizárja ezt és implikálja, feltételezi a szöveg egyedi, sajátos jellegét, mivel az egy értékrendszer [= a művekben kifejtett és a művekre jellemző értékrendszer] megjelenítésének igényéből született.

A műalkotások egyedi, sajátos jellege a kultúra és az elmélet szempontjából igen lényeges szerepét a reneszánsz óta érezteti. Anélkül, hogy kétségbe vonnánk a műalkotások egyediségének, megismételhetetlenségének tényét [különösen bizonyos kulturális konstellációban vagy kifejezésmódokban], szeretnénk utalni arra, hogy a műalkotások – egyediségük ellenére – a „naív” szemlélő számára is bizonyos, érzékelhető, közös tulajdonságokat, jegyeket hordoznak. A műélvező-szemlélő e jegyek alapján ösztönösen egyazon csoportba – műfajba – sorolja a műalkotások egy részét és ezáltal azonos tulajdonsággal rendelkező műalkotásokztályokat képez, amelyek felismerésének és az újabb művek kategóriába sorolásának későbbi alapját képezik. Gondoljunk csak arra, hogy egy gyakorlott néző milyen biztonsággal ítéli meg a látottakat és sorolja ezt vagy azt az alkotást ebbe vagy abba a műfajba [:kategóriába], és még véletlenül sem fordul elő vele, hogy egy vígjátékot westernnek vagy egy krimit klasszikus drámának ítélne meg.

Ha e mechanizmus magyarázatát keressük, rájövünk, hogy egyetlen alkotó sem függetlenítheti magát bizonyos szabályok érvényesítésének kötelezettségeitől és alkalmazásuk kényszerjellegétől, hogy éppen e szabályok működésének és érvényesülésének tetten érése és azonosítása segíti hozzá a befogadót a művek kategorizálásához. Az adott időszakban, kifejezésmódokban kötelező érvényű szabályrendszerek elsajátítása, magáévá tétele a cselekmény szintjén, az elbeszélés elemeinek elrendezésében, szervezésében, a felszínen pedig a visszatérő ismétlődő stílusjegyek, stíláriis eljárások és retorikai műveletek formájában figyelhető meg,

amelyek tanúskodnak e szabályrendszerek elsajátításáról [interiorizálásáról]. Az egyes műfajok jellemző jegyeinek felhasználásával, „felerősítésével” készített paródiák megerősítik meggyőződésünket, hogy bizonyos jegyek, jellemzők, szabályok érzékelhetők a szemlélődés szintjén is, és alkalmazásuk éppannyira jellemző és meghatározó magában a paródiában, mint amennyire az az egyediség igényével létrehozott műalkotásokban.

A (film)szöveg érzékelhető keret, amely egységbe fogja a szöveget alkotó kisebb-nagyobb elemeket és amelynek határát a (szöveg)alkotó, a társadalmi-művészi gyakorlat jelöli ki.²⁰ A szövegjelleg – mindazok az ismérvek, amelyeknek jellemezniük kell egy szöveget ahhoz, hogy az adott társadalmi-művészi gyakorlatban azt szövegnek tekintsük – kódalkotó, kódmeghatározó tényező [azoknak a jellemzőknek kódja, amelyek elengedhetetlenül szükségesek, hogy pl. egy (film)szövegformában megjelenő jelenséget (film)szövegnek ítéljünk, hogy a (film)szövegek osztályába soroljuk].

A szövegjelleg²¹ minden (szemiotikai rendszer) kifejezésmód alapvető jellemzője, azaz nincs kifejezésmód szövegjelleg nélkül. A társadalmi kommunikációs rendszerek nem filmképeket, jeleket, mondatokat, hanem (film)szövegeket [= műveket] továbbítanak. Az ismeretközlés (film)szövegek és nem (film)szövegalkotó elemek útján történik, noha – mint említettük – a (film)szöveg lényegét elsősorban nem terjedelme határozza meg.²²

Valamennyi, egymástól elnevezésében eltérő szövegfogalom²³ közös jellemzője, hogy a szöveget folyamatnak, érzékletes,

konkrét formában megjelenő, elemekből alkotott láncolatnak tekinti, amelyből hiányzik – és amelyre e hiány jellemző, természetmeghatározó jellegű – a *rendszer-szerűség*. Ha – megfordított előjellel – arra vagyunk kíváncsiak, hogy mi nem szöveg, akkor kiderül, hogy mindaz, ami rendszer-szerű, rendszerjellegű.²⁴

Az érzékletessel, az egyedivel, az egyszerűvel, a konkrétal tehát szemben áll a fogalmi, az általános, az elvont, a rendszer-szerű. Nyelvnek, rendszernek, kódnak nevezzük a szöveg létrejöttét, a szövegalakulás folyamatát szabályozó, azt meghatározó, csak logikailag rekonstruálható, elvonatkoztatható, az elemzés és feltárás igényére alkotott konstrukciót. Valamennyi (film)-szövegtípus [: alkotások] létrejöttét egy, a felszín alatt munkáló, a háttérben maradó rendszer eredményezi, amelynek feltárása, modellálása a kutatás feladata.

A *rendszer* és a *kód* fogalmát gyakran szinonimaként használják, mivel a nyelvészeti és szemiotikai kutatás egy időszakában a vizsgálatok tárgyakat úgy határolták el [választották meg], hogy az mindössze egyetlen *szemiotikai dimenziót* fedjen, arra irányuljon.²⁵

Minden kód egy rendszer, mint ahogy minden közlés szöveg. Az ellenkezője azonban már nem állítható. Vannak olyan rendszerek, amelyek nem kódok, mert csak egyetlen filmalkotásra vonatkoznak, azok rendszerét kísérlük meg rekonstruálni, mint ahogy nevük is mutatja: ún. *egyedi rendszerek*.²⁶

A megkülönböztetés azonban ez esetben nem sajátos jellemzőkön, hanem az elemzés, a kiválasztás szempontjain alapul.²⁷ Sokkal lényegesebb annak feltételezése, hogy a kódokkal ellentétben a rendszereknek csak egy, pontosan meghatározott szövegtípus a jellemzője, míg a kódok valamennyi szövegtípusra vonatkoztathatók.²⁸

A szöveg/rendszer megkülönböztetés tehát pontosabban fedi azt, ami a konkrétat, az érzékletest, az egyedit, a folyamatot az elvonttól, a fogalmitól, a viszonyrendszertől elválasztja, mint a

szöveg [közlés]²⁹ kód megkülönböztetés [bár a kód rendszerjellegű, rendszertípusú szerveződmény], és helyesebb fenntartani a kód megjelölést azon szabályok összességének a megnevezésére, amelyek egy több egyedből álló minta [:korpusz] szintagmatikai és paradigmaticai viszonyainak tárházát képezik, arról tájékoztatást nyújtanak.

Bárhonnan közelítünk is tehát a fent vázolt ellentétpárokhoz, az egyikből mindig eljutunk a másikba – miután a kettő kölcsönösen feltételezi egymást –, a (film)szöveg [:elbeszélés] felől a rendszerhez [film/cselekmény] és a rendszer felől a szöveghez. A szöveget a szöveg jellegében csak úgy értjük meg, ha feltételezzük a mögötte megbúvó rendszert. A rendszert csak akkor tételezhetjük fel, ha előttünk van a maga érzékletességében a szöveg. Mivel a kettő kölcsönösen feltételezi egymást, a (film)szövegekből kiinduló vizsgálódás – az induktív módszer – csak akkor lehet eredményes, ha a rendszert [:a (film)cselekményt] feltételezve implikálja, szükségessé teszi, maga után/magával vonja egyzersmind a dedukciót is, amely éppen a rendszer [:a cselekmény] feltételezettségéből adódóan – még posztulálja annak a rendszernek létét, amelyiknek felkutatására indul.³⁰

A szöveg típusai

A típusalkotás általános elvei

Minden tipologizálási [: tipológiaalkotási] kísérlet célja az általánosítás, a valóság egy adott területén is végtelesen tárgye gyüttések [:a filmalkotások sokaságának] egynél több tagjára jellemző jegyek, viszonyok számbavétele és a jegyek, viszonyok alapján a (film)típus megalkotása, amely azokat [az általános, a valóságban nem létező, a valóság elvonatkoztatása útján szervezett] a jegyeket tartalmazza, amelyeknek jelenléte szükséges

ahhoz, hogy egy jelenséget egy adott típusba, típushoz tartozónak ítélhessünk meg.

A típus fogalma – a szövegéhez hasonlóan – ún. *metafogalom*. Elsősorban a matematikai logikában, a filozófiában, az általános nyelvészetben, de az irodalomelméletben is találkozunk alkalmazásával.

Minden tudomány a maga módján és szükségleteinek megfelelően határozza meg, tölti meg tartalommal. A típusfogalom megfelelője, mondhatni szinonímája – mivel azonos értelemben használják, azonos jelentéssel ruházzák fel – az *általános* fogalma, amely az *egyedi* ellentéte.³¹

A (film)típus is elvonatkoztatás [:absztrakció] eredménye, amely az egyedi filmalkotások jellegzetes vonásainak összefogásán alapul, azokat tükrözi. A (film)típus ily módon azoknak az egyazon osztályba tartozó egyedeknek [:filmalkotásoknak] osztályát jelöli, amelyek bizonyos jellemző jegyeiket illetően, azonosak egymással vagy az azonosságot megközelítő hasonlóságot mutatnak. Az osztályhoz tartozó, az osztályra jellemző közös jegyekkel rendelkező tárgyakat [alkotásokat] az osztály [a típus] tagjainak [egyedeinek] tekintjük. A típushoz mint osztályhoz tartozó egyedek azonosságának ténye és megítélése bonyolult.³²

Ily módon – feltételesen – a filmszövegek [:filmalkotások] egyik típusának [:osztályának] tekintjük – egy hosszú *elméleti tradíció*³³ eredményeképpen – a játékfilmeket. A játékfilm mint filmtípus kifejezetten az említett elvonatkoztatás eredménye, a konkrét, egyedi alkotásokra jellemző jegyeknek – egyfajta cselekmény, szereplő [:színészek] – az intuíció, az érzékelés szintjén is számba vehető jegyeinek összegezése és

azok elvonatkoztatása révén. A játékfilm fogalma a típusra utal, míg az egyedi alkotások e típusnak azonos vagy megközelítően azonos jegyeket mutató, e jegyekkel rendelkező egyedei. Az osztályba tartozó filmalkotások egyes, de jellemző jegyekben bizonyultak azonosaknak, sok tekintetben azonban eltérnek egymástól. A műalkotások sajátossága éppen az azonosságok/eltérések dialektikus viszonyában, e viszony megteremtésében figyelhető meg. Egyfelől [azonos vonatkozású jegyeik révén] az általános felé közelítenek, a fogalmaik pontosságával tükrözik a jelenséget, másfelől [az eltérő vonatkozású jegyeik révén] az ábrázolást az egyedi, az érzékletes, a sajátos felé közelítik. A tudományos vizsgálódásnak – ha eredményes kíván lenni – mind az eltérőt, mind az azonosat tudnia kell rendszerezni és a filmalkotások jellemzésére, tipizálására felhasználni. Igaz, hogy nem egyszerre, nem egyetlen vizsgálat keretében, hanem a kutatás pertinenciájának, kijelölt feladatának, céljának megfelelően, azzal összhangban.

Az azonos jegyek, tulajdonságok, amelyek a tipologizálás alapjául szolgálnak, csak az adott szövegtípus [pl. játékfilm] vagy az adott vizsgálat kereti között [pl. a (film)szövegtipológia] a megfigyelő számára érvényesek és jellemzőek az egyediekre. Így pl. amíg a játékfilm nemcsak a filmet vizsgáló kutató számára képez műfajt [önálló osztályt] a lehetséges filmszövegtípusok között, addig a játékfilmek közötti eltérések [az osztályokat képező jegyek] már csak a kutató számára érzékletesek, „mondanak valamit”, a profán néző számára aligha. A tudományos vizsgálódás elsődleges feladata tehát az említett közös tulajdonságoknak feltárása, világossá tétele és szabályokba rögzített leírása.

A típus fogalmát nemcsak a pertinens, felismert és absztrakció útján képzett sajátos, az osztályra jellemző jegyek, de *viszonyok* is meghatározzák. A későbbiekben látjuk majd, hogy a (film)cselekménytípusok feltárására létrehozott (film)cselekmény-grammatika egy-egy összetevőjének – a morfológiának illetve a szintaxisnak – feladata éppen a jellemző jegyek [egyfelől] és a jellemző viszonyok [másfelől] vizsgálata. A (film)típusalkotás [a (film)cselekménytípusok = modellek megalkotása] csak e két komponens osztályba/osztályá rendezésével oldható meg, vihető keresztül. A (film)típusról szóló fejtegetések nem véletlenül vezetnek ide. Célunk, hogy világossá tegyük a kutatás feladatát, ismertessük *eszközeit* [a szó tág értelmében], amellyel feladata megoldásához közel kíván kerülni. Az okfejtést tehát avval a következtetéssel zárhatjuk, hogy összegezve megállapítjuk: (1) a (film)típus fogalma absztrakció eredménye, (2) a fogalom csak világosan meghatározott keretek között érvényes, (3) a (film)típusalkotás alapja – egyenértékű komponense – az osztályhoz tartozás kritériumaként számon tartott és e kritériumot kielégítő jellemző jegyek és viszonyok meghatározása.

Ennek alapján kíséreljük meg először *a szövegek* tipizálását, majd ezt követően a szövegek osztályából a szövegek – jelöljük, a kifejezés-síkja mint típusképző jegyek összessége alapján – megkülönböztetett tipizálása révén egymástól elkülöníteni az alosztályokat. Majd csupán *a filmszövegek alosztályára* összpontosítva elvonjuk, kialakítjuk azoknak a filmszövegeknek (most már osztálynak tekintve valamennyi filmszöveget) az alosztályát, amelyekre jellemző, amelyek esetében tí-

pusmeghatározó, típuskonstituáló jegy a cselekmény jelenléte a filmben.

A mi feltevésünk az, hogy *valamennyi filmszöveg a cselekményre épül*, még ha akadnak is olyan kísérletek – korábban az ún. experimentális vagy kísérleti film gyűjtőnéven összefoglalt alkotások [: Richter, Egge-ling]³⁴, napjainkban az ún. underground vagy a nem-film [:a-cinéma]³⁵ – amelyek száműzni igyekeztek a cselekményt, amelyeknek alkotói tagadják, hogy filmjeikben van/lenne bármiféle cselekmény. Mivel a film *létezésének* meghatározója, kritériuma a cselekmény, ha tudatosan sikerül is kiiktatni a filmből, a szerzők/alkotók tudta nélkül kerül oda vissza vagy marad meg olyan dimenziókban, ahol a szerzők nem is gyanítják jelenlétét.

Valamennyi osztályozás előre megfogalmazott, még bizonyítatlan feltevéssorozattal kísérli meg tárgya leírását. Az egyik [lehetséges és általunk is alkalmazott] osztályozási eljárás a definiálásra épül. Azoknak a feltételeknek, jegyeknek sorát adja meg, amelyek elengedhetetlenek ahhoz, hogy egy adott szöveget egy adott osztályhoz tartozónak ítéljünk. Az effajta tipologizálás nemcsak formális, heurisztikus eszközökkel, de keretül is szolgál a feltételezésekhez és elméletalkotáshoz.

Elképzelhető – mint ahogy létezik is – más osztályozási eljárás. Például olyan, amely az empirikus valóság jegyeiből kevésbé rendszerezett kritériumok alapján dolgozik. A leggyakoribbak a *szélsőséges típusra* és az ún. *eszményített típusra* épülő osztályozási rendszerek. Egyébként minden elvonatkoztatás feltételez bizonyos fokú eszményítést (idealizálást), az elvont felé közeli-

tést. Az eszményített típus elmélete egy ilyen, a valóság alapján elvonatkoztatott (idealizált) „tárgyat” alkot, képzel el, és a valóságos tárgyakat annak megfelelően sorolja az osztályba vagy zárja ki abból, hogy jellemzőik megfelelnek-e az idealizált tárggyal jelképezett kritériumrendszernek, közelítenek ahhoz vagy távolodnak tőle. Elvben egyetlen valóságos tárgy sem felel meg az idealizált tárgynak, az azt jelképező kritériumrendszernek vagy modellnek, mivel ez utóbbit a valóságos tárgyak elméletileg meg-alapozott, intuitíve relevánsnak ítélt jellemzőire korlátozták.³⁶

Ha a szövegeket megkíséreljük tipizálni, osztályokba sorolni, ezeket az osztályokat magasabb osztályok részeként integrálni vagy alosztályokra bontani, azt csak valamilyen lehetséges pertinencia alapján tehetjük meg. Lényeges tehát, hogy az osztályozás elve világos legyen, félreérthetetlen, mert csak ez a biztosítéka, hogy az osztályokat lehetségesnek, valósnak, sőt igaznak ítélik meg mások is. Még egy világosan kifejtett osztályozási szempont alapján készített tipológia is vitatható, hát még ha semmiféle pertinencia nem érvényesül a típusalkotásban. Fontos, hogy a pertinencia lényeges megkülönböztető jegyekre építsen. Ilyen szempontok alapján többféle, egymással nem ellentétes, de más-más pertinenciára épülő szövegtipizálás lehetséges. Közülük próbálunk megfogalmazni és megvizsgálni néhányat, felvázolva a lehetséges tipológiateremtő szempontokat.

Ide kívánczik, hogy már Arisztotelész is szembekerült az osztályozás problémájával, amikor az irodalmi szövegeket tipizálni kívánta. Bevezetőben emlékeztet arra, hogy a görögben nincs megfelelő szó, amellyel az „irodalmi művek összességének osztályát” jelölje, mivel a *poézis* fogalma csak azokra a művekre vonatkoztatható, amelyek metrikusak. Így azok a szövegek [pél-

dául a tudományos értekezések], amelyek ugyan az irodalmi művekéhez hasonló tulajdonságokkal rendelkeznek, nem sorolhatók be a szövegnek tekintett tárgyak osztályába. Az általa később felállított szövegosztályok [:típusok] – mint pl. a heroikus vagy epikus költészet, a tragikus dráma, komédia és a ditirambikus vagy lírai költészet – az *elbeszélésmódon*, az *ábrázolás tárgyán* alapszik. A *mód* meghatározása a stílusjegyeknek, retorikai eljárásoknak összességére, a sajátos szókészletre, a szövegszinten [:a felszínen] megfigyelhető eljárásokra vagy pl. a drámára jellemző jelenettagolásra épül. Az irodalmi szövegeket nem csupán egymáshoz való viszonyukban különítette el, határozta meg, de az irodalomnak nem tekintett szövegekhez fűződő viszonyukban is azzal, hogy jellemezte viszonyukat ez utóbbiakhoz. Például az irodadalmi és a valóságos [:történeti] elbeszélés közötti viszonyt az *elbeszélés igazságértéke* határozta meg. Az arisztotelészi tipológia egészen a modern irodalomelméleti kutatások megjelenéséig az irodalmi szövegek osztályozásának érinthetetlen alapját képezte. Arisztotelésznek sikerült olyan jegyeket megkülönböztetnie, amelyek valóban jellemzőek egyes szövegtípusokra, a szövegek bizonyos osztályaira.

Ha a szövegtipizálás különböző, lehetséges formáinak megítélésében is érvényesítünk valamilyen pertinenciát, akkor e kísérleteket két lényeges, egymástól eltérő osztályba sorolhatjuk. Az egyik zárt rendszernek tekinti a szöveget és – a szöveg szintjeitől most függetlenül – csak a szöveget jellemző jegyekre koncentrál, arra építi a tipológiát [:szintaktikai-szemantikai kritériumokra építő tipológia]. A másik azt állítja, hogy a szöveg nem zárt rendszer – mivel a kommunikációs folyamat egyik összetevője, része –, hanem kapcsolatban áll a közlés kibocsátójával és befogadójával. A szöveg tipizálását így módon az egyik vagy másik tényező-

vel alkotott viszonyára, a szöveg funkcionálására, funkcióinak egyikére vagy másikára építi [:pragmatikai kritériumokra építő tipizálás]. Az osztályalkotás kritériuma ez utóbbi esetben labilisabb, vitathatóbb, kevésbé egységes és különösen a másik tipizáláshoz viszonyítva nem tűnik elég pertinensnek. Itt szemléletbeli eltérés mutatkozik meg, hasonló ahhoz, amelyik a szemiotikai kutatásokat a *jelentés*, illetve a *kommunikáció* szemiólójára osztja, nem kis mértékben az eltérő elméleti tradíció és az e mögött meghúzódó eltérő ismeretelmélet következményeként.³⁷

A funkcionális-pragmatikus szempontokra épülő szövegtipológia

A leggyakoribb szövegtipizálási kísérlet a szövegek eltérő funkciójából indul ki, és a szövegeket a társadalmi-kommunikációs rendszerben [:a befogadó szempontjából megítélve] betöltött funkciójuk alapján osztályozza. E felfogás szellemében pl. a dokumentumfilmeknek, az oktató- vagy a népszerű-tudományos filmeknek [valamennyi a filmszövegek egy-egy hipotétikusan önálló alosztályának tekintendő] tájékoztató, ismeretközlő, ismerettovábbító, *míg a játékfilmeknek esztétikai [művészi] funkciója van*. Miután az ilyen fajta tipizálás még a szerzők szerint sem látszik kielégítőnek és nem teszi lehetővé valamennyi szövegtípus megfelelő osztályozását és funkcióhoz kötését [vagy csak igen felületesen és nem kielégítő módon], ezért szükségesnek látszott egy korlátozó szabály bevezetése, amely előírja, ki mondja, hogy egy szöveg funkció szerinti hovatartozását illetően csak a szöveg *domináns jegyei* – amelyeket a szöveg a társadalmi-kulturális gyakorlatban betöltött szerepe, funkciója alapján ítélnünk meg – a perdöntők és számba veendőek.³⁸

A domináns jegyre építő tipizálási kísérletben a korábban már ismertetett eszményi típus az az alap, amihez viszonyítva határozzák meg, hogy elsősorban milyen funkciót tölt be az adott szöveg. Megnevezésében rokon ezzel, de jóval meggyőzőbb Jakobson szövegtipológiai kísérlete [:1958], amely a szövegeket a bennük domináló poétikus, fatikus, konatív, metanyelvi, referenciális funkció alapján osztályozza.³⁹

A kifejezés síkja/a tartalom síkja közötti megkülönböztetésre és a szintaktikai-szemantikai kritériumokra építő tipológia

A pertinencia, amelyre valamennyi, e típusba tartozó tipizálási kísérlet épít, a kifejezés és a tartalom síkja közötti lényeges jegyekkel jellemezhető megkülönböztetés.

Saussure kutatásai nyomán elfogadott állítás, hogy a nyelvi jel „kétarcú”. Nyugodtan kiterjeszthetjük e megállapítás érvényét magukra a szövegekre is. Attól függően, hogy honnan vizsgáljuk, megkülönböztethetjük a jelölés [: a kifejezés vagy az ábrázolás] síkját a jelentés vagy a tartalom síkjától. Hjelmslev e megkülönböztetést tovább finomította azzal, hogy mindkét síkon különböző *rétegeket* [*sztrátumokat*] feltételezett és mutatott ki. A sztrátumok közötti sajátos viszonyt *megjelenítésnek* nevezte, amely viszonyban a forma a *kifejező*, amiben a szubsztancia [*a kifejezett*] megjelenik.⁴⁰ Hjelmslev nyomán többé már nem beszélhetünk e sztrátumokról mint egységes rétegekről. Elfogadottá vált, hogy e két síkon belül megkülönböztetjük a *tartalom formáját és szubsztanciáját* egymástól, valamint a *kifejezés szubsztanciájától és formájától*.⁴¹

A szubsztancia és a forma egyaránt anyagtalán kategóriájával szemben áll a kifejezés szemiotikai rendszerekként eltérő anyaga és tartalom minden szemiotikai rendszerben [: nyelvben] azonos anyaga.

A kifejezés anyaga a szövegtípus meghatározásában igen fontos, meghatározó szerepet tölt be. A szövegek nagy kiterjedésű, további alosztályokra bontható osztályait a kifejezés anyaga, mint pertinens jegy osztályozó elvével határozhatjuk meg. *A kifejezés anyaga alapján különböztetjük meg pl. az irodalmi szövegeket a filmszövegektől* [: filmalkotásoktól], a zenei szövegeket a festészettől [: mint szövegek osztályától]. Míg egyes szövegtípusokat a kifejezés anyagának *egyneműsége*, más szövegtípusokat több, a kifejezés síkján [: anyagában] eltérő szemiotikai rendszer integrálása jellemez.^{4 2}

A film pl. egyike azoknak a szövegtípusoknak [: osztályoknak], amely a legtöbb [szám szerint öt], kifejezési anyagában eltérő szemiotikai rendszert egyesíti, fogja össze.^{4 3}

A kifejezés síkján azonosítható jelölők [: jegyek] összességének [paradigmatikájának és szintagmatikájának] jellemzésével mutathatók ki, konstituálhatók azok a kódok, amelyek egy-egy szövegtípusban az erre a szövegosztályra és csak erre jellemző kódokként definiálják a szövegtípusokat mint sajátos, öntörvényű szemiotikai rendszereket. Például az ún. sajátos és általános filmi kódok – szemben az ún. kulturális, filmbeli kódokkal – tartalmazzák, illetve fogják össze azokat, a film egy-egy szemiotikai rendszerére jellemző, a kifejezés síkján észlelhető, megkülönböztethető jegyeket, amelyek a film, és csakis a film ábrázolásmódjának sajátos eszközével fejezhetők ki, és amely e kifejezésmód specificitását nyomon követhetően, tetten érhetően, érzékletesen bizonyítják.^{4 4}

A kifejezés szintjén tapasztalható eltérések alapján

tesz különbséget Benveniste is az elbeszélés [: a szöveg] két típusa között. Az egyik az egyes szám első és második, a másik pedig csak az egyes szám harmadik személyben elbeszélt szövegtípusokból áll.⁴⁵ A benveniste-i fogalmak osztályozó elvként való alkalmazásával a szövegeket – a klasszikus poétikában is megkülönböztetett/megkülönböztethető két típusba sorolhatjuk. Az elsőbe tartoznak a lírai, illetve az epikai alosztályok, míg a másodikba a hagyományosan drámainak nevezett – elsődlegesen a cselekményre épülő – művek.⁴⁶

A filmalkotások [a filmszövegek különböző osztályai és alosztályai] a fent említett elvek tükrében vitathatatlanul a *cselekményre épülő* szövegalosztályba sorolhatók be. Világosan kell látnunk – erre éppen a filmszövegek kapcsán kell rámutatni –, hogy a *dramatizált/nem dramatizált* szövegosztályok elkülönítése, az ezekre jellemző, fent említett kritériumok nemcsak a teljes szövegosztályra, de valamennyi, az adott osztályba tartozó egyedi szövegre is jellemzőek. Korántsem tévesztendő össze az egyes szám első és második személyének alkalmazása pl. egy *műben* [: a művön belül] ezzel a *műre* jellemző sajátossággal. Ez utóbbi a kibocsátás⁴⁷, megfogalmazás, a formába öntés módjára vonatkozik [: a művet kibocsátó elbeszélőre, az elbeszélés módjára és nem pedig a művön belüli szereplők „regiszterére”]. Ugyanakkor, az egyes szám első, második, harmadik személyének *jele* [: ragja] például nem az irodalmi/írott szövegekre jellemző jel formájában, de valamilyen formában jelen van/jelen lehet a filmszövegekben is, és ez érvényesíti a benveniste-i megállapítást, a

filmszövegek tipizálásában is felhasználhatóvá teszi e szövegtípust meghatározó kritériumot.

Ha azonban nincsenek ilyen, a jelölés, a szöveg szintjén azonosítható, a szöveg kibocsátójára/kibocsátására utaló jegyek, úgy éppen e *hiány* mutatkozhat (film) szövegtípus-meghatározó kritériumnak. Azt sem lehet teljes egészében a film iránt érdeklődők szubjektív indíttatásának tulajdonítani, hogy az e kérdéseket érintő szubjektív/objektív kamera [: a *nézőpont* = a kibocsátás] kérdése olyan hosszú időn át foglalkoztatta a filmelméletet, de megnyugtató, végleges és elméletileg megalapozott választ mindeddig nem kapott.

A szövegek egy igen világos és lehetséges kategorizálása, megosztása tehát azon alapulhat, hogy az adott, két lehetséges szövegosztályba [: a dramatizált, illetve a nem dramatizált szövegek osztályába] tartozik-e – függetlenül most már a kifejezés anyagától – a kérdéses szöveg. E kérdés átvezet bennünket a tartalom síkjára.

Mélyszerkezetüket tekintve, az epikai, illetve drámai szövegtípusok lényegesen nem különböznek egymástól. A különbségek a felszíni szerkezetben [: szöveg szinten], illetve a drámai szövegek esetében azok transzponált, *színpadi formájában* [: egy, az eredetitől eltérő szemiotikai rendszerben] mutatkoznak meg. Ezért a különböző szövegosztályok lényegbeli eltérése kutatásának – mint arra már utaltunk –, ha e differenciákat ki akarja mutatni, szükségszerűen a felszín alá kell szállnia és az egyes szövegtípusokra jellemző mélyszerkezeteket kell feltárnia, illetve azokat vallatóra fognia.

A dramatizált szövegek – köztük a filmalkotásoknak egy jelentős alosztályát képező, játékfilmnek titulált kategóriája – legjellemzőbb, az epikai szövegektől

megkülönböztető vonása a majdnem/kizárólag dialógusban szerkesztett egymásba/egymásra épülő szerkezeti elemekből alakított ábrázoló forma. A szereplőket főként a dialógusban [: ebben a filmalkotáson belül önállósított szemiotikai rendszerben] „jellemzik” első sorban. Cselekedeteik [„az akciók”], külsejük és más jellemzőik [valmennyi egy-egy önálló szemiotikai rendszer kodifikálható eleme] csak ezt kiegészítve, ehhez járulva kapnak jelentéshordozó, jelentésközlő szerepet a felszíni szerkezetben. A mélyszerkezetből viszont az elemzés szempontjából csak, és egyedül azok az elemek jöhetnek számításba, amelyek a *cselekedetekre* utalnak, és korántsem biztos, hogy van ezeknek a dialógusban realizált, a felszínen jelzett megfelelőjük. Mindkét szövegosztályba tartozó alkotásokat a mélyszerkezet szempontjából egyetlen, közös osztályba sorolhatjuk, felszíni szerkezetüktől, szövegszintű megnyilvánulásaiktól függetlenül. Ez a közös szövegtípus a *cselekményre épülő szövegek osztálya*. A cselekmény mint szövegosztályt alkotó/meghatározó jelleg független a felszíni szerkezet [: a kifejezés szintjének] jelölőanyagától [: a jelölés = ábrázolás szubsztanciájától és formájától]. *A cselekmény az ún. szemantikai vagy tartalmi kódok tartományába sorolható*, elemzése e tartományon belül végezhető el. A szövegtípológia – pragmatikai okokból – nem nélkülözheti azonban a szövegosztályok további felosztását, amely felosztásban már osztálymeghatározó jelleggé válik a kifejezés [a jelölés] anyaga is. Ennek alapján különítjük el a *filmi*, illetve a *nem-filmi szövegeket* egymástól. Bennünket természetesen elsősorban a filmi szövegek érdekelnek és minden elméleti következtetésünket ezekre vonatkoztatjuk és ezeknek feltárása érdekében fogalmazzuk meg.

A szövegek között a kifejezés síkján tapasztalható eltérések – amelyek az egyes szemiotikai rendszerek és szövegosztályok e szinten tetten érhető, eltérő/azonos jellemző jegyeinek számbavételével *objektíve* megfigyelhetők, regisztrálhatók – a kifejezés *anyagának* különbözőségén alapulnak. A tartalom síkján, a tartalom anyagában semmiféle különbség nem tapasztalható az egyes szemiotikai rendszerek, illetve szövegtípusok között: valamennyi ugyanazt – a gondolat tartalmát, az anyagtalan gondolatokat – fejezi ki. *A tartalom anyaga* közös valamennyi szemiotikai rendszer, *valamennyi szövegtípus* és valamennyi kód esetében⁴⁸

Szemiotikai rendszerenként eltérő viszont ennek az anyagnak a megformálása, *formába öntése*, a tartalom jelentéshordozó, jelentéssel teli *formái* és ezeknek viszonyából képződő rendszere. Valamennyi szemiotikai rendszer feladata, funkciója, hogy jelentést továbbítson, hogy *gondolatokat* fejezzon ki, közvetítsen. Más és más *anyag*i [= kifejezésbeli] formát ölthetnek [: mozgóképek, zenei hangok, szavak, mozdulatok], más és más formában tolmácsolhatják [a kifejezés szintjén] az anyagában változatlan jelentést [: a gondolatokat]. *A tartalom anyagának* szintjén tehát elmosódnak a szemiotikai rendszerek, a [lehetséges] szövegtípusok közötti különbségek, de a *formák* [= a tartalom formái] tekintetében – bár ezek csak a kutatás nyomán, eredményeként válnak ismeretessé – posztulálhatók a különböző rendszerek, illetve szövegtípusok közötti különbségek – még ha ezek bizonyításra várnak is.⁴⁹

A tartalom síkjának *valamennyi kódját* [= az ún. *szemantikai kódokat*], annak valamennyi *jelölőjét* és *jelöltjét* elvont konfigurációk alkotják. Így az általunk tárgyalandó, a cselekményt alakító/meghatározó kódok [= az ún. *narratív kódok*] a kifejezés anyagától, az ábrázolás formájától függetlenül *valamennyi*, a cselekményre épülő szövegtípusban hatnak, tetten érhetők. Az e kódokat alkotó, a *tartalom formájára* utaló egységek

maguk is elvont, tisztán szemantikai természetű elemek, amelyek a *cselekményszerkezetet* [: mint *formát*, a szó hjelmslevi értelmezésében] alkotják, míg *tartalmuk* [: az *anyag*] az *elmesélhetőről*, a *cselekménybe foglalhatóról* [és egyidőben az el nem mesélhetőről] tájékoztat. Az elbeszélést, a cselekmény szabályozó/alkotó kódok *nem sajátos filmi, de filmbeli kódok*. A filmalkotás lényegi, elidegeníthetetlen részei, alkotóelemei, de ugyanakkor felfedezhetők más szövegtípusban, kifejezési formában [: pl. a színpadi műben]. Ha státuszukat a Metz által alkotott *film/filmbeli*^{5 0} ellentétpár alapján akarjuk definiálni, akkor azt állíthatjuk, hogy ezek a tartalom síkján ható [: a tartalom formáját alakító] szemantikai kódok *filmbeli, nem-filmi természetűek*. Kutatásuk bár túlmutat a filmszemiotikán és az általános szemiotika illetékességi körébe tartozik, a film cselekményének szemiotikai kutatása számára is igen fontos tanulságokkal szolgálhat, tekintettel arra, hogy a filmalkotás léte szempontjából alapvető jelentőségű kódokról van szó.

Összegezve az elmondottakat – és valamennyi fent említett osztályképző kritériumot, szempontot figyelembe véve – kíséreljük meg először – anélkül, hogy az összegezésben teljességre törekednénk – meghatározni a különböző, lehetséges, de nem kizárólagos szövegtípusokat, több oldalról közelítve a meghatározandó tárgyhoz [a meghatározás tárgyához], majd [azután] kijelölni, hogy milyen szövegtípus [mely szinten] képezi kutatásunk tárgyát.

A SZÖVEG OSZTÁLYOZÁSA

1. Csak szövegkritériumokra [szintaktikai-szemantikai tényezők] építő szövegtipológia

1.1 A tartalom

1.1.1 anyaga

1.1.2 formája

1.2 A kifejezés

1.2.1 anyaga

1.2.2 formája

alapján tipizált szövegek.

1.1.2.1 Cselekményre épülő

1.1.2.2 Nem a cselekményre épülő szövegek

1.1.2.1.1 Szintaktikai

1.1.2.1.2 Szemantikai

1.1.2.2.1 Szintaktikai

1.1.2.2.2, Szemantikai

kritériumok alapján eltérő típusok.

A cselekményre építő szövegek további osztályozása csak a [feltételezett] szövegaltípusok szemantikai szempontból eltérő jegyei alapján képzelhető el.⁵¹

Az empirikus valósághoz fűződő [referenciális] vi-

2. Szövegen kívüli [pragmatikai] tényezőkre építő szövegtipológia

2.1 Társadalmi-kulturális tényezők figyelembevételével tipizált szövegek

2.1.1 művészi

2.1.2 nem művészi szövegek

2.2 A közlésfolyamat összetevőinek [: domináns jegyek] alapján tipizált szövegek

2.2.1 Informatív, instruktív, irodalmi stb. szövegek

2.2.2 A referenciális, a művészi, a metanyelvi stb. funkció dominálása alapján tipizált szövegek.

szony is döntő fontosságú típusmeghatározó tényező például a játék- és dokumentumfilm között, mivel – elvileg – például minden játékfilmről feltételezzük, hogy fiktív, kitalált, konstruált az általa ábrázolt valósághoz viszonyítva, míg a dokumentumfilmről eleve ennek éppen ellenkezőjét tételezzük fel, bár az is konstruált, fiktív, igaz, hogy más szinten [: pl. a beavatkozás mértékének tekintetében]. Valamennyi (film)szövegtípust és altípust – nem kismértékben az elmondottakból következően – egy, a (film)cselekmény szintjén ható, a cselekmény alakítását befolyásoló sajátos (film)cselekmény-grammatika irányít, alakít. Ennek feltárása alapozhatja csak meg tudományosan a (film)szövegek érdembeli, tényleges tipológiáját.

Az egyes szövegtípusokhoz tartozó egyedi szövegek közötti különbségek nemcsak az *eltérő osztály-hovatartozás* alapján, de az eltérés *fokának*, mértékének tekintetében is osztálymeghatározó szempontok lehetnek. Például a dokumentumfilm/játékfilm-szövegtípusok egyaránt a cselekményre építenek, de egyikben a referenciális funkció, a másokban a poétikai funkció dominál. Az osztály-hovatartozásnak ez is egyik lehetséges, de nem kizárólagos szempontja. A dokumentumfilm/népszerű-tudományos film esetében az első a cselekményre épít, a másik nem, vagy legalábbis nem azonos mértékben az elsővel. Az elsőt a referenciális, a másodikat a metanyelvi funkció jellemzi mint domináns jegy.

Mivel a *cselekmény* csak a tartalom síkján ragadható meg és elemezhető [tehát *egy ún. mélyszerkezetet képez*], feltételezhetjük, hogy minden, cselekményre építő szövegnek van egy *elbeszélő, felszíni ún. szövegszintje* [: *diszkurzív szint*] éppúgy mint azoknak, amelyek nem

a cselekményre épülnek, de szintén rendelkeznek mély-szerkezeti és szövegszinttel egyaránt. Mindezt azért szükséges bővebben kifejteni, mert ezáltal elejét vehetjük az új terminusokból adódó zavaroknak és félreértéseknek.

A film mint szövegosztály kutatása két, egymással kapcsolatban álló, de a kutatás stratégiájában különválasztott síkon folyik. A szöveg, a felszíni szerkezet, a filmre a kifejezés síkján jellemző jegyek számbavételével és rendszerezésével foglalkozva arra keres elsősorban választ, miben és miért különbözik a film a többi szövegtípustól. Ez a vizsgálat azonban, mivel partikuláris, csak egyetlen kifejezési formát érint. Megelőzi a mélyszerkezet vagy a cselekmény kutatása, amely általános, egyszerre több kifejezési formát is érint. Azt vizsgálja, hogy *miben és mennyiben közös a cselekmény a filmben és más szövegtípusban. A felszíni szerkezet vizsgálata révén alakítható ki a sajátosan filmi kódok taxinómiája, míg a cselekmény kutatása a filmbeli, kulturális, szemantikai kódok osztályozásához, rendszerbe foglalásához vezet, mely rendszernek legfontosabb összetevői ezek az ún. narratív vagy cselekménykódok. A filmalkotásokra mindkettő egyaránt jellemző és a film léte szempontjából egyaránt fontos.*^{5 2}

Egy filmszöveg-tipológia voltaképpen csak akkor nevezhető teljesnek, ha a (film)szövegtípusok elhatárolása az egyidőben, tehát szinkronban létező (film)szöveg-állapot figyelembevételén és rögzítésén túl, annak kiegészítéseként, a vizsgált szövegtípus *változását* is nyomon tudja követni és arról számot képes adni. A (film)szövegtípus változásának vizsgálata a (film)szövegtipológia *diakronikus* komponense. Kutatását logikusan

meg kell előznie a *szinkrón* állapotok feltárásának [a (film)szövegtípus időben eltérő, de homogén, hasonló szövegekből álló metszetei konstituálásának], és összevetésük révén végezhető el a diakronikus vizsgálat.

A filmszövegek tipológiája

Az irodalmi szövegek tipizálására irányuló kísérlet valamennyi igényes poétikai, illetve retorikai eszme-futtatás visszatérő fejezete, szerves része. A filmelmélet mind ez ideig azonban a kérdés jelentőségével össze nem egyeztethető, igen csekély figyelmet fordított a filmszöveg-tipológia kidolgozására, a filmalkotások műfajelméletének megteremtésére. Bár a filmszövegek tipizálását, rendszerezését mind a mai napig egyetlen kutatás sem végezte el, minden néző [az alkotókról nem is beszélve] rendelkezik egyfajta elemi, az intuíción alapozott, „primitív” tipizálási készséggel. Képes erre hagyatkozva a látott filmalkotásokat többé-kevésbé kielégítő osztályozási kritériumok alapján különböző műfajokba sorolni. Az effajta kezdetleges tipizálással szemben a tudományosan megalapozott filmszöveg-tipológiának formális, ellenőrizhető, jól és körültekintően definiált, eltérő jegyek sokaságán és azoknak rendszerezésén kell alapulnia. Sőt, modellálnia a szövegen belüli, a szöveg jellegére vonatkozóan meghatározó érvénnyel bíró kritériumokat.

A modell a vizsgált valóság, a valóság egy adott tárgyegyüttesének – jelen esetben a filmalkotásoknak – elemzésére és az elemzés során megfigyelt és rendszerezett jellemző jegyek összességére épített konstrukció,

az elemzés eredménye. Nem azonos a vizsgált filmalkotások összességével, nem azok tükrözése, hanem a rájuk jellemző azonos jegyek összefoglalása és általánosítása. A modell maga is ábrázolt forma: nemcsak a dolgok (: a filmalkotások) tartalmáról, de viszonyrendszeréről is tájékoztat. A filmalkotásokból nem a *kronologikust*, hanem a *logikát* hivatott visszaadni.

A modell másik, a filmműfajok [: filmszövegtípusok] meghatározásában igen fontos szerepet játszó jellemvonása, hogy egy adott műfajban [: a filmszövegek egy adott osztályában] kidolgozott, a műfajra jellemző jegyeket összefoglaló modell egy másik, az előbbtől eltérő műfajba is bevezethető, csupán egyfajta izomorfizmus [: a felszínen megfigyelhető hasonlóság] szükséges a két eltérő műfajba tartozó, vizsgált alkotás között. E vonatkozásban a modell az ellenőrzés [: a verifikálás] eszközeként szolgál. Segít lemérni, hogy két műfaj [: amelyeket külön-külön modell képvisel] hasonlít-e – és ha igen, miben – egymáshoz vagy pedig egymástól éppenséggel eltérő filmszövegtípusokat alkotnak.

Végül a modellnek és a modellalkotásnak a kutatásban betöltött szerepe abban keresendő, hogy rendeltetéséből adódóan – szemben a leírás „rendezetlen tárgyával” – *rendszerező elv*, amely a vizsgált és eltérő jegyeket mutató jelenségeket konfrontálva keresi bennük a rendet, az azonosságot. Ebben az értelemben pl. a filmcselekmény modellje nemcsak világosan utal arra, ami az egyes alkotások cselekményében közös, ami egy adott filmtípusra jellemző, de a (film)cselekménymodellek alapján lehetőség adódik még nem létező, a modellek jegyeivel azonos jegyeket mutató cselekmény ge-

nerálására, eljövendő, lehetséges művek [valószínűsített] posztulálására is.

A filmszövegek tipizálása mind a mai napig az irodalmi szövegosztályozáson alapszik. A film születésének időpontja óta szüntelenül megújuló kísérletek tanúi lehetünk, amelyek az irodalmi szövegtípusokhoz próbálják igazítani a filmalkotások különböző típusait. Míg kezdetben a drámai művek kategóriáját választották alapul, később az ezen az alapon már nem kategorizálható műveket árnyaltabb, de még mindig az irodalmi tradícióból származtatott típusokba sorolták. Így született a filmszatíra, majd a legutóbbi időben az ún. filmlíra, amely a filmszövegek osztályának a lírai műfajba sorolt irodalmi szövegtípusok analógiájára képzett alosztályává alakult.

Mindezek a műfaj-meghatározó, tipizálási kísérletek az intuíción alapulnak, és a szövegek hasonlóságát a jegyek és jellemzők felszínes azonosságára alapozva állapítják meg.

A műfaji besorolás azonban nem azonos a filmszövegek tipológiájával. Ez utóbbi magába foglalja az előbbi, mivel vannak a filmszövegeknek olyan jellemzői, amelyek műfajtól függetlenek, műfajokon túlmutatnak, és számos vonatkozását tekintve az eltérő műfajba sorolt filmszövegeket egyaránt jellemzik. A legjelentősebbek közöttük az ún. filmi kódok.

Minden szövegtipológia – köztük a filmszövegek tipizálása is – kétségtelen megegyezik bizonyos, a tapasztalaton alapuló következtetésekkel, valamiféle „primitív” elmélettel. Nem elegendő azonban még egy tudományos igényű tipizálási kísérlethez sem csupán a feltételezett, megkülönböztető jegyek kimutatása és

összegezése. Egy tudományosan megalapozott szövegtipológiának, a filmszövegek megkülönböztetésének és osztályozásának — így a műfaji besorolásnak is — a megkülönböztető jegyeket egymáshoz fűző, azokat rendszerre szervező *viszonyokat* is fel kell tárnia, ki kell mutatnia. Sőt arra is választ kell adnia, milyen viszonyok fűzik a specifikusan filmi és nem-filmi (:filmbeli) megkülönböztető jegyeket egymáshoz, azaz, melyek az adott filmszövegtípus általános jellemzői. A kutatás kezdeti szakaszában e területen már az is eredménynek tekinthető, ha a filmszövegtípusok egységesnek tűnő altípusait [= a filmek egy adott csoportját, amelyet pl. a cselekményszerkezetben megfigyelhető közös jellemzők alapján egységes mintának tételezünk fel, de amelyek nem szükségszerűen egyszerre műfaji kategóriák is] ismereteink jelenlegi fejlettségi fokán megkülönböztetni, leírni és elemezni tudjuk. Sőt, a kutatás logikája azt diktálja, hogy célszerűbb az altípusok mint a típusok feltérképezésével kezdeni, mindig szem előtt tartva és feltételezve egyes nagy szövegosztályok [= filmtípusok] létezését. A túlon túl elhamarkodott és megalapozatlan műfaji és/vagy szövegtipizálás csak a már korábban példaként említett felületes meghatározásokhoz hasonlókat eredményezhet. A mindenáron történő azonosság/azonosítás elmosza, figyelmen kívül hagyja azokat a különbségeket és eltéréseket, amelyek — éppúgy mint a közös, azonos jellemző jegyek — a nagyobb szövegosztályokat [= filmtípusokat] mindkét szinten jellemzik.

A film fogalma szövegtipológiai perspektívában

A film fogalma maga is feltételezett, implicit, mert a fogalomban már implikált szövegtipológiát sejtet. Pontosabban: a film fogalmával jelölt szövegek együttese [: halmaza, osztálya] feltételezi/feltételezettnek tekinti (présumponálja), hogy létezik egy/több olyan szövegtípus, amelyet nem-filmnek [a filmtől eltérő tulajdonságok összességével rendelkező szövegegyüttesnek] kell tekintenünk, és kizárja őket a filmszövegek osztályából. A filmszövegek bizonyos típusai [: alosztályai] pl. közelebb állnak a nem-filmi szövegek bizonyos osztályaihoz mint más szövegtípusok.

A kísérleti [*experimentális*] vagy az *underground* néven jelölt filmkategória egésze, de különösen annak egy jelentős része sokkal inkább rokonítható a nem-film-szövegekkel, mert azokkal több hasonlóságot és egyezést mutat, mint a ma filmeknek tekintett szövegtípusok [= azok, amelyek valamilyen fajta cselekményre épülnek]. Természetesen nem agnosztikus állapotról van szó. Nem azt tagadjuk, hogy ezek a filmszövegek léteznek – hiszen ezek *film* alakjában léteznek – csupán azt állítjuk, hogyha a filmszövegek alapvető sajátosságának – legalábbis eddig – a cselekményességet tekintettük, akkor azok a filmek, amelyek nem a cselekményre épülnek, hanem éppen azt nélkülözik és ez osztálymeghatározó jellemzőjük, inkább rokoníthatók más szövegtípusokkal, mint a filmszövegekkel. Minden tipológia – így a filmszöveg-tipológia is – valamilyen szempontcsoportot tekint az osztályozás alapjának, és azzal való egyezés alapján ítéli odatartozónak vagy szö-

vegtípuson kívülinek az adott szövegeket. A jelen esetben az osztályozás alapja a cselekményesség.

E ténytől nem tekinthetünk el, mert arra látszik utalni, hogy a szövegszinten felfedezhető azonosságok, hasonlóságok minden esetben csak másodlagos jelentőségűek a típusalkotásban. A pragmatikai-funkcionális szempontokra alapozó tipizálás [: művészi/nem művészi] elsődleges szerepet játszik ezeknek a félreértéseknek a terjesztésében, annak a hamis szemléletnek elfogadtatásában, amely a szövegek közötti eltéréseket [sőt a szövegtípusokat is] a szövegszinten azonosítható, megfigyelhető különbségekből [: a műalkotások látszólagos, sőt a felszínen valóban észlelhető, de a mélyszerkezetben egyáltalán nem jelentkező *egyedi* jellegéből] vezeti le. A filmszövegek összefoglaló, nagy osztályán belül [= valamennyi létező és lehetséges filmalkotás] az előbb említett film/nem-film [= a szövegek különböző alosztályai, a művek egy-egy meghatározott, de határait tekintve igen tág csoportja] létező ellentéte [dichotómiája] több tekintetben [: pragmatikai, szemantikai, szintaktikai szempontból egyaránt] kimutatható [: a mindenkori normától többé/kevésbé, egyik/másik tekintetben, teljesen *eltérő*, deviáns, még elfogadható/már elfogadhatatlan vagyis a-grammatikus].

Valamennyi, több-kevesebb tapasztalattal rendelkező mozinéző, de az alkotók, kritikusok és a filmet kutatók mindegyike, saját tapasztalata révén, abból adódóan, képes meghatározni, hogy mely alkotás érthető, helyesen [: a mindenkori gyakorlatnak több vagy kevésbé megfelelően] szerkesztett, egyszóval *grammatikailag* helytálló vagy sem. Nem arról van szó, hogy egy művet, a mű összefüggéseit *értjük-e vagy sem*, hanem

arról, hogy – korábbi tapasztalatainknak megfelelően – az időbeliség és térbeliség érzékeltetését, azaz a *cselekmény* feldolgozását tekintve, korrekt szerkesztéssel van-e dolgunk vagy sem. A grammatikalitás a filmszövegek esetében mindig határozottan korszakhoz, műfajhoz, hagyományokhoz kötődő, azokkal való viszonyában definiálható. Az újnak, szokatlannak ható, annak tekintett művek megjelenése ezt a grammatikalitás fogalmát is mindig megkérdőjelezheti, illetve szükség-szerűen annak újradefiniálásához vezet. Van azonban egy olyan küszöb [: a filmszerkesztés korrektségének minimális követelményrendszere], amely alá szállva – a néző tapasztalatától függetlenül, objektív kritériumok alapján – egy filmalkotás érthetetlen, mert összefüggéstelen, amelyben a filmalkotás, illetve a filmszerkesztés grammatikai kritériumát teljesen figyelmen kívül hagyták, és amelynek eredményeképpen az adott film-szöveg a-grammatikus. Az ilyen értelemben vett grammatikalitás fogalom, annak kritériuma független egy-egy, társadalmi-kulturális szempontból homogén néző-csoport észlelési-értelmezési tapasztalatától, azaz a nézői gyakorlattól. Ez a *szöveg sajátossága*, jellemzője. A néző összefüggéstelennek érzékeli azt, amit mi a-grammatikalitásnak nevezünk. A különböző csoportok értékítéleteihez tapasztalható ellentmondások [: az egyik összefüggőnek, érthetőnek ítéli ugyanazt a művet, a másik nem] az adott nézőcsoportok sajátos szövegértelmezésére utalnak. Arra, hogy mennyire/mennyiben vannak birtokában a szövegek [rejtett], a cselekmény-grammatika szabályozta rendszerének egyes, a cselekményszerkezet alakulását irányító/meghatározó szabályaival [: ezt *nézői kompetenciának* is nevezhetjük]. Az

értelmezési folyamat nem végletekkel, hanem *fokozatokkal* jellemezhető.

A grammatikalitás fogalmát nem helyes összetéveszteni a jelentés fogalmával. Azzal, hogy az adott művet vagy a mű részletét érti-e, megfejtí-e és ebből adódóan értelmezni tudja-e a néző. Helytelen az egyes társadalmi-kulturális csoportok tapasztalatával egyező vagy nem egyező értékítéletekhez mérve fogalmat alkotni a mű, illetve a művészet igazságtartalmáról és valóságosságától függővé tenni, a bonyolultság fokához kötni, azzal összefüggésben definiálni ezt az igazságtartalmat. A grammatikalitás fogalmát mindig egy adott korszakra vonatkoztatva határozhatjuk meg, a művek egy meghatározott csoportján belül felfedett szabályrendszerhez való alkalmazkodás vagy attól való eltérés alapján ítéldhetjük meg. Így a (film)cselekmény-grammatika célja, hogy feltárja azokat a (film)cselekmény alakításában/alakulásában szerepet játszó szabályokat, azok mi-benlétét, amelyek a még/már cselekménynek tekinthető szerkezet kialakítását szabályozzák és ahhoz való viszonyában ítéldje meg azokat, amelyek – az e szabályoktól való eltérés révén – a-grammatikális cselekménytípusokat hoznak létre.

A fentebb kezdetlegesnek aposztrofált tipizálási kísérletek, amelyek a filmszövegek különbözőségét, eltéréseit más tényezők szembeállításával – dichotomizálásával – kívánták megragadni, jellemezni [Pl.: az olyan különbségtételek, amelyek szembeállítják a dokumentumfilmet a népszerű-tudományos filmmel vagy mindkettőt együtt a játékfilmmel, a játékfilmen belül a filmdrámát a filmvígjátékkal], maguk is rendelkezhetnek – kezdetlegességük ellenére – heurisztikus érték-

kel, ha a filmszövegeket egymástól megkülönböztető kritériumokat világosan és egyértelműen definiálják. A maguk árnyalatlan módján ezek is teremthetnek elméleti alapot, ha egyfelől a filmszövegeket más szövegektől, másfelől az egyes filmszövegtípusokat más filmszövegtípusoktól elhatároló különbségeket érzékelhető, megkülönböztethető jegyek alapján definiálni tudják.

A filmalkotások elemzése – logikusan – feltételezné, hogy a filmtudomány rendelkezik egy, a filmszövegek sajátos [: szemiotikai] státuszára, mibenlétére, jellegzetességére vonatkozó elmélettel vagy elméletekkel. A valóságban azonban ettől még messze vagyunk. Holott csak a filmszövegek, a film cselekményét jegyekben megragadó és jellemző, operacionalizált [= tehát az elemzés céljaira és az elemzés során alkotott] fogalmakkal [amelyek a filmszövegek sajátos [: szemiotikai] státuszára, szöveg és cselekmény viszonyára és modalitásaira vonatkozó utalásokkal szolgálnának] lennének képesek – akárcsak megközelítő pontossággal – meghatározni, hogy hol, milyen szinten helyezkedik el az elbeszélés, amelyet a szöveg- és cselekményelmélet felszíni vagy a cselekmény, amelyet ezek az elméletek mélyszerkezetként posztulálnak.

A filmalkotás [= a filmszöveg] kifejezés azonban már önmagában, a reflexió e kezdeti szakaszában is hordoz/feltételez olyan ismereteket, amelyeket hasznos megvizsgálni, megfogalmazni, elfogadni vagy elvetni.

1. Feltételezi, hogy filmszövegen a szövegek azon típusát [osztályát] értjük, amelyek a ma ismert és lehetséges szövegtípusok tömegében [: *amelyeknek mindegyike képes a cselekmény kifejezésére, hordozására*], éppen a közegének, anyagának sajátosságából adódóan egy jól körülhatárolható halmazt alkot.

2. Utal arra, hogy – jellemzőiből adódóan – valóban a szövegek egy típusáról beszélhetünk, amelyre egyfelől a linearitás [: az elemek meghatározott, szintagmatikus rendje, amely ezáltal más szövegtípusokkal rokonítja], másfelől – a többi szövegtípustól ez különbözteti meg – az a jellemző, hogy ezeket az elemeket nem egymás mellé, hanem egymás után rendeli, nem térben, hanem *egyszerre térben és időben* építkezik, bontakozik ki.

3. Utal arra is, hogy a filmszöveg fogalma nem szűkíthető le a filmalkotás elemeinek tekinthető részeiből [beállítások, szintagmák] összeálló egészre, hanem az egyes alkotásokon túlnövő, méreteiben attól eltérő szövegegyüttesekre is alkalmazható [pl. a filmalkotások egy csoportja vagy azok elvileg végtelen halmaza].

4. Mindebből az következik, hogy ha a filmszövegek nagy osztályán belül az egyes részhalmazokat [: al-típusokat] le akarjuk írni, jellemezni kívánjuk, olyan, már erre az alosztályra jellemző jegyeket kell keresnünk és találnunk, amelyek egyfelől valamennyi filmszövegre, másfelől csakis a filmszövegeknek e jellemezni kívánt alosztályára vagy alosztályaira jellemzőek. A jegyek összessége mint osztálymeghatározó csak elméletben posztulált. *Valamennyi* lehetséges jegy egyszerre sosem jellemzi a filmszövegek egyetlen típusát vagy al-típusát, sem azok konkrét megnyilvánulási formájában [azaz a filmalkotásokban]. A jegyek összessége fogalom arra a *szerkezetre* [: *rendszerre*] utal, amely egy-egy szövegtípus sajátosságait meghatározza, míg a *felhasználás* során [az egyedi alkotásokban] mindig csak egy részük jelenléte jellemző a rendszerre és utal rá.

A szerkezet és a felhasználás éppolyan viszonyban

áll egymással [= épp azok a jegyek jellemzik] mint a nyelv/beszéd, folyamat/rendszer elletétpárt. Az első absztrakció, viszonyok elvont és csak elméletben létező rendszere. A második konkrét, érzékletes, megnyilvánulás formájában tapasztalható, az egyedi szöveg alakjában jelenik meg előttünk.^{5 3}

A rendszer tartalmazza, posztulálja a filmszövegre jellemző valamennyi lehetséges jegyet. A felhasználásban közülük egynémelynek jelenléte, másoknak éppen hiánya, távolléte jellemezheti [osztálymeghatározó szempontból] az adott szöveget. A felhasználás jellege és mértéke [más jellemzőkkel párosulva] a filmszövegek altípusát eredményezi.

A filmet meghatározó, konstituáló elbeszélés és a cselekmény [: e két, valamennyi filmszövegre jellemző összetevő, amelyek nélkül filmről egyáltalán nem beszélhetünk, film nem jöhet létre] státuszát és egymáshoz való viszonyát jellemezve a következőket állítjuk:

a) az elbeszélés szövegszinten, a cselekmény, a mélyszerkezet szintjén helyezkedik el és jellemzi a filmet,

b) az elbeszélésből mindig következik a cselekmény léte, az elbeszélés hiánya egyben a cselekmény hiányáról is tanúskodik,

c) az elbeszélés sajátosan *filmi*, a cselekmény nemcsak a filmszövegekre, hanem a szövegek más típusaira is jellemző, más közegben is megnyilvánulhat, tehát *filmbeli, nem-filmi*.

Azoknak a jelentéshordozó, a jelentést tolmácsoló, tükröző, továbbító alakzatoknak [= *konfigurációk*] összességét, az elemző által rendezett rendszerét [= kód vagy kódok] nevezzük *filminek*, amelyekkel csak a

filmalkotásokban találkozunk, csakis és egyedül azokra jellemzőek. A kizárólag a filmre jellemző jegyek alkotják tehát a *sajátos* és az *általános kódokat*. Velük szemben a *filmbeli* megjelölés illeti mindazokat az elemeket [:jegyeket], amelyek a kifejezés anyagától [:jelen esetben ez a mozgókép] függetlenül a filmalkotásokban is, de nemcsak azokban, hanem más szemiotikai rendszerekben is megjelenhetnek, és a jelentés alakításában közreműködnek. Filmi és filmbeli viszonyát mint a részalmaz és a halmaz viszonyát határozhatjuk meg. A filmi része a filmbelinek abban jelenik meg, míg a filmbeli magában hordozza a nem-filmit is.^{5 4}

d) Az elbeszélés tanulmányozása a kifejezés, a cselekmény tanulmányozása a tartalom síkjának vizsgálatát jelenti. Ebből következően az általános és sajátos filmi kódok a kifejezés szintjén, a nem filmi, filmbeli (szemantikai, kulturális) kódok a tartalom szintjén keresendők [: köztük a cselekményt szabályozó, alakító ún. *narratív kódok* is].

e) Az elbeszélés – a *filmben is* – szövegjellegű, megnyilvánulási formája szintagmatikus. A cselekmény kódtermészetű, csak kódokká konstituálva vizsgálható, megnyilvánulási formája paradigmaticus.

A filmi elbeszélés két/kettős szintje

A filmszöveg – elméletben – két egymástól megkülönböztethető szintre osztható. Az egyik az ún. *referenciális szint*, a másik a *filmbeli ábrázolás szintje*. A kettő együtt, az első a másodikban jelenik meg a vásznon, elméletben azonban jól elkülöníthetők egymástól.

A referenciális szintet a leképezett és az elbeszélés [: ábrázolás] tárgyává tett valóság, a dolgok természetes mivoltukban alkotják, amelyeket – a leképezés aktusa révén – jelentéshordozó formává, ábrázolássá alakítva a *kultúra* részévé tesznek, a *természetből* a kultúrába átemelve^{5 5}, azzal, hogy a leképezés folyamatát és jellegét meghatározó szabályrendszernek megfelelő *filmformába* öntik.

A leképezés révén a filmszövegben realizálódik, alakul át a tényleges valóság saját leképezett, filmbeli másává. A filmbeli ábrázolást megelőzően már létező és az alkotás referenciáját képező valóság leképezése a filmbeli formába öntés nem egyszerűen tükrözés, hanem a dolgok *átformálása*, át-formálása is egyben. A dolgok *megmutatásával* hívja életre a filmalkotó a művet és a valóság, amit a művében ábrázol, nem annyira a tényleges valósággal mutatott hű egyezése, mint inkább e valóságra virtuálisan utaló elemek révén van jelen a filmalkotásban. A filmi/filmbeli ábrázolás és a valóság viszonyára vonatkozó probléma nem tartozik [szorosan] témánkhoz. Nem kétséges azonban, hogy az a tény, hogy a film által ábrázolt valóság és a tényleges valóság „szinte tökéletes hasonlóságot mutat”, zavart okoz és okozott mindig a filmi ábrázolás sajátosságainak kutatásában és megítélésében. A valóság és a filmalkotás viszonyának tisztázására irányuló kísérlet során a kutatás mindeddig kevés figyelmet szentelt annak a kérdésnek, hogy mindkét szint [: a valóság = a *referenciális* és a *film/filmbeli* = az ábrázolás] a *filmen belül helyezkedik el*. Mindkettő külön elemzést kíván: mindkét szint külön-külön, önálló *izotópiát* [= értelmezési szintet] képez.^{5 6}

Valamennyi értelmezési szintre, izotópiára a többitől független, attól jellegében eltérő, ismétlődő elemcsoport és az abból formálható paradigmátika jellemző. A legjobb példa egy kettős vagy több izotópiát kínáló szövegre Jancsó Miklós számos filmalkotása. Az izotópia fogalom bevezetésének jelentősége azért nagy, mert segítségével kimutatható, hogy szövegszinten eltérő alkotások azonos jelentést hordoznak [= azonos dolgot eltérő módon fejeznek ki], hogy bármely közlésnek [: szövegnek] globális jelentése magából a szövegből következő realitás.^{5 7}

A referenciális értelmezési szinten a valóságban láttak és tapasztaltak alapján ítéljük meg a viselkedésformákat, cselekedeteket, a szereplők magatartását és vetjük össze saját tapasztalatainkkal. Amennyiben a láttak azzal megegyeznek, hajlamosak vagyunk a hasonlóságot igaznak, az ábrázolást reálisnak tekinteni. A két szint akkor válik világosan megkülönböztethetővé, ha a filmekben láttak nem felelnek meg tapasztalati anyagunknak, és azokat röngtön irreálisnak, a valósággal nem egyezőnek találjuk. Holott a társadalmi valóság észlelése és értelmezése – éppúgy mint mikor más az észlelés tárgya – társadalmi-kulturális helyzetünk, képzettségünk befolyása alatt áll, mindig egyénhez, társadalmi csoporthoz és osztályhoz kötött.

A filmcselekmény, a filmi/filmbeli elbeszélés törvényszerűségeit csak akkor tudjuk feltárni, ha a filmalkotást nem a valósággal [nemcsak a valósággal] összefüggésben, annak függvényeként ítéljük meg, hanem egyszersmind autonómiával rendelkező tárgynak, amely attól a pillanattól, hogy alkotójától függetlenné, objektíválódott, csak a maga belső törvényszerű-

ségei alapján és annak figyelembevételével ítéltető meg helyesen. A filmalkotás kulturális termék, mesterséges forma. Konstrukció eredménye és ennek a konstrukciós folyamatnak feltárása, lezajlása, szakaszainak vizsgálata a filmcselekmény-kutatás feladata. Egy-egy filmalkotás, a filmalkotások homogén csoportja olyan mikrovilág, amely objektiválódva a maga szabályai, törvényszerűségei szerint fejlődik, változik attól a pillanattól kezdve, hogy alkotójától elidegenült.

A két szint [: a referenciális és az ábrázoló filmi és filmbeli] mindegyike egymástól függetlenül is vizsgálható/vizsgálandó. Mindkettő hozzájárul a maga sajátosságaival a filmalkotás mint egy specifikus szövegtípus egyedi megnyilvánulásának létrehozásához. Kettőjük viszonya, kölcsönös függősége, egymásba játszása, elhatározása olyan feladatkomplexumot képez, amelynek még részleges megoldása is sok tekintetben hozzájárulhatna a filmi elbeszélés sajátosságainak megvilágításához.

A referencia problémája [= azaz a filmalkotás és a valóság viszonya] voltaképpen – egyebek között – az általános szemiotika illetékességi körébe tartozik, és nem befolyásolja a filmi elbeszélés és a filmbeli cselekmény létrehozásában r. közreműködő szemiotikai rendszereket. A filmalkotás mondanivalójának [jelentésszisztemének] létrehozásában közreműködő másodlagos szemiotikai rendszereket [: pl. a cselekményt] viszont annak fényében kell elemezni, hogy vajon megfelelnek-e [ha igen, mennyiben, ha nem, miért] a tényleges valóságnak, amellyel [sok tekintetben] többé-kevésbé izotópok [azonosak]. Nem csekély társadalmi-kulturális jelentősége van annak, hogy bizonyos filmalkotá-

sok szemlélete, „világlátása”, valóságábrázolása a tényleges valóság tükrében deformálónak, más és más okból torznak tűnik. Az okok megválaszolása az általános és nem az egyes szakszemiotikák [sem a filmszemiotika, sem pedig a *narratív szemiotika* vagy *cselekményelmélet*] feladata. A filmszövegek „igazságtartalmának”, „valóság-hűségének” problémája [amely nem azonos a valószínűség problémájával] kizárólag csak a film által tükrözött másodlagos szemiotikai rendszerek és a tényleges valóság tényleges [az előbbiekkal *izomorf*] rendszerei közötti összevetés után tárható fel teljes gazdagságában.

A két szint [a referenciális és az ábrázoló] közötti kapcsolat elemzése érdekes tényre világít rá. Az ábrázolás szünet nélkül olyan természetességgel utal a filmbeli valóságra, mintha az nem csupán izotóp, hanem izomorf viszonyban volna a nem filmbeli valósággal, amely a filmalkotást megelőzően, attól függetlenül is létezett, és mintha a mű olyan dolgokról és jelenségekről adna számot, amelyek magától értetődően léteznek. Holott *ezt a referenciális szintet is* a filmi-filmbeli ábrázolás hozta létre, teremtette meg, és semmiképpen sem tekinthető azonosnak a tárgyi valósággal, mert nem a művön kívül, hanem a *művön belül helyezkedik el*. A filmi ábrázolás jellegéből [amelynek kifejezési anyaga *látszólag* „a valóság”] a néző gyakran vonja le azt a téves következtetést, hogy a tényleges valósággal szembesítették, hogy a filmalkotó csak lefényképezte, azaz formába öntötte a tényleges valóságot – igaz ugyan, hogy a maga egyéni módján –, holott a filmi-filmbeli valóságot látja és téveszti össze a tárgyi valósággal. Ez az illúzió ruházza fel önálló léttel, „személyiséggel” a

filmalkotásban szerepelő tárgyakat, amelyek – ebből következően – *az elbeszélést hordozó tárgyakká*, a szöveg elemeivé válnak, amelyeket az alkotói beavatkozás ilyen vagy olyan jelentéssel ruház fel, lát el. A néző által az alkotásba belevetített jelentés [jelentőség], ez a társadalmi méretű konnotálási folyamat, a tényleges és a filmi-filmbeli valóság azonosítása – jóllehet látszólag a film intézményének csak egy sajátos, szimbólumkiváltó jellegére, szimbolikus dimenziójára utal, valójában többről van szó – kifejezi a filmi-filmbeli ábrázolás, a filmszövegtípus súlyát, jelentőségét a társadalmi megismerési folyamatok irányításában. „Lerántja a fátylat” a filmről is, mikor megkérdőjelezi szavahihetőségét, valóságábrázoló hitelét. Mindaddig, amíg nem sikerül elfogadtatni a nézőkkel a filmi ábrázolás autonóm, a tényleges valósággal nem izomorf jellegét, amíg nem tárjuk fel és értetjük meg vele a filmalkotás kettségét [azt, hogy a referenciális szint és az ábrázolás egyaránt a művön belül helyezkedik el, és ott keresendő], hogy a (film)cselekménynek sajátos *logikája* van, addig ki leszünk téve annak, hogy nézők csalódottan távoznak a moziból, kritikusok villámokat szórva feddik meg az alkotót „a valósággal” meg nem egyező látásmódja miatt, mindössze azért, mert nem a saját valóságészlelésükkel egyező események tanúi voltak.

**Elbeszélés [= felszíni szerkezet]
és cselekmény [= mélyszerkezet]:
a (film)szöveg két szintje**

Ha abból a hipotézisből indulunk ki, hogy minden szövegtípus [tehát a film is] – az ábrázolás, a kifejezés

anyagára tekintet nélkül – az egymást kölcsönösen feltételező felszíni és mélyszerkezetből áll, ha ezt a felszíni szerkezetet az elbeszéléssel, a mélyszerkezetet a cselekménnyel azonosítjuk és e megnevezésekkel jelöljük valamennyi, a cselekményre épülő szövegtípusban [amely az összes lehetséges szövegtípusnak csak egy részhalmazát alkotja], akkor azt a következtetést vonhatjuk le, hogy a cselekmény mibenlétére vonatkozó kutatás szempontjából csak a mélyszerkezet vizsgálata lehet irányt adó, jellegmeghatározó, kategóriaképző szint.

A két, eltérő mélységű és jellegű szint megkülönböztetése valamennyi, a cselekménnyel foglalkozó kutatásban fellelhető. A szintek megnevezése azonban más és más.^{5 8}

A két szint és a szinteket jelölő fogalmak megkülönböztetését a század húszas éveiben először az orosz „formalisták” alkalmazták. Tomasevszkij a mese fogalmával illetve a cselekményszerkezetet^{5 9}, a téma^{6 0} fogalmával az elbeszélő szerkezetet.^{6 1} A kettő egymástól függetlenül vizsgálandó szintekre utal. A fabula a motívumok kronologikus és kazuális rendben felsorakoztatott láncolata. A téma ugyanazon motívumoknak mint amelyek a fabulát alkották [: hiszen egy és ugyanazon műről van szó] azon formája, amelyet a mű nekik kölcsönöz.

A formalistákat nemcsak az irodalmi szövegek, de a film is foglalkoztatta. A helyzet azonban szerintük még nem érett meg az ilyen típusú vizsgálatokra a film területén: „Mivel a film meséjének és szüzséjének kérdését dolgozták ki a legkevésbé, és ehhez még el nem végzett, nagy előzetes tanulmányok szükségesek . . . a jobban

kidolgozott irodalmi anyagon világítom meg ezt, hogy itt csak felvessem a mese és a szüzse kérdését a film-ben.”^{6 2}

A szövegelméleti kutatások arra a következtetésre jutottak, hogy igen nagy a valószínűsége annak, hogy minden szöveg – típustól, kifejezési anyagtól függetlenül – a téma logikai-szemantikai egységét biztosító mélyszerkezetnek [: amely egyben a szöveg szemantikai makroszerkezete] köszönheti jelentését, koherenciáját.

Elbeszélés és cselekmény: egy szövegelméleti probléma múltja

Elbeszélés és cselekmény ellentmondásosságát először a görög poétikában fedezik fel. Arisztotelész szerint *a cselekményre építő elbeszélés* [= *a diégézisz*] a költői utánzás [= *a mimézisz*] egyik módja. A cselekményábrázolás másik, az elbeszéléstől eltérő módja a szereplők által előadott dráma.^{6 3}

Míg a nem dramatizált [cselekményes] szövegtípusokra *a szubjektum művön belüli jelenléte* a jellemző, addig a dramatizált [: cselekményes] szövegtípusokra az objektivitás [= a szubjektum a művön kívül áll].

Erre utalt Benveniste, amikor azt állította, hogy a *dramatizált szövegtípusok* objektivitása abban nyilvánul meg, hogy hiányzik a *szövegből*, a műből az ún. és tág értelemben vett narrátor és a narrátorra vonatkozó mindenfajta utalás. Természetesen nem a művön belüli narrátorról, hanem a közlést kibocsátó narrátorról és a reá utaló jegyekről van szó. [: egyes szám első személy, amely a kibocsátót jelképezi és amely – a kommunikációs mo-

dellben – feltételez egy befogadót, akit az egyes szám második személy jelöl].⁶⁴ A drámai szövegtípus az eseményeket úgy ábrázolja, jeleníti meg, mintha éppen az elbeszélés [: az előadás] pillanatában történének meg. Az események önmaguk beszélnek, azaz senki sem beszél helyettük.⁶⁵ A nézőnek nem kell választ keresnie arra, hogy *ki* beszél, *hol* és *mikor*, ahhoz, hogy a szöveg jelentésével teljesen tisztában legyen. Ezek a lényegbeli, típusmeghatározó különbségek *elvben* jellemzik a két szövegtípust. A gyakorlatban azonban ritkán találkozni olyan, nem dramatizált szöveggel, amely ne tartalmazna „jelenetet”, mint ahogy ritka az olyan dramatizált szöveg, amelyből teljesen hiányozna az elbeszélés [pontosabban *a leírás*]. A cselekményes elbeszélésre épített dramatizált részlet az előbbinek szövegelemmé idomul, belesimul az elbeszélésbe, míg a dramatizált szövegbe iktatott elbeszélés sohasem válik annak részévé, attól mindig elkülönülve, könnyen felismerhető és azonosítható.

A klasszikus poétika erre a különbségtételre helyezi a hangsúlyt, amikor az elbeszélő és a drámai költészet között mutatkozó eltérések mibenlétét kívánja jellemezni. Hasonló megkülönböztetéssel találkozunk Platon *A köztársaság* című művének harmadik könyvében. Azzal az eltéréssel, hogy Szokratész tagadja, hogy a cselekményábrázolás utánzás volna. Azzal érvel, hogy a nem drámai jellegű műben is – pl. Homérosz alkotásaiiban – komoly szerepet kap a párbeszéd, a jelenetszerű beállítás. A klasszikus poétikai elmélet két képviselőjénél tehát egy látszólagos ellentmondással találkozunk. Az egyik állítás szerint a cselekményre épülő drámai művek [: amelyek egyes szám harmadik személyben íródnak] nem rendelhetők a mimézisz fogalma alá. Ezen állítás arisztotelészi antitézise ezt a mimézisz egyik módjaként értékeli.

Platon szerint a *lexisz* [= az ábrázolás módja, amely szemben áll a *logosz*-szal, ami az ábrázolás tartalma] tartománya két részre osztható: egyfelől a tulajdonképeni utánzásra [= *mimézisz*], másfelől a cselekményt elbeszélő formára [= *diégézisz*]. Platon mindazt cselekményt elbeszélő formának tekinti, amit a költő [: a szerző] elmond [: a maga nevében, anélkül, hogy azt a benyomást igyekezne kelteni bennünk, hogy más nevében, másvalaki beszél].^{6 6}

Ez az elméleti különbségtétel, amely a költészetben belül egymással szembeállítja a *miméziszt* és a *diégéziszt*, az elbeszélés *homogén és heterogén módját*, a klasszikus poétika műfajelméletének alapjául szolgál. Két homogén, tiszta mód létezik: 1. az *elbeszélő* [= *epikus*], amelyet a klasszikus ditirambus képvisel és a 2. a *mimétikus* [= drámai], amelynek példáját a klasszikus színház szövegei nyújtják. Végül egy harmadik, heterogén mód, amely a két homogén módra jellemző kifejezési eszközökkel egyaránt él [= az eposz].

Az arisztotelészi klasszifikálás mindennemű költészetet az utánzásra vezet vissza. Az utánzás két módját különbözteti meg: 1. azt, amely a platoni utánzásnak felel meg, 2. attól, ami a platoni *diégézis*nek [= elbeszélő műfajnak] felel meg, és amelyet maga is e névvel illet. A drámai műfajokat teljes mértékben a *mimézisszel* azonosítja, anélkül, hogy azok heterogén jellegéről tudomást venne, míg az epikus műfajt a tisztán [homogén] elbeszélő móddal érzi egyenértékűnek.^{6 7}

Platon szembeállította az utánzást az elbeszéléssel, a *cselekményességgel* [= *diégézisz*], mint *tökéletes utánzást* a *tökéletlennel*, holott a tökéletes utánzás nem utánzás, hanem maga az utánzott/utánzendő valóságos

dolog, míg a tökéletlen utánzás ennek ábrázolása. Az egyedüli és lehetséges utánzás mindig tökéletlen. Az utánzás maga az elbeszélés.

A mai poétikai és szemiotikai kutatásokban a diégézisz már ebben az értelemben használatos. Arra utal, amit elbeszélnek. Magára a cselekményre, a pseudo-valóságra, a valóságra mint az elbeszélés tárgyára [: referenciájára]. A mai *diégézisz-fogalom* egyike azon kevés, de jelentős kutatási eredményeknek, amelyeket a *filmológia* teremtetett és amelyek azóta polgárjogot nyertek először az általános esztétikában, újabban a cselekménykutatásban. A fogalom – a ma használatos értelemben mint a cselekmény jelölése – Etienne Souriautól származik.^{6 8}

Mind Platon, mind Arisztotelész az irodalmi ábrázolást annak egy modalitására [: egy lehetséges válfajára] redukálta. Mindkettőjüknél a poézisz egyenlő a mimézisszel. Ha mindazt, amit e meghatározással kizártak a poétikából, figyelmesen szemügyre vesszük, a cselekményre épülő szövegtípusoknak talán legkifejezőbb, legjelentősebb sajátosságát sikerül felfednünk. Mindaz, ami közös a poétikából kizárt szövegtípusokban [: lírai, szatirikus és didaktikus költészet] az, hogy egyikük célja nem a valóságos vagy annak feltüntetett események [: cselekmény vagy/és színpadi ábrázolás] utánzása, valóami olyannak utánzása, ami kívülesik a költő személyén, amelyet ne a maga nevében mondana el. Ilyen értelemben ezek a szövegtípusok rokoníthatók akár a filozófiai, akár a tudományos szövegekkel, az esszé, a levelezés vagy a napló képezte szövegtípusokkal. He-lyesnek bizonyul tehát Benveniste osztályozása, amikor két alapvető osztályt különböztetett meg. A kettő

között felfedezhető számos eltérés – például bizonyos igeidők használata csak az egyikre, másoké csak a másokra jellemző, illetve az igeidők alapján is azonosítható, hogy melyik típussal állunk szemben – mindegyike visszavezethető *a cselekmény objektivitására*, amely szemben áll *az elbeszélés szubjektivitásával*^{6 9} Az objektív/szubjektív ellentétjét kifejezetten nyelvi [: *filmi*] kritériumokkal lehet és kell definiálni, és e fogalmaknak semmi közük a mindennapi életben használt megfelelőjükhöz.

A cselekményt tehát úgy határozhatjuk meg mint *reális vagy fiktív események egy adott szövegtípus segítségével történő érzékletes kifejezése*. Ez a meglehetősen laza fogalom meghatározás azt a benyomást kelti, hogy az események cselekményformában történő tükrözése magától értetődő emberi [: művészi] tevékenység, hiszen nincs „természetesebb” mint mesélni, történeteket „kölni”. A filmművészet fejlődése azonban éppen az ellenkezőjéről győző meg. Az elbeszélés, a cselekménytükrözés képessége a kifejezési forma birtokbavételéről és alapos megismeréséről tanúskodik. A cselekmény filmi-filmbeli tükrözésével új fejezett kezdődik a filmművészet történetében, több mint tíz esztendővel a lumière-i kinematográf feltalálása után, főként Griffith erőfeszítéseinek köszönhetően.^{7 0}

Elbeszélés és leírás: a cselekményábrázolás két modalitása

Minden cselekményt hordozó-tükröző (film)szövegtípus kétféle módon ad számot a cselekményről: *elbeszé-*

léssel vagy/és leírással. Az elbeszélés az eseményeket, az eseménysorozatot hivatott tolmácsolni, míg a leírás a szereplők, a helyszínek bemutatása. Az előbbi mindig előbbre viszi a cselekményt, az utóbbi soha: ugyanazon állapotról ad részletmegfigyeléseket.⁷¹

Például amikor a kamera bemutat egy helyszínt, a cselekmény „nem fejlődik”: ugyanabban az időszegmentumban maradunk mindaddig, amíg a helyszín bemutatása véget nem ér, függetlenül attól, hány beállításból vagy szekvenciából áll. Ez a példa a kifejezés, az ábrázolás és nem a tartalom szintjére utal, de ez utóbbi szintjén is felfedezhető e két modalitás.

Az elbeszélés és leírás a filmi/filmbeli ábrázolás egyaránt nélkülözhetetlen módozatai. Jelenlétük valamennyi alkotásra jellemző. Arányuk azonban korszakonként, műfajonként, iskolánként feltehetően nem azonos, és jól mutatja a filmi ábrázolásmód alakulását, változását. Az elmúlt évtized filmművészetére inkább az a tendencia jellemző, amely háttérbe szorítja az elbeszélést és amelyben a leírás „eluralkodik”. [Az ilyen alkotásokról állítják, hogy kevésbé cselekményesek.] A „cselekményesség”, a döntően az elbeszélésre építő ábrázolási mód kiszorult az ún. művészfilmből és az ún. „marginális” műfajokban lelhető már csak fel [: krimi, western, sci-fi].

Egyik módozat a másik nélkül, csak az egyik vagy a másik: ez a helyzet aligha jellemezte és jellemzi a filmművészetet, bár a kettő függőségi viszonya nem kölcsönös. Elbeszélés létezhet leírás nélkül, de leírás elbeszélés nélkül nem. A kizárólag a leírásra épülő filmalkotás ugyanazon állapot változatlan ismétlését jelentené, és ezáltal megszűnne azt hordozni, amit ma a filmalkotás

sok sajátosságának, szövegosztályt létrehozó specifikumának tartunk: a cselekményt, amely mindig *állapotok közötti különbséget* fejez ki.

Az elbeszélést és a leírást elválasztó különbségek *tartalmi* különbségek. Az elbeszélés az eseményeket, a *folyamatot* tükrözi, a hangsúlyt az *időtényezőre* helyezi. A leírás zárójelbe teszi az időt.

JEGYZET

¹ A szövegelmélet fogalmát a különböző nyelvek azonos/eltérő fogalommal fejezik ki. A magyar kifejezés pontos fordítása a német *Texttheorien*nek vagy az angol *theory of text*nek, míg a francia egy teljesen eltérő fogalmat alkotott ennek jelölésére. A *linguistique du discours* lényegében ugyanazt a területet vizsgálja, a vizsgált jelenségeknek ugyanarra a síkjára utal. A szövegelmélet egy adott szöveg [valamennyi szövegtípus, mivel a fogalom a szöveg kifejeződésére, anyagára vonatkozik] *valamennyi szintjét* [: felszíni és mélyszerkezetét] vizsgálja. A *discours* és a *texte* [= szöveg] fogalmának meghatározását és a kettő azonos értelemben történő használatának indoklását a későbbiekben ismertetjük.

² Lévi-Strauss: 1958: 227–257

³ Benveniste: 1965: 130

⁴ A sűrítés teszi lehetővé a szöveg metanyelvi funkcionálását, a parafrázis, a rezümé vagy a szótári meghatározás megfogalmazását.

⁵ Szükségtelen itt kitérni annak részletes elemzésére, hogy miben különbözik pl. egy irodalmi és egy filmalkotás létrehozását szabályozó, irányító kötöttségrend-

szer. Az intézmények jól érzékelhetően eltérő jellege maga is sejteti e szövegen kívüli tényezők eltérését. Érdekesebb kutatási probléma a két nagy szövegosztályon belüli, a szövegformálódást befolyásoló körülmények elemzése és az egyezések/különbözőségek kimutatása.

⁶ A szövegek elemzésével kapcsolatos kérdésekről és a vizuális szövegelmélet egy — Horányi Özsébtől származó — megközelítési kísérletéről lásd: Telegdi—Szépe: 1976.

⁷ Sokkal egyszerűbb volna a *discours* fogalmat az eredeti latin *discursus* fogalomból diskurzussal fordítani, helyettesíteni [mint arra akad már példa a magyar szakirodalomban], ha ennek a szónak nyelvünkben nem lenne már egy igen erősen konnotált jelentése, amely megakadályozza, sőt lehetetlenné teszi, hogy a diskurzus fogalmat a szöveg által fedett jelenség jelölésére használjuk. A diskurzus a magyarban „beszélgetés, társalgás” [: MNYÉSZ, I.: 1021], sőt „kedélyes beszélgetés” [: Idegen szavak szótára, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1960: 166] értelemben használatos. A latin terminus eredeti jelentése: „szétfutás, ide-oda szaladás, portyázás” [: Burján János: Latin–magyar szótár, Budapest, Franklin Társulat, 1901: 258]. Valójában azonban nem a fogalom [a terminus] megnevezése a lényeg, hanem az, amire utal: ugyanarra vagy egy eltérő jelenségre vonatkoznak-e a megnevezésükben különböző terminusok. Ily módon a látszólag legváltozatosabb terminusok egy és ugyanazon jelenséget [fogalmat] jelölhetik.

⁸ [: phrase]

⁹ [: énoncé]

¹⁰ A szövegelmélet létrejöttét megelőzően a nyelvészetben érvényes felfogás a kijelentés [= énoncé] és a szöveg [= discours] ellentétpárját a nyelvi jellegű és a nem nyelvi jellegű ellentétjének tekintette és a kettőt ezáltal különítette el egymástól, határozta meg az egyiket a másikhoz való viszonyában. A nyelvészet csak a kijelentéssel [= a kijelentésnyi egységgel] foglalkozott, és vizsgálódása megállt a kijelentés határainál.

A szöveg vizsgálata, a szövegformálódás szabályai más területek érdeklődési körébe tartoztak, ezeket más modell alapján képzelték el és vizsgálták, más eszközökkel térképezték fel.

¹¹ [: parole] Saussure: [1915] 1966: 30, 36–38, 112, 227.

¹² Greimas: [1976: 10] Érdekes és szemléletes Greimas meghatározása, aki a szöveget [= discours] mint a nyelv [= langage] megnyilvánulási formáját a nyelv rejtett, kifejtetlen [immanens] jelentésmezejére utaló egyetlen forrásnak tekinti és azt a tárgynyelvvél [= langue-objet] azonosítja, amelynek elemzése elvezethet e rejtett jelentésmező feltárásához, explicitálásához. [Greimas: 1966 : 39].

¹³ A kijelentés/szöveg [: énoncé/discours] ellentétpárt gyakran összecserélik a mondat/szöveg [: phrase/discours] ellentétpárral. Ezért szerencsésebb csak azokban az esetekben használni a *kijelentés* terminust, amikor az a mondatnál nagyobb terjedelmű közlésre utal.

¹⁴ Bizonyos [az itt vizsgáltak szempontjából lényegtelen] jellemzők figyelmen kívül hagyásával ez a fogalom – nagyjából – fedi azt, amit korábban Saussure *parole*-nak, Hjelmslev *procès*-nak és a legújabb kutatók *texte*-nek vagy *phénotexte*-nek neveznek. [Hjelm-

slev: 1966: 187.] Hjelmslev a *procès* és *texte* terminusokat szinonimaként használja [: 32], [Metz: 1971: 55, 57, 66, 88, 116.], [Schmidt: 1973: 145.], [Kristeva: 1968: 310.] A fogalmat Saumjan *fenotipje* mintájára képezte és a szövegszintre utal [Szépe: 1973: 316]. El-lentétje a *genotip*, amely a mélyszerkezet vagy az általunk vizsgált kérdéskört tekintve a *cselekményszerkezet* megjelölése.

¹⁵ [: *texte*]

¹⁶ A szemiotikai rendszer [= *système sémiotique*] fogalmát Greimas azért vezette be, hogy helyettesítse vele a *langage* [= nyelv] ambivalens és nem kielégítően definiált fogalmát.

¹⁷ A *folyamat* fogalmat a leghívebben a szöveg hjelmslevi terminusa a *procès* [= angolul *succession*] fejezi ki. [1966: 187]

¹⁸ Metz: 1971: 66

¹⁹ A *tág* értelemben használt szövegfogalom [= *texte*] valójában nem különbözik a korábban, más szerzők által *discours* terminussal jelölt jelenségektől.

²⁰ Hogy mi tekinthető műnek, arra meghatározott, de változó és változtatható kritériumokat állít fel minden társadalmi-művészeti gyakorlat.

²¹ [: a *textualitás*]

²² A filmszemiotika – követve az általános szemiotikai kutatás példáját és gyakorlatát – nemcsak magát a filmalkotást, de annak egy részét, a filmek egy csoportját [midőn azok jellemző történeti-kulturális hasonlóságot mutatnak] szintén szövegeknek tekinti. [Metz: 1971: 88] A filmalkotás [a szöveg] már az elemzés beavatkozása előtt is – szintagma-kapcsolatok formájában – létezik. [Metz: 1971: 57] Ez is egyik kód-

meghatározó jellemzője. Szemben a kódjellegű, kódstatuszú paradigmatiszus kapcsolatokkal, amelyek az elemző beavatkozásának eredményeképpen konstituálódnak, váltak érzékletessé. [Metz: 1971. 122.]

²³ *Parole, procès, texte, langue textuelle* [Schmidt: 1973: 141.], *discours*.

²⁴ A parole-lal ellentétes *langue* [Saussure], a procès-val vagy texte-tel ellentétes *système* [Hjelmslev], a discours-ral ellentétes *récit*. [Benveniste] Saussure: [1915] 1966: 30, 36, 112, 227, Hjelmslev: 1966: 188, Metz: 1971: 55, 57. A Benveniste által *discours/récit* fogalom párral jelölt ellentét két szempontból is jelentős. Az itt tárgyalt kérdésben a rendszerjellegű/nem rendszerjellegű ellentétére utal, a már korábban tárgyalt probléma esetében pedig a szöveg két ellentétes típusát jelezte. Ez az ellentétpár egy harmadik, igen jelentős megkülönböztetést is fed: az *elbeszélés* [discours = szövegszint] és a *cselekmény* [récit = mélyszerkezet] szembenállását jelzi. A *récit* fogalom [a francia nyelvben] vonatkozhat magára az elbeszélésre, de annak egy típusára is. A discours/récit ellentétpárban viszont a discours az elbeszélést, a récit fogalma pedig a cselekményt jelöli. Szeretnénk itt is hangsúlyozni, hogy elsősorban nem az elnevezés számít, hanem az, amire egy-egy fogalom utal. A tudományos terminusalkotásban lehetetlen egyre újabb és újabb fogalmakat konstruálni olyan „semleges” nyelvekből merítve, mint a görög vagy a latin, mert van, amire e nyelvekben nem áll rendelkezésre megfelelő terminus. Sem a latin *discursus*, sem a *retitatio* nem fedi azt, amire utalni szeretnénk. Így – mint ahogy arra Hjelmslev is rámutat [1943] 1966: 163–164 – a kutató néha kénytelen az

általános szókészletből átvenni és terminussá avatni egy-egy szót, amelyet eredeti jelentése nem feltétlenül predesztinált arra, hogy a kutatás igényének megfelelő fogalmat jelezze.

Idekíváncozik még annak vizsgálata, vajon miként vélekedik a „klasszikus filmszemiotika” szöveg és cselekmény viszonyáról. Aki a klasszikus filmszemiotika reprezentatív kutatási eredményeit átfutja – klasszikus filmszemiotikán azt a kutatástípust értjük, amelyik Metz szavaival [: *Válogatott tanulmányok* Előszó a magyar kiadáshoz. Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Budapest, 1978 : 5] 1973-ban lezárult, és amelyik szerintünk egyaránt különbözik a generatív, illetve a pszichoanalitikus inspirációjú filmszemiotikai kutatásoktól –, annak első benyomása, hogy Metz, Garroni, Bettetini kevés figyelmet szentel a (film)cselekmény fogalmának, cselekmény, elbeszélés egymáshoz való viszonya tisztázásának. Néhány utaláson kívül mindössze Metz, egy 1966-ban írott tanulmánya foglalkozik e kérdéskörrel. [*Remarques pour une phénoménologie du Narratif*. In: *Essais sur la signification au cinéma*. Tome I., Klincksieck, Paris, 1969 : 25–35. Magyarul: Metz, Christian: *Válogatott tanulmányok. Az elbeszélés problémája a filmben*. Budapest, 1978 : 379–390.]

E tény akkor válik érhetővé és értelmezhetővé, ha röviden vizsgálat tárgyává tesszük a filmszemiotika és a cselekményelmélet egymáshoz fűződő viszonyát. A fogalmakat a kiérlelt metzi terminológiából kölcsönözve [: 1971] megállapíthatjuk, hogy a filmszemiotika tárgya a *film specifikuma*, azaz valamennyi ún. filmi kód. Ezzel szemben a cselekményelmélet a nem-filmi, ún.

kulturális kódokat vizsgálja, amelyek függetlenek/függetleníthetők az ábrázolási formától [: a kifejezés anyagától].

Metz már említett tanulmányában nincs egyértelműen meghatározva sem a cselekmény, sem az elbeszélés státusza, a vizsgálódás szintje. Ebből bizonyos terminológiai következetlenség is fakad. Látszólag magáévá teszi a benveniste-i megkülönböztetést *discours* és *récit* között. Ugyanakkor nyitva hagyja a *récit* státuszának kérdését: hol *récit filmique-ről*, hol *récit cinématographique-ről* esik szó [: 1966 : 27 ill. 33]. Másodszorban a *récit* hol egyenlő [: 27], hol szemben áll a *narrationnal* [: 28].

A kép [: image] terminust szintén kettős [eltérő] értelemben használja. Hol mint az elbeszélés [: narration] *modalitását*, egyik lehetséges fajtáját, hol mint *hordozóját* [: véhicule].

Mindkét esetben – miként az elbeszélés és leírás esetében is – voltaképpen a kifejezés síkjának különböző, lehetséges elbeszélésmódozatairól van szó, nem pedig a tartalom síkján azonosítható eljárásokról. Erre utal mindhárom elbeszélő modalitás *képi* [: filmi, felszíni, a jelölés szintjén azonosítható] megfelelője, amely a kép esetében a beállítás [: le plan isolé], a leírás és az elbeszélés esetében az egymást követő részleges beállítások [: plans partiels et successifs]. E két utóbbi közötti különbséget abban látja, hogy a leírás jelölése [: signifiant] időben történik, de a térre utal mint jelentésre [: signifié], míg az elbeszélés jelölője és jelöltje egyaránt az idő. Voltaképpen ezeket a *filmi elbeszélés-*

re jellemző modalitásokat foglalja rendszerbe a nagy szintagmatika.

Végül ambivalens maga a narráció fogalma is, amely hol az elbeszélés egyik modalitása [: 27], hol maga az elbeszélés, azaz egyenlő a szöveggel [: discours] [: 28].

²⁵ Szemiotikai dimenzióknak olyan kutatási területet nevezünk, amelyet úgy határoltunk el, jelöltünk ki, hogy arról egyetlen rendszer is számot adhat. Ez az egyetlen rendszer válik *a* kóddá, így a rendszerszerű és az általános egybeesik, míg az érzéketlen, az egyedi a rendszert „hordozó” szöveg [Metz: 1971 : 109.]

²⁶ Az utóbbi években néhány érdekes és elmélyült filmelemzés született, amelyeknek célja ezeknek az egyedi rendszereknek feltárása. Közülük leginkább említésre méltó: Kuntzel: 1975 és Bellour: 1975. Az előbbi Ernest B. Schoedsack és Irving Pichel *A legveszélyesebb játék* [The Most Dangereous Game, 1932], az utóbbi Alfred Hitchcock *Nyomokban a halál* [North by Northwest, 1959] című filmjének egyedi rendszerét kívánja feltárni.

²⁷ Metz: 1971: 57

²⁸ Metz: 1971: 85

²⁹ [: message]

³⁰ A felkutatás maga azonban független az általános és az egyedi, a különös apriorikus vagy aposzteriorikus jellegétől. Sem az induktív az empirikussal, sem a deduktív jelleg az aposzteriorikussal nem azonosítható. [Hjelmslev: (1939) 1971 : 137].

³¹ A filozófia, a nyelvészet és a szemiotika elsősorban ebben az értelemben használja: „Amikor két [írott] jel van előttünk, például „kéz” és „KÉZ”, ak-

kor mindegyikük 1. külön, individuális írott jel [: token] és 2. individuális változata egy és ugyanazon típusú írott jelnek [: type].” [Schaff: 1967 : 134] A Peirce által javasolt triadikus jeltipológiában mindhárom jeltípusnak egy vizuális kommunikatív jelenség felel meg. Az egyedinek az ún. *sin-sign*, míg az általánosnak az ún. *legisign* felel meg. [Eco: 1970 : 12].

³² Az azonos, inherens tulajdonságok szintjéről lásd: Quine: 1968 : 248–255.

³³ Az *elméleti tradíció* azoknak az elveknek, „elméleteknek” [: hiszen az elmélet köntösében jelennek meg] összessége, amelyek ellenőrizhetetlen feltételezésekre épülnek, és az elmélet funkcióját hivatottak egy adott területen betölteni. A tradícióra jellemző a szemantikai és logikai koherencia, amely a tevékenységről, annak funkciójáról és céljáról vallott elveket takarja, azokból táplálkozik és a tudományos elméletekkel ellentétben nem konstruált axióma-rendszerre épül. A tradíció – szemben a tudományos elmélettel – nem a tevékenységről, a dolgokról és jelenségekről alkotott változó, tökéletesedő megismerés tükröződése és eredménye, hanem a tevékenységet gyakorló és a tevékenység, a tevékenységet gyakorlók és a társadalmi-kulturális kontextus változó viszonyának normatív szándékkal megfogalmazott tükröződése. Tudományos axióma-rendszer, a jelenségek kutatásában érvényesülő/érvényesítendő szabályok híján a tradícióban tükröződő eszmefuttatások, értékelések és elméleti konstrukciók mindig az öntudatlanul mintául választott társalgás, érvelés formáját öltik, amelyben a szép, tetszetős fogalmazás [„stílus”] fontosabb mint a mondandó igazságértéke. A tradíció sajátossága, hogy igen gyors ütemben alakul ki,

halmozódik fel egy adott területen. A filmelmélet területén a tradíció lényegében nem más mint egy etikai, esztétikai normarendszer. A tudományos ismeretrendszer és az esztétikai *normarendszer* szerveződésének logikájában tér el egymástól. Szemben a tudományos ismeretrendszerrel, amelyben az érvelés során minél nagyobb mértékben korlátozzuk a kijelentések érvényét, annál többet mondanak a törvényszerűségekről, az esztétikai normarendszerben minél nagyobb mértékben korlátozzák a kijelentések érvényét, annál kevesebbet mondanak a törvényszerűségekről.

³⁴ Lásd: Nemes: 1974.

³⁵ Lásd: Eyzikman: 1973, de még inkább: 1976.

³⁶ Nagel: 1961 : 505.

³⁷ *A sémiologie de la signification/sémiologie de la communication* szembenállásáról és szembeállításáról lásd: Mounin: 1970: Introduction és 11–17.

³⁸ A domináns jegyen alapuló tipizálási kísérlet egyik példáját Schmidt szolgáltatja [: 1973 : 141]. Szerinte a szövegeknek három alaptípusa van. 1. Az irodalmi [művészi] jelleggel [mint domináns jeggyel] bíró szöveg funkciója valamilyen jelentés továbbítása. 2. A tájékoztató jelleggel, mint domináns jeggyel bíró szöveg feladata az információközvetítés, míg 3. az irányt adó, felszólító jelleggel rendelkezőé egy akció vagy reakció kiváltása.

³⁹ 1969 :216–221

⁴⁰ 1971 : 73

⁴¹ 1943/1966 : 70–85. valamint 1971 : 44–51. Greimas a jelölő [: signifiant] szinonímájaként a formát [: forme], a jelölt [: signifié] szinonímájaként a tartalmat [: contenu] használja [1966 : 26], míg a kód-termi-

nus a jelölők, a közlés-terminus pedig a jelöltek összességét fejezi ki. [Courtés: 1976 : 107].

⁴² A francia *langue*, [= rendszer] *langage* [= szöveg, közlés] magyarrá egyaránt a *nyelv*vel fordítható. Jelentésük a nyelvészeti és szemiotikai elméletben azonban lényegbevágóan eltér egymástól. Több kísérlet történt arra, hogy a szemiotika terminus tárában e megnevezéseket másokkal helyettesítsék. Hjeltslev és Greimas a *szemiotikai rendszer* terminust javasolta a nyelv [: *langage*] helyettesítésére [1971 : 46–47]. Ez utóbbit használjuk mi is, valahányszor a nyelvről mint *langage*-ről esik szó. Metz a *langage* fogalmával jelzi a kifejezés síkján észlelhető pertinens, meghatározó jegyek összességét [1971 : 20–2, 31, 102–103]. Az ő értelmezése szerint a *langage* az adott szemiotikai rendszerre jellemző kódok összessége, a *langue* a kódoknak csupán egyike.

⁴³ Metz: 1971 : 10, 17–18, 25.

⁴⁴ Metz: 1971 : 45–53, 60–63, 97, 102–103, 104–107, 201–203.

⁴⁵ *Discours/récit* [1966 : 237–250.]

⁴⁶ Kétségtelen, hogy nemcsak a drámában, de az epikában is igen fontos szerepet játszik a cselekmény. Szemben a kizárólag a cselekményre épülő drámai alkotásokkal, az epikai szövegekben a narráció nemcsak a cselekmény elbeszéléséből, de nagymértékben a cselekményt nélkülöző leírásokból áll [helyszín bemutatása, alakok jellemzése]. Az *elbeszélés* [: narration] és a *leírás* [description] fogalmáról és ellentétes jellegéről lásd: Genette: 1966 : 156–158. A szövegtipológiát más aspektusból világítja meg Barthes. Barthes szerint a *récit* típusú szövegek jellemzője, hogy metonimikusak,

míg a *discours* típusú szövegek metaforikusak. [: 1966 : 4].

⁴⁷ [: énonciation]

⁴⁸ Ezt az egységes *anyagot* különböző megnevezéssel jelölik, de voltaképpen egy jelenségre vonatkozik valamennyi megjelölés. *Anyag* [: *matière*], vagy *értelem* [sens] [Hjelmslev: 1971 : 58, de Greimas is], *szemiotikai szubsztancia* [: *substance sémiotique*], [Hjelmslev: 1971 : 51], *szemantikai szövet* [tissu sémantique], [Metz: 171 : 159.]

⁴⁹ Hjelmslev [: 1971 : 61] úgy vélte, hogy léteznek olyan szemiotikai rendszerek [: pl. a természetes nyelvek], amelyek e tartalomból [: értsd a tartalom „anyagából” = a gondolatokból] *mindent* ki tudnak fejezni. Greimas szerint erre egyedül a [természetes] nyelv képes, bármely más szemiotikai rendszer csak részlegesen tudja kifejezni ezt a „szemantikai szövetet”. Csak a nyelv képes, hogy *magáról és más szemiotikai rendszerekről referáljon*. [1966 : 12].

⁵⁰ Metz: 1971 : 5–8, 33–37, 43, 178–179, 201.

⁵¹ Például olyan jegyek alapján mint a prélexikális tartalom és/vagy a mélyszerkezet eltérő komplexitása.

⁵² A *filmi* [= *cinématographique*] és a *filmbeli* [= *filmique*] megkülönböztetése a Metz által javasolt jegyek és jellemzők alapján történt [: 1971].

⁵³ A felhasználás és a szerkezet (: rendszer) fogalmát Hjelmslev vezette be. [1966 : 61–67] A *rendszerrel* [: *structure*] szemben, amely a megjelenítés számtalan lehetőségét kínálja, az egyedi alkotások, a kifejezés konkrét megnyilvánulásai mindig véges számú elemet igényelnek és használnak fel az ábrázolásban. A *felhasználás* [: *usage*] bevezetésével Hjelmslevnek az volt a

célja, hogy a megjelenítés véges lehetőségeire utaljon. Arra, hogy a rendszer kínálta lehetőségéből a konkrét megnyilvánulásban – a felhasználásban – mindig csak néhány valósul meg, ölt testet. Greimas másképpen értelmezi a felhasználás fogalmát. Nála ez a fogalom a különböző szemiotikai rendszerek interakcióját jelöli. A használatban különül el a megjelenített a meg nem jelenítettől, attól a tudattartalomtól [: substance du contenu], ami nem kerül bele az ábrázolásba. A *kiválasztás* [: choix] azoknak az eljárásoknak összegező elnevezése, amelyek működésének eredményeképpen születik meg az alkotás. A kiválasztás a felhasználás pozitív tartalmú meghatározása. A *kötöttséggel* [: contrainte] szemben – amely a felhasználás negatív definíciója – arra utal, hogy mely tényezők közreműködése révén nem válhat valami az alkotás részévé. [Greimas: 1970 : 150–153] A kötöttségek határozzák meg a *szemanticitást* [= azt, hogy mely elemek szerepelhetnek együtt a közlésekben – szemiotikai rendszertől függetlenül – ahhoz, hogy az adott társadalmi-kulturális kontextusban jelentéshordozók legyenek, illetve az értelmező számára jelentéssel bírjanak].

⁵⁴ A filmi/filmbeli megkülönböztetés Gilbert Cohen-Séattól származik [: 1946]. Metz átvette/átdolgozta ezt az alapvető, a filmelmélet fejlődése szempontjából mérföldkőnek számító megkülönböztetést és a filmszemiotika egyik, pertinenciával bíró, ellentétet hordozó és kifejező fogalompárjává avatta [1971 : 33–35].

⁵⁵ Kultúrán itt nem a szokásos értelemben vett fogalmat értjük, hanem mindazt, amely a természet/kultúra ellentétben ez utóbbit jellemzi. Vagyis azon dol-

gok összességét, amelyeket az emberi beavatkozás kiragadott a természetből és átformált, a maga létének és tudatának részévé tett. A széles értelemben vett kultúra fogalom mindazt az anyagi és szellemi produktumot magába foglalja, amit az emberiség történeti fejlődése folyamán alkotott.

⁵⁶ Az *izotópia* fogalma a görög *isos* [= azonos, egyenértékű] és a *topos* [= hely] összevonásából származik. Közismert és elfogadott meghatározás szerint *izotópoknak* az egy és ugyanazon vegyi elemeknek azokat az atomjait nevezik, amelyeknek az atomsúlya különböző ugyan, de kémiai és fizikai tulajdonságuk tekintetében jóformán semmiben sem különböznek egymástól. Az izotópok [: tehát ezek az atomok] alkotják, idézik elő az izotópiát.

A Greimas által a szemiotikai kutatásban alkalmazott *izotópia fogalom* tulajdonképpen ennek átvitele, újrafogalmazása nyelvi [szemiotikai] kontextusban. Greimas izotópoknak nevezi azokat a gyakran előforduló, ismétlődő, egymással rokonítható elemcsoportokat, amelyek egy adott szövegben a szövegre jellemző, a szöveg „mondanivalóját” tolmácsoló értelmezési szintet, tehát az izotópiát alkotják. Ezek ún. *szemantikai kategóriák*. Az izotópia jelensége a tartalom síkján észlelhető. Az elemek [a nyelvi vagy más szemiotikai rendszerre jellemző egységek] bármelyikének tudatos [: a közlés kibocsátója részéről tudatos] ismétlése szükségszerűen valamilyenfajta izotópia kialakulásához vezet. [Rastier: 1972 : 80] Az izotópia fogalma a *koherencia* fogalmával rokonítható, bár az izotópia sokkal általánosabb, a jelenségek szélesebb körére vonatkoztatható. A szövegeken végigvonuló, ismétlődő és paradigmákat

alkotó szemantikai kategóriacsoportok azonosítása révén válik egységes értelmezési szintté az izotópia vagy *izotópiák*, hiszen *egy szöveget többféle, lehetséges értelmezési szint is jellemezhet* [: Greimas: 1976 : 20].

⁵⁷ Greimas: 1966 : 53

⁵⁸ A felszíni szerkezetnek pl. Greimasnál az elbeszélés szintje [= le niveau discursif], Kristevanál a fenoszöveg [= phénotexte] Schmidtnél a megjelenítés szintje [= le niveau de la manifestation] kifejezés felel meg. A mélyszerkezet jelölésére, amely nála két önálló szintre oszlik, a felszíni mélyszerkezet [= la structure superficielle] és a mélyszerkezet [= la structure profonde], Kristeva a genoszöveg [= génotexte], Van Dijk a makroszerkezet [= macrostructure], Schmidt a mély szövegszerkezet [= structure profonde textuelle] kifejezést használja.

⁵⁹ [= fabula]

⁶⁰ [= szjuzset]

⁶¹ [1925/1965 : 268.]

⁶² Tinyanov: 1927

⁶³ Arisztotelész: Poétika: 1448a

⁶⁴ 1965 : 262.

⁶⁵ uo.: 241.

⁶⁶ Platon: A köztársaság: III. könyv: 393 c, d.

⁶⁷ Valószínűleg azért, mert Arisztotelész a miméziszt a színpadi bemutatás feltételéhez köti, arra alapozva definiálja.

⁶⁸ 1953: Préface: 7. Lásd ugyanerről: Metz: 1977: 146–147.

⁶⁹ 1965: 237–250

⁷⁰ Griffith szerepéről a filmművészet elbeszélő formáinak kimunkálásában lásd Brunetta: 1974.

⁷¹ Ez a megállapítás szemiotikai szempontból is alátámasztható. Míg az elbeszélés jellemzője, hogy az egymás után következő jelölési formák a kifejezés szintjén az egymásutániségot, a cselekményt hivatottak tolmácsolni, a jelölési formák „mögött” felfedezhető jelentés is az egymásutániségot tükrözi. Ezzel szemben a leírásban a jelölési formák egymásutániségának a jelöltek egyidejűsége felel meg. Az irodalmi szövegeket illetően hasonlóképpen vélekedik Genette is [: 1966 : 158].

2. FILMI SZÖVEGSZINT ÉS FILMBELI CSELEKMÉNYSZINT: A RÉTEGEK STÁTUSZA ÉS VISZONYA

A filmi-filmbeli szövegszint, a filmbeli-nem-filmi cselekményszint és a filmbeli-nem-filmi tudattartalmak szintjének viszonya

Az alkotás folyamatának modellálása meggyőzőbben mutathatná ki azt, amit ismereteink jelenlegi szintjén, igen leegyszerűsítve, úgy fogalmazhatunk meg, hogy az emberi tudat egy műalkotás létrehozása során viszonylag kevés számú és egyszerű elemmel építkezik. Bonyolult pályát fut be, amely a kényszerítő körülmények [: a kifejezés anyagából, a műfajból adódó tényezők] és a kötelező választások sorozata. Ezeknek engedelmeskedve, ezektől befolyásoltatva alakul ki a végleges mű. Ez a folyamat – grosso modo – felfogható úgy mint a tudattartalmak megjelenítésére, kifejezésére, formába öntésére irányuló kísérlet, amely három fontos szakaszból áll.

A tudattartalmak, amelyek mélyszerkezetet¹ alkotnak, meghatározzák a műalkotások létezési módját.

A tudattartalmak legelemibb összetevőivel, a bináris számakategóriákban rendezett számakkal [: morfológiai elemekkel] végzett logikai műveletek [szintaxis] és a közöttük lévő viszonyok összessége képezi minden

műalkotás legmélyebb szintjét, amely a genesis szintjeként tekinthető, mert ezen a szinten kapja minden tudattartalom első formáját, azt, amely objektív, mások által is észlelhető és értékelhető.

A tudattartalmak szintjéhez viszonyítva felszíni, de a (film)szövegszinthez, a megjelenés szintjéhez viszonyítva mélyszerkezet a (film)cselekmény szintje is amelyen – az ún. (film)cselekmény-grammatika érvényesülésének révén – a megjeleníthető/megjelenítendő tudattartalmak antropomorfizált formát öltenek és különböző idődimenziókba rendeződnek, a cselekmény-grammatika követelményeinek megfelelően és a szintaktikai műveletek eredményeképpen.

A (film)cselekmény-grammatikának mind a morfológiai, mind a szintaktikai elemei *függetlenek* a (film)szövegszinten nekik megfelelő vagy velük összefüggésbe hozható elemektől, illetve műveletektől [: velük *nem azonos kiterjedésűek*], és bármely formában testet ölthetnek.

Végül a kifejezés vagy a szöveg szintjén az adott kifejezési formáknak megfelelő „anyagba” [: írott, festett, mozgóképi, fotografikus, gesztus stb.] öltöztetve, az egyes anyagok sajátosságainak megfelelően és azok befolyása alatt, ezek az elemek a cselekmény érzékelhető, értelmezhető kifejeződésévé válnak és több szintű szövegmodellt alkotnak [műalkotások]. Az alkotás folyamatában összefonódó, megkülönböztethetetlen, szétválaszthatatlan szintrendszer, modell a kutatásban – elméleti és gyakorlati meggondolásból – tehát az említett három, önálló, de egymással összefüggésbe hozható, szintre bontható és egymástól elkülönítve vizsgálható.

A cselekménykutatás jelentős lépést tett előre annak felismerésével, hogy nemcsak az írott, de minden szöveg [mű] több, egymással minden szövegtípusban azonos és egymástól eltérő szinten közelíthető meg, hogy a szintek szétválasztása és külön-külön történő vizsgálata nemcsak módszertani, de ismeretelméleti szükségszerűség. Az ún. szövegszint [: diszkurzív, elbeszélő szint vagy felszíni szerkezet] „eltávolításával” hozzáférhetővé vált az ún. cselekményszerkezet [: narratív szint vagy mélyszerkezet], amely valamennyi, a cselekményre épülő szövegtípusban egyaránt fellelhető. A kifejezés anyagától független „közös törzs”, egységes forma, „szemiotikai szint” kialakítása a szövegek létrehozásának folyamatában megelőzi a logikai struktúrák, tudattartalmak „felöltöztetését”, szöveggé formálását. A (film)cselekményszerkezetet vizsgáló kutatás még e (film)szöveggé formálás előtti szakaszt elemzi. Azt, amire a kifejezési anyagukban változó szövegek utalnak, amellyel egymást kölcsönösen feltételezhető [prészuppozíciós] viszonyban állnak.

A tudattartalmak első, a logika irányította megformálásával [: az ún. szemantikai szubsztancia formába öntésével, a jelentés elemi szerkezetének kialakulásával és a szemakategóriák között logikai műveletekkel létesített viszonyokkal] létre jön az a szint, amely alapjául, kiindulópontjául szolgál a (film)cselekményszerkezetnek. Ez utóbbi, mint önálló státusszal rendelkező szint egyike azoknak a megnyilvánulásoknak, formába öntött tartalmaknak, amelyek a tudattartalmak és a (film)szövegszint közötti szférában az átmenetek, az autonóm szemiotikai struktúrák egész sorát képezhetik. Ezen „közbülső” szinten formálódik a (film)cse-

lekmény és – a cselekmény-grammatika keretében végrehajtott műveletek eredményeképpen – nyeri el első, antropomorfizált formáját.

A szövegszintnek, a filmi elbeszélésnek van egy olyan jellegzetessége, amely világosan utal arra, hogy a felszíni szerkezet létrejöttét időben és logikailag megelőzi a (film)cselekményszint kialakulása, hogy az előbbi ez utóbbiból származtatható, de nem egyenes ágon. Az az eset példázza ezt, amikor két vagy több egymástól látszólag vagy ténylegesen független szálon fut a történet [: (film)szövegszinten, azaz a cselekményszerkezet „megjelenítésének” eredményeképpen]. Hol az egyik szál, hol a másik által bemutatott eseménysorozat tanúi vagyunk. E jellegzetes (film)szövegtípusnak szélsőséges megnyilvánulása az a szöveg, amelyikben a két vagy több eseményszál egymástól teljesen független. Sokkal gyakoribb az a típus, amikor a hosszú időn át egymástól függetlenül futó szálak egy helyütt keresztezik egymást, találkoznak, összefonódnak. Ez az elbeszéléstípus a film történetének hosszú időn át jellegzetes elbeszélő formájának számított, de a hatvanas évek eleje óta egyre kevésbé alkalmazzák. E jellegzetes elbeszéléstípus születésének és mechanizmusának magyarázatakor fel kell tételeznünk, hogy a cselekmény- [és az elbeszélő] szerkezet kialakítása során először az önálló [vagy látszólag önálló] cselekményszerkezeteket hozzák létre, és csak egy [elméletileg] második, ezt követő szakaszban [a „megjelenítés” során] „keverik össze” a szálakat. Hogy miként és milyen megfontolás alapján születnek a cselekményszekvenciák, arra csak e szövegtípus reprezentatív korpuszának beható vizsgálata után lehet elfogadható, megalapozott választ adni. A

két, eltérő szint – a cselekmény – és a szövegszint – posztulálása azonban magyarázatul szolgálhat arra, hogy ez a foglalt két szakaszban megy végbe, és a szövegszint kialakítása csak e folyamat viszonylag késői szakaszában történik meg. Ezt az elméletet – amelyet jó néhány kutató magáévá tesz² – meggyőzően igazolja azoknak a filmalkotásoknak a példája, amelyeket az *újrafeldolgozás* [: remake] kategóriájába sorolnak. Ide tartozik a legtöbb irodalmimű-adaptáció. Ezekben a filmalkotásokban ugyanaz a cselekményszerkezet eltérő elbeszélő formában jelenik meg. Gondoljunk csak az *Anna Karenina*, a *Háború és béke*, a *Kaméliás hölgy* vagy *A három testőr* különböző filmfeldolgozásaira.

A kutatás iránya tehát egyértelmű: a legmélyebb szintnek tekintett, formába öntött tudattartalmak szintjéről elindulva, e szint tagolódását kifejtve és ismertetve jutunk el a (film)cselekményszerkezet szintjére, és vizsgáljuk azt szintaktikai-szemantikai tényezők segítségével³ oly módon, hogy e tényezők bevezetésének eredményeképpen sikerrel tudjuk megállapítani e szint specifikumát.

E három, státuszában és jellemző jegyeiben egymástól jelentékeny mértékben eltérő szint megkülönböztetése, illetve posztulálása első pillanatra viszonylag könnyűnek látszik, viszont a szintaktikai-szemantikai komponensek bevezetése ebben a szintekből álló (film) szövegmodellbe újabb problémákat okoz. Közöttük a legjelentősebb a (film)szövegmodellt alkotó szintek egymáshoz fűződő viszonya.

A (film)szöveg több elkülönülő, egymással kapcsolatot fenntartó, autonóm és egyéni sajátosságokkal rendelkező szintek rendszereként történő posztulálása fel-

tételezi vagy tagadja – a helyes válasz eldöntése a kutatás végkövetkeztetése lehet csak – *a szintek közötti ekvivalenciát* vagy legalábbis azt, hogy egy-egy szint egyes alkotóelemeinek egy másik szinten vele azonos vagy tőle eltérő elemek felelnek meg, hogy *minden elemnek van valamilyen megfelelője mindhárom szinten*, mint ahogy a tartalom és a kifejezés szintjei között is feltételezhető és posztulált az izomorfizmus.

Epp az izomorfizmus feltételezése jogosít fel arra, hogy a *jelentésszerkezetet* [: a szemantikai struktúrát] *a szemantikai univerzum legkisebb, tagolt formájának* [: *szémakategóriának*] tekintsük, amely megfelel a kifejezés síkján a legkisebb, tagolt, megkülönböztető értékkel rendelkező elemek [: a fémák] egy-egy ellentétpárjának. A szémák bináris szémakategóriákba vannak rendezve, azaz egy-egy szémakategória két, egymással ellentétes szémából alakul ki.⁴ A tartalom [: a jelölt] és a kifejezés [: a jelölő] síkjának egységei – miként a tudattartalmak, a cselekményszerkezet, valamint a szövegszint egységei – azonos jellegűek, de nem azonos kiterjedésűek [: nem ekvidimenzionálisak]. Mindhárom sík elemzése azonos módszerekkel, de külön-külön végzendő.

Az elemek [: a morfológia] szintjén a három sík között felállított párhuzam helytálló a szintaktikai komponens esetében is. A tartalom tartalma [: a tudattartalmak szintje] és a tartalom formája [: a (film)cselekményszint] szintaktikai szempontból azonban nem izomorfikusnak, hanem *homologikusnak* tekinthető, mivel mindhárom szint *más és más módon* tagolódik.

Míg nem is egy tetszetős és elméletileg megalapozott következtetéssorral, sőt modellel találkozunk a cselek-

ménykutatásban, addig igen csekély azoknak a száma, akik az elméletnek megfelelő módszertani fegyver- és eszköztárral is szolgálnak. Ilyenrel szolgál ma Greimas. Az ő fejtegetéseiből kiindulva posztulálhatjuk [és modellálhatjuk] a szintek egymás közötti viszonyát, a (film)szövegmodell szerveződését is és az egyes szintek összetevőit.⁵

(FILMI)SZÖVEGSZINT —————> A kifejezés szintje

A tartalom síkja

(FILMBELI)
CSELEKMÉNYSZINT —————> *egységei* az egységek között létrejövő viszonyok

A TUDATTARTALMAK
SZINTJE —————> *egységei* az egységek között létrejövő viszonyok

┌──────────┐ ┌──────────┐
morfológia szintaxis

A (film)szövegmodellben (film)szövegmodellel megfogalmazott posztulátumként [a kutatás elvi és módszertani alapjaként] elfogadhatjuk, hogy minden (film)szöveg több, egymástól elkülöníthető [és módszertani meggondolásból elkülönítendő], a valósággal egységet alkotó szintből] áll, amelyben minden szintnek megvan a maga sajátossága.

A (film)cselekmény-grammatikának is egy, a cselekvő (: az alany) és a cselekedet, a cselekvés [: állítmány vagy *prédikátum*] viszonyára épített grammatikához (vagy logikához) hasonló elméleti konstrukcióvá kell válnia. Ennek kidolgozásán kell fáradozni. Ez utóbbi szolgál [: szolgálhat] modellül a (film)cselekmény-grammatika kidolgozásában is, a grammatika fogalomrendszerével és hosszú elméleti tradíciója minden pozitívumával.

A filmcselekmény események sorozatát összefogó *nagyobb egységekbe* tagolható. Ezek *valamennyi (film)cselekménytípusra* jellemzőek és valamennyi (film)szövegosztály leírásában helyt kapnak.

A filmcselekmény-grammatika képes egy sereg olyan [szintaktikai] szabály megalkotására és leírására, amelyek — a (film)cselekmény nagyobb egységeihez hasonlóan — számos [esetleg valamennyi], a cselekményre épülő (film)szövegtípust jellemezhetik, azok kialakításában döntő szerephez jutnak, magyarázattal szolgálnak a cselekményegységek kapcsolódásának mi-kéntjéről.

A szintek [: rétegek] közötti kapcsolatok és megfelelések

A (film)cselekményszerkezet és a felszíni szerkezet vagy (film)szövegszint kapcsolata, a kettő között létező vagy lehetséges megfelelések tanulmányozása sem képezte mindeddig kutatás tárgyát. A cselekménygrammatika — más szövegtípusok vizsgálatakor is — elsősorban a mélyszerkezetek modellálásával foglalko-

zott, és kevés figyelmet szentelt annak felderítésére, hogy az elemek milyen transzformációja szükségeltetik ahhoz, hogy a mélyszerkezetből a felszíni szerkezetbe jussunk, hogy azok a szintaktikai szabályok, amelyek e műveleteket leírják, hogyan fogalmazhatók meg. Mivel erre vonatkozóan nemcsak az elméletalkotás, de a gyakorlat, a szövegelemzés sem szolgáltatott példát, megfosztotta ezzel a cseleményelméletet annak lehetőségétől, hogy ezeknek a lehetséges szabályoknak alkalmaságát, igazságtartalmát ellenőrizni tudja. Ezen túl, egy olyan elmélet, amely erről a kapcsolatról, az átmenet és a megfelelések jellegéről és mibenlétéről kívánna számot adni, nem nélkülözheti a vizsgált szemiotikai mikrouniverzumok szemantikai komponensének [: a tartalomnak] integrálását, éppen azt a tényezőt, amit a cselekmény-grammatikai kutatás a kutatás első szakaszában gondosan kiiktatni igyekezett, mint esetleges tényezőt és figyelmét kizárólag a morfológiai-szintaktikai tényezőkre koncentrált. A szemantikai *téma(szó)tár*⁷ elemzése viszont kiegészítené a cselekmény-grammatikát, számot adna a „*tartalmat nélkülöző formák*” [: a szintaktikai szerkezetek] tartalommal megtöltéséről, azaz – e műveletsor eredményeként – a szöveg születéséről.

A szintek közötti átmenetek kutatását bonyolítja és a megoldást nehezíti, hogy pl. egy adott (film)szöveg szinte sosem írható le *csupán egy* grammatika alapján. E probléma minden alkalommal jelentkezik, valahányszor a különböző szintű szerkezetek egymáshoz való viszonyát, a közöttük lévő egyezéseket (megfeleléseket) és átmeneteket vizsgáljuk. Sőt a műfajtipológia sem térhet ki tisztázásuk elől.⁸

A valóban igazolásra váró állítások megerősítése még várat magára [: pl. a különböző szinteken kialakított cselekmény-, illetve elbeszélésegségek viszonya: azaz hogyan, milyen műveletek árán válnak az előbbiből utóbbiak], feltétlezhetően nem kismértékben azért, mert a megfogalmazott szabályok [és elméletek] túlon túl sajátos szövegtípusokhoz kötődnek, és ebből adódóan nehezen általánosíthatók.

A mélyszerkezetek és a felszíni szerkezet elemei között csak részleges megfelelés tapasztalható a már említett és mindig meghatározott társadalmi-kulturális kontextushoz kötődő *szemantikai komponens* [: amely hiányzik a cselekményszerkezetből, ill. a cselekménygrammatikából] jelenlétéből és hatásából adódóan [: amely azonban jelen van a felszíni szerkezetben, ill. a szövegelméletben].

A szintek közötti formalizálható kapcsolat

Morfológiai síkon: a tudattartalmak *szemantikai tengelybe*⁹ vagy *szémakategóriába* rendezett legelemibb egységei a *szémák*¹⁰ egymás közötti kombinálódásával [: *kombinatorika*¹¹ útján] a (film)cselekmény szintjén *szemémák* és *metaszemémák*¹² jönnek létre.

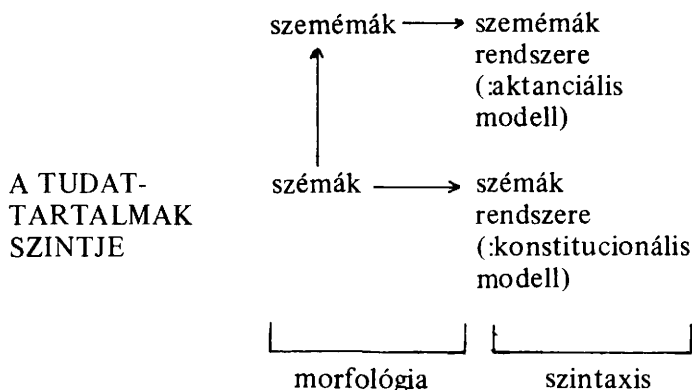
Szintaktikai síkon: a tudattartalmak szintjén a *szémák* az ún. *konstitucionális modellbe*¹³ rendeződnek, míg a (film)cselekményszerkezet síkján a morfológiai elemek [: jelen esetben a *szemémák*] viszonyrendszerét az *aktanciális modell* foglalja össze. A konstitucionális modellben ezek, az elemek közötti viszonyokat jellemző és meghatározó műveletek *logikai*, az aktanciális

modell esetében *szintaktikai* jellegűek [: azaz a logikai műveletek antropomorfizált megfelelői], amelyekkel együtt jár szemantikai korlátozó szabályok bevezetése is.¹⁴

A (film)cselekményszint *esemény-szintaxisa* [: az aktanciális modell műveletsora] a tudattartalmak szintje viszonyainak és e viszonyok kialakítását eredményező műveleteknek antropomorfizált megfelelője, amelyben a logikai formulák „élettel telnek meg”.

Összefoglalva a tudattartalmak és a (film)cselekmény szintjének viszonyát és e szintek közötti megfeleléseket, a következő séma bontakozik ki előttünk:

(FILM)CSELEKMÉNYSZINT



A morfológia tartományában [a morfológiai leírás során] a tudattartalmak szintjéről a cselekményszerkezet szintjére a szémák kombinációjával [a lehetséges kombinációkat összefogó és tartalmazó kombinatorika

segítségével] jutunk. E kombinatorika biztosítja és szabotolja a két szint – egymás kölcsönös feltételezéséből adódó – hierarchiáját, hierarchikus kapcsolatát, míg a szintaxis tartományában nem találjuk ennek megfelelőjét. A szémákból közvetlenül vagy a konstitucionális modell vagy a szemémák – és rajtuk keresztül (tehát közvetve) az ún. *aktanciális modell*^{1 5} – képezhetők. A szémák rendszere (amely logikai-szemantikai jellegű) és a szemémák rendszere (amely antropomorf jellegű) között viszont nincs közvetlen, csak közvetett megfelelés. A két szint között a szintaxis tartományában azonban ekvivalencia tételezhető fel.

JEGYZET

¹ A mélyszerkezet/felszíni szerkezet [: deep structure/surface structure] elnevezések a Chomsky-féle generatív transzformációs grammatikából kerültek át a (film)cselekménykutatás fogalomtárába. E két szint posztulálása, kimutatása, a kettő közötti különbségtétel szintén Chomsky érdeme és eredménye. [Chomsky: [1965] 1971 : 32–35. Magyarul: Szépe: 1973: 252.]

² Greimas, 1970, Van Dijk, 1971, Pavel, 1976.

³ Mint amilyenek a tudattartalmak logikai művelteinek a cselekmény szintjén megfelelő antropomorf ábrázolás vagy a modalizálás, a topikus és heterotopikus tér szembeállítása, ellentéte [: a szereplők tevékenységének megfelelő térrel történő jellemzése], a tudattartalmak akronikus szintjével ellentétben az időtényező [: esemény-kronológia] bevezetése.

⁴ A binaritás itt konstrukciós elvnek tekinthető. [Greimas: 1972: 39–40]

⁵ A greimas-i modellhez hasonlóan képzelel el a szövegek rétegződését Brémond is. Noha az egyes szinteknek más és más nevet ad mint Greimas, ő is lényegesnek tartja, hogy különbséget tegyen a cselekmény és

a tudattartalmak szintjei között. [1973 : 133–134.] Ez utóbbi vizsgálatából kiindulva és ennek törvényszerűségeit feltárva juthatunk el a következő szintre. „A cselekmény logikájának feltárása – írja – meg kell hogy előzze annak szemiológiáját.” [: Ugyanott]

⁶E kérdésben – függetlenül attól, hogy a szinteknek más és más megnevezést adnak – egyetértés tapasztalható szinte valamennyi kutató [: Greimas, Todorov, Brémond, Kristeva, Van Dijk, Pavel] között, hogy csupán néhányat említsünk azok közül, akik e kérdéssel foglalkoztak.

CSELEKMÉNYSZINT

SZÖVEGSZINT

Greimas:

niveau superficiel

niveau de la
manifestation

Todorov:

histoire

discours

Brémond

récit raconté
[: az *elbeszélt*
cselekmény]

récit racontant
[: a cselekmény
elbeszélése]

Kristeva:

génotexte

phénotexte

Van Dijk:

structure profonde

structure superficielle

Pavel:

structure narrative

textualisation

⁷Greimas *diszkurzív szótár*nak nevezi ezt a zárt, a kollektív vagy/és individuális szemantikai mikrouniver-

zumokban fellelhető konfigurációkból téma- és motívumrezervátumot.

⁸ Valószínűleg a fent említett nehézségek késztették Greimas-t arra, hogy a tudattartalmak szintjét és az e szinten végbemenő műveleteket az általa alkotott *konsztitucionális modellben* összegezze és posztulálja, hogy e szint [de csak ez a szint] valamennyi szövegtípusban közös. A szó szoros értelmében vett mélyszerkezetnek ez tekinthető, és valamennyi hozzá képest felszíninek számít. Természetesen ezt az állítást – erről maga Greimas is meg van győződve – csak a gyakorlat [: elemzések sokasága] erősítheti meg vagy cáfolhatja. Született is néhány – egy-egy adott szövegtípus szövegeiből alkotott mintára épülő, ezt a korpuszt elemző – vizsgálat, amelyek a már megfogalmazott elméleti hipotéziseket kívánták igazolni vagy cáfolni [Brémond: 1966, 1973b, Greimas: 1970: 249–270], végül azonban csupán a hipotézisek újra/átfogalmazását eredményezték.

⁹ A szemantikai tengely fogalom jelentése: a tartalom szubsztanciájának szerkezetbe tagolt egysége. [Greimas: 1966: 27] A jelentés elemi szerkezete e szemantikai tengely vagy számakategória formájában ragadható meg és írható le. [1966: 22]

¹⁰ Greimas az egyszerűség kedvéért – egy Pottier-től kölcsönzött terminussal [: 1966 : 53] – számának nevezte el a tartalom síkjának Saussure és Jakobson által legkisebb, megkülönböztető jegyként jellemzett elemeit [Saussure: éléments différentiels, Jakobson: distinctive features], a kifejezés síkjának legkisebb, még önálló, pertinens jegye az ún. *fémák* mintájára.

[Greimas: 1970: 142] A tartalom és a kifejezés síkjának egységei között semmiféle megfelelés nincs.

¹¹ A kombinatorikus elemzés azon a posztulátumon nyugszik, hogy egy grammatika véges mechanizmus, azaz, hogy morfológiai egységei és szintaktikai szabályai száma korlátozott.

¹² A tartalom szubsztanciájának vizsgálata csak egy választott forma keretében történhet. A szemantikai komponens leírása e komponens formális szemantikai egységekbe tagolódásának meghatározását jelenti. Greimas két szintet különböztet meg a tartalom szubsztanciájában. Mindkét szinten egységeket teremtett ezeknek jobb jellemzésére. Az általa immanensnek nevezett szint elemi egységei a *széma* vagy *nukleáris széma* [amely *szemantikai* jellegű]. A tartalom szubsztanciája szémákban tagolva elemezhető. A széma és az osztály-széma viszonyba hozásával, összekapcsolásával képződik a *szeméma* [Greimas: 1966 : 45]. A szémák osztály-széma nélkül nem alkothatnak szemémákat, azaz önmagukban sosem jutnának el a *tartalom megnyilvánulásának* szintjére. Az osztályszémák – ezzel szemben – egymással is viszonyba kerülhetnek. Ilyenkor *metaszemémák* alakulnak ki. A megnyilvánult, tagolt, értelmezhető tartalom két alapvető jelentőségű, legkisebb egysége a szeméma és a metaszeméma.

¹³ A tudattartalmak szintjén az ellentétpárokból álló szémakategóriák a konstitucionális modellbe szerveződnek, amit Greimas egy sémával [az ún. *szemiotikai négyzettel*] formalizált. Ez a modell minden tartalomtól mentes „üres forma”, és a jelentés alakulásának modellálását szolgálja. A konstitucionális modell átdolgozott változata a Greimas által korábban felvázolt sé-

mának. [Greimas: 1970: 136–137] Az újrafogalmazott modell sok hasonlóságot mutat a Blanché-féle logikai hatszög, a matematikában Klein-csoport, a pszichológiában Piaget-csoport néven ismert sémával.

¹⁴ A szemantikai korlátozások bevezetése nemcsak szintaktikai, de morfológiai komponens esetében is érezteti hatását. Ezen a síkon a *fogalmi (konkrét)* [: konceptuális/figuratív] rendszerező elv bevezetése számítható ilyen ún. korlátozó szabálynak. Ez az ellentétpár [: szémakategória] megfelel az Ampère által *noo-logikus/kozmozogikus* és a Greimas által *szemantikai/szemiológiai* terminusokkal jelzett fogalmaknak.

¹⁵ A cselekményszerkezet szintjén a cselekménygrammatika a szemémákat, egymáshoz fűződő kapcsolatuk alapján, *aktánsokra* és *prédikátumokra* osztja. Az osztályozó elv a tagolható/tagolatlan szémakategória [: az aktánsok önmagukban, a prédikátumok az aktánsokhoz járulva azok részeként alkotnak egymástól megkülönböztetett egységeket]. A két szemémaosztály kölcsönösen feltételezi egymást.

3. A CSELEKMÉNY MÉLYSZERKEZETE: A LOGIKAI-SZEMANTIKAI SZINT GRAMMATIKÁJA

A grammatika meghatározása és összetevői

Minden *grammatika* két összetevőből, *morfológiából* és *szintaxisból* áll. A morfológia alkotóelemei kölcsönösen meghatározzák egymást, míg a szintaxis azoknak a műveleteknek szabályrendszere, amelyek előírják a morfológiai elemek kapcsolatba lépésének módját, és egyben jellemzik is e viszonyokat. Mindkét komponens taxonómiát alkot: az első a terminusok, a második a viszonyok és műveletek tárháza. E két összetevő együttes feladata, közös rendeltetése, hogy a tartalom szubsztanciája számára formát teremtsen [:a tartalom formáját], amelyben az *megnyilvánul*.

A grammatika morfológiai és szintaktikai komponensekre bontását és a kettő autonóm tartományként történő kezelését gyakorlati szempontok is indokolják. Bár elméletben a terminusok [:a morfológiai elemek] és a szintaktikai viszonyok elválaszthatatlanok, a kettő halmaza közül mindegyiket csak a másikhoz való viszonyában, csak viszonyteremtés révén lehet meghatározni. A gyakorlat arra késztet, hogy választvonalat húzzunk a kettő közé.

A hjelmslevi glosszematika a grammatikát keretnek tekintete, amelyben a szintagmatika a paradigmaticával szüntelenül interferál. A grammatikai kategóriák sajátos tulajdonsága, hogy viszonyokat [:*relációkat*] képeznek és ezek a szintagmatikus kombinációk [:*viszonyok*] *korrelációkat* alkotnak [:paradigmákat képeznek]. A paradigmák korpusza a paradigmaticát, a szin-

tagmák korpusza a szintagmatikát alkotja. Hjelmslev állítása szerint csak elvben tehetünk különbséget a grammatika morfológiai és szintaktikai komponense között, mivel a relációk és a korrelációk rendszere kölcsönös függőségi viszonyban van.¹

Szemben a hjelmslevi glosszematika grammatika-konceptiójával, amelyben a két komponens egyaránt jelentős szerepet játszott, a Chomsky-féle transzformációs generatív nyelvészet grammatika-modelljében a szintaxis nem csupán az egyik, hanem a legfontosabb komponens. Hozzá képest a fonológiai és szemantikai komponensek laterális jelentőségűek. A szintaxison belül a fő- és meghatározó szerepet a szintagmatika játssza [: ez generálja a mélyszerkezeteket], míg a szintaxis ún. transzformációs része a felszíni szerkezetek létrehozásában [: generálásában] tölt be szerepet.

Miként jellemezhetnénk a természetes nyelvre vonatkozó és azt leíró-elemző grammatika, valamint a (film)cselekmény-grammatika viszonyát? Az előbbi és az utóbbi fogalomtárában számos azonosság fedhető fel. Mindkettő használja a szintaxis, a kijelentés, az aktáns fogalmát, homológiát teremtve/feltételezve ezzel a két grammatika-típus között. A homológia még szembe-tűnőbb egy olyan grammatika-típus mint a Fillmore-féle *eset-grammatika* és a Brémond-féle cselekmény-grammatika között.

Mindkettő egyformán középpontba állítja a *szerep* fogalmát, nem is szólva a mindkettőben fellelhető *agens* [: cselekvő], *ellen-agens* [: szenvedő] vagy a *haszonélvező* fogalmáról.

A cselekménykutatás, amelynek első korszakát strukturalista korszakként is lehetne jellemezni, a hatvanas évek végén a generatív transzformációs grammatika irányába orientálódik. A változásra utal a *transzformáció* fogalmának bevezetése is² – bár e fogalom jóval korábbi eredetű –, amely számos cselekmény-grammatikában³ jelentős szerepet játszik.

Más kutatók a generatív grammatika, a *szöveg-grammatika* és a cselekmény-grammatika között igyekeznek kapcsolatot teremteni: E kutatók törekvése olyan homogén, közös, formális apparátus kidolgozása, amely egyaránt szolgálhatná e két utóbbi grammatika célkitűzéseit is.

Két fogalom hivatott központi szerepet betölteni: a *szöveg-kompetencia*⁴ és a *szövegmélyszerkezet*⁵. A *kompetencia* – Chomsky szerint – egy grammatikát alkotó szabályrendszer [: a szabályok összessége], amelynek segítségével megértjük, értelmezni tudjuk azt a nyelvet, amelyre ez a szabályrendszer vonatkozik. Azaz nem más, mint az adott nyelv ismerete.⁶ A kompetencia fogalmának átültetését és felhasználását, jogosultságát a cselekmény-grammatikában azonban egyes kutatók kétségbe vonják.⁷ Greimas szerint is alapvető ellentét, összeférhetetlenség van a cselekmény-grammatika és a transzformációs generatív grammatika között. A szövegnek *memóriája* van – érvel Greimas. A cselekmény szintjén a cselekményelemek összefüggő, egymást követő láncolatot alkotnak: egy adott, meghatározott *állapot* [amelyet egy-egy cselekményláncszem vagy-elem jelöl] feltételez egy megelőző [felfedetlen] állapotot. A generatív grammatika, amely egymáshoz hasonló, egymással párhuzamba állított/állítható és nem pedig egymást követő, eltérő kijelentések [: elemek] között végrehajtható/végrehajtott transzformációkkal foglalkozik, nem alkalmas az egymást követő és egymástól eltérő, csak az egymással párhuzamba állítható azonos-hasonló kijelentések vizsgálatára.⁸

Nemcsak az elmélet, de a gyakorlati munka, az elemzés szempontjából is lényeges hangsúlyozni egyfelől a grammatika össze-tevői közötti különbségeket, másfelől a grammatikai [morfológiai-szintaktikai] és a szemantikai komponens elkülönítésének szükségességét.⁹

A logikai-szemantikai szerkezet és a (film)cselekményszerkezet grammatikájának közös vonásai és fogalomrendszere

Mindkét szint grammatikája magába foglalja egyfelől a terminusok rendszerének [taxonómiájának], másfelől a viszonyok és műveletek rendszerének vizsgálatát.

A tartalom szubsztanciájának kutatását és leírását

csak egy specifikus forma keretében, egy morfológiai rendszeren belül lehet elvégezni, a szubsztanciát magát érzékletessé és elemezhetővé tenni. A tartalomnak ez a formája az a szintaxis-típus, amely mind a tudattartalmak, mind a (film)cselekmény szintjén – más és más alakban – a [szemantikai] tartalmak nélküli szintaktikai formák összessége.¹⁰

Operatív szempontból, az elemzés során szükségesnek látszik mindkét szinten szétválasztani a morfológiát és a szintaxist, a terminusokat és a viszonyokat, egyik aspektust a másiktól. Nem kétséges, hogy a viszonyoktól elszigetelten vizsgált terminusoknak a (film)-cselekményben *önmagukban* nincs jelentésük. Erre a jelentésre – miként a tudattartalmak szintjének terminusai is – csak a viszonyok révén, a viszonyok segítségével tesznek szert. A viszonyok hozzák tulajdonképpen létre és teremtik meg a terminust, jelentést kölcsönöznek neki azzal, hogy más terminussal kapcsolatba hozzák. Így a *jelentés*¹¹ [: az egyik szinten a konstitucionális modellé, másikon az aktanciális modellé] csak a *szervezetek* szintjén, nem pedig az egyes, őket alkotó elemek szintjén fedezhető, tárható fel: csak az egyes szintek alkotta *keretekben* lehet az elemi jelentéshordozó egységek sajátosságait is feltárni és rendszerezni.

A műelemzések érvényességének esetlegessége, szubjektivitása, torzítása és relativitása [annak tényleges, objektíválható tartalmához viszonyítva] arra az okra vezethető vissza, hogy az elemzést kizárólag a (film)-szövegszintre korlátozzák. Holott nyilvánvaló – persze nem annyira nyilvánvaló, hiszen akkor nem találkozánk többé ilyen elemzéstípusokkal –, hogy eredményes elemzés, amely a művek tartalmát szándékszik feltárni, (film)szövegszinten nem végezhető el. Ahhoz

előbb gondosan szét kell választani a kifejezés és a tartalom síkját, fel kell tárni ez utóbbi tagolódási formáit és a kisebb egységektől a nagyobb (és összetett) elemekig haladva kutatni a „mondanivaló” mibenlétét.

Tekintettel arra, hogy a (film)cselekménykutatás a cselekmény alakulása szempontjából két, egyaránt fontos szintet különböztet meg, hogy mindkét szint részt vesz a tartalom kifejezésében, de szintenként más és más formát kölcsönözve a tartalomnak, a (film)cselekmény alakulásáról csak két, egymással kapcsolatba hozható, de független, öntörvényű grammatika-típus adhat számot. Az első egy logikai-szemantikai^{1 2} formarendszer, amely a tudattartalmak szintjén, a másik egy antropomorfizált szintaktikai formarendszer, amely a (film)cselekmény szintjén szerveződik.

A logikai-szemantikai mélyszerkezet grammatikája

Morfológia

Bármely filmalkotás [: egy adott jelentésuniverzum] tartalmának [: értsd a tartalom szubsztanciájának] elemzésébe belekezdeni egyet jelent azzal, hogy (elő)-feltételeztük, elfogadtuk azt a posztulátumot, miszerint a tartalom anyaga tagolható, azaz formákká képezhető. Ez azt jelenti, hogy a tudattartalmak kontinuumot képező anyagát egységekbe tagoljuk, és ezzel – mint e művelet eredménye – az összefüggő egészből a tagolt részekhez jutunk. Egy filmalkotás – amely mint totalitás szerepel az észlelésünkben, és amelyet mint egészet értelmezünk – „feldarabolása”, részekre bontása ellenkezik egy hosszú művészeti és esztétikai tradí-

cióval, amelynek törvényei szerint a műveket mint totalitást kell kezelni és értelmezni. Így vélik egyedül biztosítottak a mű hatékonyságát. Kétségtelen, hogy a néző, amikor a fények kigyulladnak a nézőtérén, és vége az előadásnak, a látottakról „egészében” alkot véleményyt. Amikor azonban felidézve értelmezni akarja a látottakat [pl. valakinek elmeséli a filmet], ezt a totalitást, amit a mű képvisel, részekre kell bontania és e részeket egymás után helyezve egyfajta koherens (film)cselekménnyé formálnia. Kiderül, hogy ezt az egységes egésznek hitt [és misztifikált] műalkotást, ezt a látszólag tagolatlan kontinuumot valamiféle morfológiai-szintaktikai séma alapján tagolja még a legegyszerűbb néző is.

Ha a tagolás mint művelet a tartalom síkját célozza, a műveletet végző által választott tagolási kritériumok mindig vitára adnak okot, és alkalmazott módszerenként változhatnak. Már a kiindulópontnál kizárnak ugyanis minden objektív hivatkozási lehetőséget a kifejezés síkjára, ahol ugyan – a két sík izomorfizmusából adódóan – mindennek, ami a tartalom síkján megjelenik, megfelel valami, de nem azonos formában.¹³

A kifejezés síkján megkülönböztetett, legkisebb és differenciáló értékkel rendelkező jegy, a féma mintájára vezette be Greimas a tartalom síkjának [*a szemantikai univerzumnak*] legkisebb, tagolt, még önálló jelentéssel rendelkező egységét, a szémát.¹⁴

Két szématípust különböztetett meg: a *nukleáris szémát* és az *osztályszémát*. A nukleáris szémák azokat a jegyeket képviselik, amelyek egy terminus meghatározásakor mint *megkülönböztető jegyek* jönnek számba. Az osztályszémák megkülönböztetéséhez ezzel szemben legalább két terminus összekapcsolása szükséges.¹⁵ Ha egy terminust, amelynek tartalmát tagolni kívánjuk,

két eltérő szövegkörnyezetbe helyezve tanulmányozunk – azt vizsgálva, hogy egy-egy kontextusban milyen jegyekkel jellemezhető –, rábukkanunk az ún. *széma-magra*, amely egy *invariáns* [: a minimális széma]¹⁶. A széma-mag vagy más néven *nukleáris figura* több nukleáris számából áll. A széma-magot képező egyik széma felcserélése egy másikkal már a terminus jelentésváltozását eredményezi.

Az izotópia

Az osztályszéma egy kontextus-osztály közös nevezője. Az osztályszémákból [: vagy *kontextuális számákból*] állapítható meg, tárható fel egy adott mű/filmalkotás *izotópiája*, amely biztosítja a szöveg homogeneitását. Egy szövegszegmentum akkor tekintendő izotópnak, ha egy vagy több *ismétlődő* [: rekurrens] osztályszémát tartalmaz.¹⁸

A (film)szöveg- és (film)cselekménykutatásban az izotópia fogalma igen jelentős. E fogalmat úgy kell értelmeznünk, hogy az az ismétlődő szemantikai kategóriák [: osztályszémák] olyan együttese, amely biztosítja a cselekmény vagy a szöveg egységes, azonos értelmezését.¹⁹ Az osztályszéma-kategóriák voltaképpen paradigmáknak tekinthetők, míg az izotópia – ebből az aspektusból – egy állandósult, hierarchizált osztályszémabázisnak, amely lehetővé teszi a paradigmák képzését. Ezek a paradigmák (film)szövegszinten egymástól eltérő elemek változatos formában történő kifejezése. A szövegszintű variációk nem semmisítik meg, inkább igazolják az izotópiát.²⁰ Az izotópiát alkotó osztályszéma-kategóriák meghatározzák a széma-alakzatok egységes szintjét azzal, hogy azok szintagmatikus elhelyezkedését, megoszlását befolyásolják. Az izotópia segítségével, annak révén egy kétértelmű (film)cselekményelemről megállapíthatjuk annak valódi jelentését. Az eltérések ideiglenes figyelmen kívül hagyásával, az azonosság kiemelésével és hangsúlyozásával az egységes értelmezési szint izotópiát teremt.

Természetes, hogy egy filmalkotás – miként bármely más szöveg – épülhet éppen a két- vagy többértelműségre, amely a művön végigvonul. Ilyenkor a két- vagy többértelműség megszüntetésére egyáltalán nem törekszik az alkotó. Ezekben az esetekben párhuzamos vagy *pluriizotópiáról* beszélünk: a mű egyszerre többféle módon is értelmezhető, anélkül, hogy az izotópiák bármilyen szempontból egyetlen értelmezési elv alá lennének rendelhetők. Tekintettel arra, hogy a (film)cselekménykutatás a tartalom síkját vizsgálja, az e síkon megállapított izotópiák [klasszématikusak] *fogalmi* jellegűek, azaz ún. *szemantikai izotópiák* [azaz *noologikusak*], amelyek a tartalom síkját jellemzik, míg a kifejezés [: a szövegszint] elemzése során számos, nukleáris széma alkotta *szemiológiai izotópia* [: kifejezésbeli vagy *kozmozológus*] vár feltárássra, képezhető el.

Szintaxis

A logikai-szemantikai mélyszerkezet szintaxisa a konstitucionális modell műveleteiben és a műveletek nyomán kialakított viszonyokban fejeződik ki, ragadható meg.

A tartalom akronikus szerveződését illusztráló [konstitucionális] modell általános/általánosítható érvényű. Közömbös, hogy ezt a *keretet* [amelyet a modell alkot] milyen tartalommal töltik meg, ruházzák fel. Ez egy olyan *metanyelvi modell*, amely – érvényét tekintve – magába foglalja, összegezi az induktív módszerrel a (film)cselekménykutatás során [korpusz alapján] alkotott és a (film)cselekményben fellelhető *állapotokat* [a létet], illetve/és a *cselekedeteket* csoportosító *kvalifikatív* vagy/és *funkcionális* modelleket. E két modellt a konstitucionális modell egy-egy típusának tekinthetjük, amelyek szemben állnak az álla-

potok közötti *változásokat* illusztráló *transzformációs modellekkel* [Greimas: 1966: 233].

Nevezük – Greimas nyomán – *sémának* azt a struktúrát, amely két terminust [sz_1 és sz_1] az *ellentmondás* alapján fog egy viszonyba össze [$sz_1 \rightarrow \leftarrow sz_1$, amelyben „sz” szémát jelent] és *korrelációnak* két séma kapcsolatát, amelyben az egyik séma terminusai a másik séma terminusaival *ellentétesek* [sz_1 sz_2 -vel, sz_1 pedig sz_2 -vel]. Ennek alapján a konstitucionális modell [sz_1 amely a két séma korrelációja] olyan, négy terminusból álló struktúra, amelyben a terminusok egy viszonyrendszer révén egymást kölcsönösen meghatározzák és feltételezik.

A konstitucionális modell formális leíróapparátus, amely egy adott szemantikai mikrouniverzum [sz_1 életmű, filmalkotások egy adott csoportja, sőt műfajok szinkronmetszetei] valamennyi lehetséges cselekménytípusáról képes számot adni, azok tartalmától függetlenül. Olyan, amely a művek mögött meghúzódó, általános érvényű rendszerező elvet tárja fel tagolja, és tagolt formában fejezi ki az érvényben lévő vagy volt és a művekben testet öltött értékrendszereket, de számot ad az egy társadalmi-kulturális kontextusra jellemző rekurrens (ismétlődő) értékek születésének folyamatáról is.

Mivel a szintaxist egy adott morfológiai [terminus-] struktúrán végzett, egymást követő műveletek sorozatának tekintjük, a szintaktikai műveletek vagy már meghatározott sorrendet alkotnak, vagy sorrendbe rendezhetők. Megadjuk velük/bennük a művelet irányát [a tartalomalakítás lehetőségeinek megfelelően]. Mivel egy-egy [taxonómiai] sémán belül két szintaktikai művelet végezhető el, a tartalom transzformációjának két lehetséges módzata képzelhető el:

- (1) $sz_1 \rightarrow sz_1$ (2) vagy (1) $sz_2 \rightarrow sz_2$ [2]
(2) $sz_1 \rightarrow sz_1$ (1) vagy (2) $sz_2 \rightarrow sz_2$ [1]

A konstitucionális modell azonban két, egymással kapcsolatban lévő sémából áll. Így kérdés, hogy melyik művelet élvez

prioritást. A műveletsor kezdődhet az első sémával ($sz_1 \rightarrow \overline{sz_1}$ vagy $\overline{sz_1} \rightarrow sz_1$), de – a modellen belül – a másodikkal is ($sz_2 \rightarrow \overline{sz_2}$ vagy $\overline{sz_2} \rightarrow sz_2$). A szintaktikai műveletek tehát, bár korlátozott a számuk, valóságos kombinatorikát képeznek.

Attól kezdve azonban, hogy az első, elvégzendő műveletet megválasztottuk, a műveletek sorrendje logikailag meghatározott. Például az ellentmondásosságra mint viszonyra épülő művelet az sz_1 terminust tagadva létrehozza, megteremti az $\overline{sz_1}$ terminust, és ezt – a modellen belül a terminusok között létrejövő prészuppozíciós viszony alapján – követnie kell egy újabb műveletnek, amely ehhez az sz_1 terminushoz hozzárendeli az újonnan létrehozott sz_2 terminust.²¹ Így az ellentmondásosság, amely mint *viszony* morfológiai síkon a bináris sémák kialakulását, létrejöttét eredményezte, szintaktikai szempontból mint *művelet* jellemezhető, és a következőképpen foglalható szakvakba: tagadja a séma egyik terminusát és ugyanakkor (fel)állítja az annak ellentmondót.

E műveletek jól illusztrálják a tudattartalmak grammatikájának, a (film)cselekmény-grammatika *mélyszerkezetének logikai* jellegét. Ahhoz, hogy *figuratív* jellegű (film)cselekmény alakuljon ki [: amelyben élőlények vagy megszemélyesített tárgyak feladatokat hajtanak végre, célokat tűznek ki, küzdenek], e *fogalmi* jellegű grammatikából a cselekmény szintjén antropomorfizációra van szükség. Ez azonban nem azonos azzal a *figurativitással, amely a diszkurzív (szöveg)sint jellemzője*.

A tudattartalmak szintjén végrehajtott logikai műveleteknek a (film)cselekmény szintjén az antropomorfizált szintaktikai műveletek felelnek meg. E szintaktikai műveleteknek nincs mindenben pontos megfelelőjük, a logikai műveletek ugyanis kettős értelemben antropomorf tevékenységnek számítanak. Mint *művelet* [mint

tevékenység] feltételezi [implikálja], hogy a közlést kibocsátó [: a *megbízó*] és a közlést befogadó [: a *megbíztott*] között kapcsolat van, kapcsolat jön létre.

A két szint között korábban már feltételezett ekvivalencia a szintaxis tartományában is felfedezhető és igazolható. A logikai-szemantikai mélyszerkezet szintaktikai műveleteinek jellemzője az *orientáció*, amely a (film)cselekményszerkezet szintjén biztosítja az elemek elrendeződését. Az egymást követő elemek között ugyanis logikai kapcsolat van, amit kifejez az orientáció sémája is:

$$cs_{e1} \rightarrow cs_{e2} \rightarrow cs_{e3} \rightarrow cs_{en},$$

amelyben

cs_e a *cselekményelemet*, az index-szám pedig a cselekménysorban elfoglalt helyét fejezi ki. A (film)cselekményszerkezet szintjén a szintaktikai műveletek jellemzője [az orientációval ellentétben] a (film)cselekményelemek között létrejövő, létező *implikatív viszony*, amely a logikai-szemantikai mélyszerkezet elemei között kialakuló sorrendnek és e sorrend értelmezési irányának éppen az ellenkezője:

$cs_{e1} \subset cs_{e2} \subset cs_{e3} \subset cs_{en}$, amelyben $\subset$ a cselekményelemek között létrejövő implikatív viszonyt jelöli²², és arra utal, hogy a cselekményszerkezetben a legutolsó cselekményelem implikálja [: feltételezi] a megelőzőt, a megelőző az öt megelőzőt. Az egész (film)cselekmény nem más, mint az elemek *egyoldalúan* implikatív viszonyban álló láncolata.

A logikai-szemantikai szint más viszonytípusainak is akad megfelelője a (film)cselekmény szintjén. Így pl. a

tudattartalom szintjén az állítás, illetve tagadás műveletének a (film)cselekmény szintjén a konjunkció, illetve a diszjunkció felel meg.

A konstitucionális modell [szemantikai] tartalom nélküli terminusai között létesített viszonyok [: *ellentét, ellentmondás, egyoldalú vagy kölcsönös feltételezettség*] mai ismereteink szintjén nem teszik lehetővé, hogy abszolút biztonsággal előre lássuk, megadjuk az elvégzendő műveletek sorrendjét. Láthatatlanban, minden korpuszra és minden (film)cselekménytípusra érvényesíthető módon semmiféle útmutatás nem adható arra vonatkozóan, hogy ezek a szintaktikai műveletek milyen sorrendben követik egymást. Még az sem bizonyos, hogy az ismert és említett műveleteken kívül más műveletek [magától értetődően más modellek keretében] ne lennének elképzelhetők a (film)cselekmény tagolására, a (film)cselekménylánc kialakítására. *Elméletben* minden művelet sor lehetséges. Még az sem kizárható eleve, amely a műveletek kiindulópontjául szolgáló terminus egyszerű és változatlan ismétléséből állna. Csupán a cselekménykutatás elméleti tradíciójára – a különböző műfajokban végzett vizsgálatokra – vagyunk hagyatkozva és a kutatók – köztük Greimas is – az e műfajokban [: szövegtípusokban] megfigyelt jellemzőkre támaszkodva fogalmazzák meg a szintaktikai műveletek jellegére és orientációjára, a sorrendre vonatkozó elméleti következtetéseiket. Kétségtelen, hogy azóta, amióta Propp a cselekménykutatást megalapozta, a cselekményelemek kötődésének, viszonyának, sorrendjének meghatározására irányuló valamennyi kísérlet inkább azt bizonyítja, hogy az általánosnak tekintett jellemzők igen jelentős mértékben szövegtípustól

[műfajtól], korszaktól, kulturális szférától, alkotói habitustól függték, semmint a cselekmény alakulását befolyásoló, általános érvényű grammatikai tényezőktől. Mindez azonban nem egyértelműen ez utóbbiak hiányára, de elképzelhetően az elméletek tökéletlenségére utal. Egyebek között arra is ösztönöz, hogy további kutatásokban vizsgáljuk a grammatika, a logika és a szemantika meglehetősen bonyolult viszonyát.^{2 3}

Vitathatatlan, hogy minden (film)cselekményt, ha nem is automatikusan de visszavezethetünk egy logikai-szemantikai struktúrára, amely a cselekmény alakulását megszabja és szemantikai tartalommal megtöltve (film)szövegszinten kifejezi, hordozza azt. Minden (film)cselekmény „mondanivalója” a tartalom formát öltött akronikus és fogalmi viszonyrendszerében keresendő, az értékrendszerek (axiológiai és ideológiai) tagolt és ellentétes/ellentmondó terminusainak játékában. Valamennyi, cselekményre épülő (film)szövegtípus (is) tehát két szinten – a logikai-szemantikai és a (film)cselekményszerkezet szintjén – egyaránt értelmezhető önmagában (is), anélkül, hogy az egyik szűkéséltetné a másik értelmezést. Az értékek cselekményszintű megjelenítése, antropomorfizálása újabb adalékkal gazdagítja a „mondanivalóról” alkotott képünket. Mert a (film)cselekményszintaxis szintaktikai formában és szintaktikai keretben ugyan, de reprodukálja azt a színjátékot, amelyben valóságos, élő szereplők összeközlésének, bukásának vagy megdicsőülésének tanúi vagyunk.

JEGYZET

¹ 1971: 131–137, 144, 147

² Todorov: 1969b, Kristeva: 1969.

³ Greimas: 1970, Maranda: 1971, Prince: 1973, Pavel: 1976.

⁴ Van Dijk: 1972: 279, 1973: 191, Ihwe: 1972.

⁵ Wienold: 1972, Petőfi: 1973, Van Dijk: 1973: 189, Schmidt: 1973: 140–145.

⁶ 1965/1971: 13, 45, 52.

⁷ Pavel: 1976: 3–5.

⁸ Greimas: 1976: 19.

⁹ Míg Greimas a szemantikai komponens [időleges] „zárójelbe tétele” [figyelmen kívül hagyása] mellett foglal állást, mert azt a cselekménykutatás [: a modellalkotás ezen fázisában] irreleváns tényezőnek tartja [tekintettel arra, hogy a cselekménymodellek szintaktikai formák és viszonyok összegezései], mások [: Chateau: 1976] a szemantikai komponenst a cselekmény-grammatika részének tekintik. „Visszacsempészése” érdekében emelnek szót, követve ebben a generatív nyelvészet új irányzatát, a generatív szemantikát.

¹⁰ A grammatikai viszonyok és szemantikai egységek közötti különbségtétel, szétválasztás konkrétan nagyon nehéz, sőt szinte lehetetlen. A grammatikai viszonyok ugyanis – minden konstrukciós törekvés ellenére

sem tiszta formák. Például az alany [a cselekvő] és a tárgy [a szenvedő] esetében [az egyik a cselekvést végrehajtja, a másik azt elszenved, annak tárgya] e két szintaktikai kategória szemantikai értelmezése, tartalommal megtöltése csak lépésről lépésre valósul meg a (film)cselekmény során. Bármennyire is igyekszik az elemző szétválasztani a *grammatikait* [: a *formát*] a *szemantikaitól* [: a szubsztanciálistól, a *tartalomtól*], ezeknek a fogalmaknak bevezetésével egyben már szubsztanciális státuszukról is lényeges információt kapunk. Épp ezért, a cselekmény-grammatika létrehozásakor a kutatás nem tudja mégsem teljesen kiküszöbölni, zárójelbe tenni a szemantikai komponens, mint ahogy – a kutatás egy másik szakaszában, amikor a vizsgálat a hangsúlyt épp erre a komponensre [: a szemantikaira, a tartalmira] helyezi – nem tudja teljesen kiküszöbölni a grammatikai komponens [: a *szintaktikai formát*] sem.

¹¹ A tartalom megformált, formába öntött szubsztanciája [: a tartalom formája] vagy a tagolt jelentés [= le sens articulé]. [Greimas: 1970: 159.]

¹² Szemantikai [a tartalom síkja], a Greimas által használt értelemben, mint a szemiotológiai [a kifejezés síkja] ellentétje. [1966: 103]

¹³ E nehézségek kiküszöbölésére és a viták elkerülése céljából döntött Greimas – mint már említettük – amellett, hogy a tartalom síkját ugyanolyan elvek alapján, hasonló eljárások segítségével tagolja, mint ahogy hosszú idő óta elfogadott az a kifejezés síkján.

¹⁴ 1970: 40.

¹⁵ 1966: 103.

¹⁶ 1966: 44.

¹⁷ Hipotaxikusnak azt a viszonyt nevezzük, amely

összefogja a nem az egyazon szemakategóriához tartozó szemákat [Greimas: 1966: 28–29].

¹⁸ Az izotópia megállapításához legalább két szemalakzatot egyesítő szintagma szükséges mint minimális kontextus. [Greimas: 1966: 72]

¹⁹ Greimas: 1970: 188.

²⁰ Greimas: 1966: 96.

²¹ Greimas: 1970: 165–166.

²² Greimas: 1970: 174.

²³ A szemantikai elmélet kidolgozatlansága, vitatott vonásai és vonatkozásai – írja Chabrol [1973: 22–23] – súlyos teherként nehezednek a cselekménykutatásban és a cselekményelmélet kialakításában érdekelt kutatók vállára. A nyelvészet és a grammatika története folyamán gyakran vetődött fel a kérdés, miként lehetne „kiiktatni” a szemantikát [: a szemantikai komponenst] a nyelv vizsgálatából. Végérvényesen száműzni azonban sosem sikerült, és mindig ott bukkant fel újra, ahol legkevésbé számítottak rá és óhajtották.

4. A CSELEKMÉNYKUTATÁSTÓL A CSELEKMÉNY ELMÉLETÉIG

1928-ban Vlagyimir Jakovlevics Propp vetette meg az alapját annak a kutatási iránynak, amelyet később *narratológiának* neveztek el.

Propp, a néprajzkutató, az orosz varázsmesék egységes, homogén korpuszát vizsgálta, és e mesék általános jellemzőit és specifikumát kívánta feltárni. Több ízben hangsúlyozta, hogy az általa kidolgozott vizsgálati szempontok, majd pedig az eredmények nem valamennyi mese, csupán az orosz varázsmesék egy részére érvényes, vonatkoztatható. Ez a józan mértéktartás különösen néhány mai kutatás tükrében becsülhető igazán. Nem kétséges, hogy azok a törekvések, amelyek minden cselekményszerkezetet, típust egy és ugyanazon modellre kívánnak visszavezetni, vitathatók. Bár a tudomány törekvése a minél általánosabb érvényű, a jelenségek mind nagyobb számáról tájékoztatást nyújtó (cselekmény)modellek kidolgozása, nem hihetünk abban, hogy valamennyi elbeszélő forma cselekménye [: valamennyi szövegtípus] egyetlen modellben megragadható.

A (film)cselekménytípusok is – az általánosítás bármilyen elvont szintjén helyezkedjenek el az összegzőmodellek – valószínűleg több, egymással sok tekintetben rokon, vagy többé-kevésbé hasonlóságot mutató modellre vezethetők vissza. E tekintetben tehát a proppi példa józan mértéktartása nemcsak útmutató, de egyben figyelmeztető.

Propp kutatásai inspirációként hatottak számos angolszász és francia kutatóra. A hatvanas évek közepétől egyre nagyobb számban jelennek meg a proppi cselekménykutatás útmutatásait

követő tanulmányok. Sok tekintetben az ő eredményeire építve sok vonatkozásban azokat cáfolva vagy módosítva. E kutatók kiterjesztették a Propp által alkalmazott vizsgálati módszereket más tudományterületekre és más kutatási objektumokra. Megteremtették ezzel egy új tudományág, a cselekmény- és elbeszéléskutatás alapját. Az új tudomány tudományjellegét éppen annak köszönhetjük, hogy a kutatók egy valamennyiük által elfogadott fogalom-hipotézisrendszerrel dolgoztak és egy hipotézisrendszer bizonyítására, korrigálására vagy éppen cáfolására törekedtek. Számos kérdésben konszenzus alakult ki, és az e kérdésekben tapasztalható egyetértés további eredmények eléréséhez szolgálhat alapul.³

Ennek egyik legfontosabb feltétele azonban, hogy a kutatók alapjául szolgáló korpuszok *azonos jellegűek* és az adott szövegosztályra vagy alosztályra vonatkoztatva *reprezentatívak* legyenek. Az ilyen tulajdonságokkal rendelkező, művekből álló vizsgálati minta [: korpusz] teszi egyedül lehetővé, hogy a korpuszt alkotó művek osztályra [típusra] jellemző cselekmény (mély)szerkezete modellálhatóvá váljék. Az ilyen mintában ugyanis valamennyi szövegegyed a szövegosztályra jellemző közös mély (cselekmény)szerkezet egy felszíni szerkezetében eltérő variánsának tekinthető hipotétikusan.⁴

Az elmúlt, több mint egy évtized folyamán a cselekményszerkezet kutatásában két szempont érvényesítése lebegett legfőképpen a kutatók előtt: 1. kitágítani a kutatási területet, és minél több, a cselekményre építő szövegtípust vonni be a vizsgálódásba, hogy az így kapott eredmények minél megalapozottabbak legyenek, és ebből adódóan általánosíthatóvá váljanak, 2. finomítani, korrigálni, új elemekkel gazdagítani a Propp által kezdeményezett és időközben önálló tudományággá vált cselekményelméletet.

Az első lépések ez irányban még a Propp által kidolgozott elméleti keretben történtek. Alan Dundes, Propp amerikai követője az észak-amerikai indiánok mesekincsét vizsgálta egy olyan korpusz alapján, amely csak jelentéktelen mértékben tért el a

Propp által tanulmányozott varázsmesék alkotta mintától. Dundes kutatásának tudománytörténeti jelentősége abban rejlik, hogy elsőként használta fel a nyelvészeti kutatások eredményeit a cselekmény, az elbeszélés vizsgálatában.⁵

A tudományos köztudat a nyelvészetet a legelőrehaladottabb, a fogalom- és modellalkotás igényességét és egzaktságát tekintve a természettudományokhoz leginkább közelítő társadalomtudományként tartja számon. A nyelvészeti kutatás nem egy fogalmát és modelljét felhasználta és gyümölcsöztette a cselekménykutatás, a cselekmény-grammatika is. Maga a grammatika fogalma ugyancsak ezek egyike. Greimas strukturális szemantikáját és cselekményelméletét a tesnière-i szintaxis-elmélet [: 1959] és a hjelmslevi glosszematika eredményeit felhasználva alakította ki. Dundes a Pike-féle tagmémikus elmélet, Kristeva [: 1968, 1970] a Saumjan által kidolgozott applikatív generatív modell felhasználásával, illetve átültetésével kísérletezett. A Harris-i disztribucionalista nyelvészeti irányzat [: 1952] főként a magát szöveggrammatikai irányzatnak nevező kutatás képviselőire hatott [: Harweg: 1968, Isenberg: 1971]. Végül a Chomsky-féle generatív transzformációs grammatika hatása főként Todorov [: 1970], Van Dijk [: 1970, 1971, 1972], Ihwe [: 1972] Prince [: 1973] és Pavel [: 1976] munkáiban fedezhető fel.⁶

Míg Dundes a Proppéval azonos tudományterületen és az övével sok tekintetben hasonló korpuszon dolgozott, a francia cselekménykutatás – a hatvanas évek végétől – újabb területeket vont be a vizsgálódásba: közép- és legújabb kori irodalmi alkotásokat [: Greimas, 1966, Todorov, 1969a, Kristeva, 1969, 1970, Genette, 1972], bibliai történeteket [: Chabrol és Marin, 1971].⁷

Az új kutatási objektumok tanulmányozása számos jelentős elméleti megállapításhoz vezetett. A cselekményelmélet megújítását és módosítását szükségessé tette, hogy az orális jellegű meseanyaggal szemben az irodalmi alkotások jóval bonyolultabb cselekmény- és elbeszélésszerkezettel, számos, az írott/irodalmi alkotásokra jellemző specifikus jeggyl rendelkeztek. Ilyen elmé-

leti újításnak számított a Brémond által kidolgozott *választás és a lehetséges cselekményváltozatok*⁸ [: 1964, 1966], valamint a *triász*⁹ [: 1973] fogalma, Kristeva–Saumjan nyomán alkotott – mélyszerkezet/felszíni szerkezet¹⁰ ellentétpárja [: 1969], Greimas konstitucionális és aktanciális modelljei [: 1966, 1970], Maranda és Köngas–Maranda [: 1971], Van Dijk [: 1973], Pavel [: 1976] a cselekményszerkezeteket összegező modelljei. Az általuk kidolgozott fogalmak és modellek mindig a művek meghatározott szintjéhez kötődtek. A mélyszerkezetek leírására Greimas, Todorov, Brémond, Pavel vállalkozott, míg Barthes [: 1970] és Genette a felszíni szerkezet sajátosságairól adott képet.

Az új korpuszok alapján született és általánosítható kutatási eredmények birtokában a cselekményszerkezetek elmélete, a hetvenes évek elejétől, olyan, egyre kiterjedtebb érvényességi körrel és az általánosítás szándékával kimunkált modellekkel rendelkezik, amelyek módot nyújtanak újabb kutatási területek – köztük a filmszövegek – feltérképezésére és e modellek bevezetésére az említett területekre. Napjainkra ezeknek az egymással sok tekintetben hasonló modelleknek a száma meghaladja a tucatot is.¹¹

Ami a filmalkotások cselekményszerkezetét illeti, az e cselekményszerkezetek típusait vizsgáló kutató számára tanulságos és gyümölcsöző lehet a nyelvészeti-szemiotikai modellek felhasználásában és mindazokban a kísérletekben, amelyek megpróbálják kitágítani e modellek érvényességi körét, a cselekmény-grammatikában felhasználhatóvá tenni őket, nem más mint a sokszor csupán az intuíciók szintjén létező igazságok, elképzelések és elméleti felismerések konfrontálása: esetenként igazolása, esetenként korrigálása vagy cáfolása. Ha az ellenőrzés céljára, az intuíciók megalapozottá tételére,

szisztematizálására választott és alkalmazott modell képes egzakt, ellenőrizhető és a vizsgálatot végző személytől függetleníthető, tetszőlegesen megismételve is azonos eredményeket produkálni, egzakt formában számot adva ezzel a kutató egy sereg esztétikai intuícijáról, akkor ezek a modellek alkalmasak arra, hogy a művészi produktumokat vizsgáló kutatásokban felhasználják és alkalmazzák őket. E modellek egyikének vagy másikának bevezetésével ugyanis a műalkotásokról kialakított ítéleteink és következtetéseink tudományos, ellenőrizhető igazságtartalma jelentős mértékben gazdagodhat. Egyben sikerül hitelt érdemlően bizonyítani, hogy néhány, az összefüggésekre vonatkozó megérzés, intuíció koherensebb mint ahogy azt első hallásra hinnők.

A cselekményszerkezetek, a cselekményre épülő szövegtípusok kutatása napjainkra önálló diszciplínává érett. Mindazonáltal figyelemre méltó, hogy a valamennyi cselekményre épülő szövegtípus leírására és jellemzésére hivatott cselekményelmélet mindmáig – néhány kivételtől eltekintve –¹² kizárólag irodalmi vagy folklór [: mitikus] szövegek leírására és elemzésére vállalkozott.

A különféle, a cselekményre épülő szövegtípusok kutatása még számos, ismeretlen eredménnyel gazdagíthatja a cselekményelméletet, ha a vizsgálódás körébe olyan szövegosztályokat is bevonunk, amelyek – feltehetően – jellemző jegyeikben eltérnek a már említett szövegtípusoktól. A tanulmányozott, változatosságukat tekintve egymástól főbb jellemvonásaikban kevésbé eltérő szövegtípusok sok szempontból befolyásolták mind a cselekményelmélet terminológiáját, mind a várható kutatási eredményeket¹³, mivel az eddig vizsgált cselekményszerkezetek – az előbb már említett kivételektől eltekintve – valamennyien *figuratív jellegűek* voltak.¹⁴

A cselekményszerkezetek kutatásában történt előrelépés jó részt annak volt köszönhető, hogy a nyelvészeti kutatás eredményeit felhasználva több, ún. *cselekmény-grammatikát* dolgoztak ki, illetve tökéletesítették a kutatók. Az első cselekmény-grammatikai kísérletek¹⁵ nyilvánvalóvá tették, hogy különböző szövegtípusok rokonsága vagy hasonlósága csak a cselekményszerkezetek, nem pedig a felszíni szerkezetek szintjén mutatható ki, illetve keresendő. Az egy szövegtípusra vagy altípusra jellemző sajátosságok, amelyek elsősorban vagy kizárólagosan a felszíni [: diszkurzív] szerkezet szintjén azonosíthatók, illetve figyelhetők meg, a mélyszerkezetek [vagy a cselekményszerkezet] szintjén eltűntek. Megszülettek azok a cselekménymodellek, amelyek szövegtípusra való tekintet nélkül megegyeztek abban, ami több, a cselekményre épülő szövegtípust egyaránt – de nem szükségszerűen egyforma mértékben – jellemez, és aminek közreműködése, jelenléte révén közvetíti a kultúra, más és más [felszíni] formában [: variánsban] megközelítően ugyanazokat a tudattartalmakat, a különféle érték- és normarendszereket.

A proppi kísérlet már csírájában hordozta a lehetőségeket, és némelyeket maga is eredményre váltott.¹⁶ Leglényegesebb eredménye kétségtelenül az, hogy a cselekményszerkezetet, annak létét és elkülönülését a szövegszerkezettől elsőként posztulálta.¹⁷ Amikor Propp arra volt kíváncsi, ami az egyes jelenségeken [: az egyedi meséken, a variánsokon] túlmutatva a modellt [: nála a funkciók láncolatát], a variánsoktól független, egységes „mese/törzset” jellemzi, eltekintett az egyes mesékre jellemző felszíni szerkezetektől és egyedi [: esetleges] megnyilvánulásoktól.¹⁸ Bár elsősorban a cselekményszerkezet kutatása állott mindeddig a narratív grammatika érdeklődésének és vizsgálódásának középpontjában, ez korántsem jelenti azt, hogy a felszíni szerkezet, a diszkurzív szint elhanyagolható vagy kutatásra érdemtelen lenne.¹⁹ Nyilvánvaló azonban, hogy ezen a szinten a modellalkotás elképzelhetetlen, e szint sajátosságából és jellegzetességéből [: az egyedi megnyilvánulásból] adódóan. Nem véletlen, hogy a szövegszint modellezésére irányuló kísérletek mind a

mai napig hiányoznak. A diszkurzív [: elbeszélő] szint leírását jelentékeny mértékben nehezíti, hogy a cselekményszerkezetek a legkülönbözőbb kifejezési formában [: anyagban] – szavakban, képekben, filmen, mozdulatban, zenében – nyilvánulhatnak meg.

A cselekményelmélet feladata nem a szövegek magyarázata vagy egy-egy alkotás „mondanivalójának” megfejtése. Célkitűzése a cselekményszerkezetek feltárásában, azonosításában, elemzésében és értelmezésében jelölhető meg. Jelentősége e szerkezetek létének, heurisztikus és ismeretelméleti szerepük nyilvánvalóvá tételében, a cselekmény modellálásában mutatható ki.

A (film)szövegek vizsgálatában és értelmezésében mind a mai napig érvényben lévő „filológiai” műelemzés – amilyen a filmelemzések jelentékeny hányada is – az izolált, önmagában vagy társadalmi-kulturális, de csak ritkán szövegösszefüggésekben vizsgált mű „mondanivalóját” kívánta megfogalmazni, és mint az egyedi alkotás értelmét, létének célját felfedni. Az egyedi, izolált műszemlélet azonban abszurd és megmagyarázhatatlan. Egy-egy mű jelentése csak szövegösszefüggésben, a (film)szövegek vagy egyedi művek rendszerébe helyezve mutatható ki, ha azt akarjuk elérni, hogy az elemzésben ne csak az ún. „egyedi jelleg” tükröződjék [amely az alkotó célkitűzéseit vizsgálva ugyan döntő jelentőségű követelmény és igény, a tudományos kutatásban azonban csak esetlegességet eredményezhet], de az egyediben ragadja meg az általános megnyilvánulását, azt, ami a (film)szövegek egy adott osztályához fűzi, az osztály részévé teszi az adott műalkotást.

A cselekmény sajátosságainak szövegtípustól többé-kevésbé független modellálása, a cselekményelmélet kidolgozása nem csupán a leírások és elemzések sokasága-

ból leszűrt tanulságokra és törvényszerűségekre építő cselekménymodellek formalizálását és tökéletesítését igényli, de elsősorban ezeknek a cselekményszerkezeteknek mint a kutatás objektumának [: önálló szintjének] elismertetését és hitelesítését.

A cselekmény-grammatika rövid fejlődéstörténetét vizsgálva megállapítható, hogy mind ez ideig két irányban fejlődött. Az egyik irányzat²⁰ a szemantikától független cselekmény-grammatika kidolgozására törekedett. Tevékenységének középpontjában a proppi szintagmatika átdolgozása, tökéletesítése vagy attól eltérő szintagmatika megalkotása állott. Az általa kidolgozott cselekmény-grammatika morfológiai része egy, az alapvető funkciókat felsoroló „szótárból” állott, szintaktikai részét ezeknek a morfológiai elemeknek elrendezését meghatározó szabályrendszer alkotta.

A másik irányzat követőinek feltevése az, hogy a cselekmény-grammatika szabályrendszere feltételezi mind egy szintaktikai, mind egy szemantikai komponens integrálását.²¹ A szintaktikai-szemantikai elemzés elméleti szintű általánosítása azonban mind a mai napig sok kívánnivalót hagy maga után, és sokak által vitatott. Való igaz, hogy ezek a kutatók – valahányszor tevékenységük elméleti jellegű és általánosítható megállapításait megfogalmazzák – vagy a *formális logikát*²² vagy a jelentés *természetes logikáját*²³ hívják segítségül, hogy a kellő szintű általánosságot garantálják. Legalábbis ideiglenesen, de a vizsgált szemantikai mikrouniverzumokból minden „tartalmat” száműznek, figyelmen kívül hagyva még a mikrouniverzumok közös kategóriáit is. A (szemantikai) tartalmat nélkülöző terminusokat a konjunkció, a diszjunkció, a tagadás és az

implikáció követelményeinek tiszteletben tartásával tagolják.²⁴

Az ilyen, operacionalizálható modellek és elméletek²⁵ felhasználása nemcsak a segítségükkel nyert ellenőrizhető, könnyen hitelesíthető eredményekkel kecsegtet, de ismeretelméleti garanciával is szolgál, amikor egyszerű, észlelhető igazságokat szilárd elméleti bázzissal lát el.

Ezeknek a modelleknek és elméleteknek a (film)cselekmény-grammatika kialakításában, illetve a (film)cselekménykutatásban történő felhasználása feltételez [prészupponál] egy sereg azonosságot, amely a (film)szöveg – minden szöveg –, illetve a mondat között fennáll. Feltételezi, hogy a (film)cselekmény [típusától, szövegosztályától függetlenül] logikailag úgy tagolódik mint a mondat [: egy adott szövegtípus legkisebb jelentéssel bíró egysége]. Azaz, feltételezi, hogy más szövegosztályokban is találunk a mondattal azonos dimenziójú olyan logikai egységet, amely a cselekmény elemi részének tekinthető.²⁶ Feltételezi, hogy a (film)cselekmény-modellek kifejezik és hitelesítik mindazokat az előzetes, a cselekmény tagolódására vonatkozó esztétikai-szemiotikai intuíciókat, amelyeket például egy gyakorlott néző a filmalkotások megtekintése során igen gyakran már a film felénél megsejt.

Mindaddig, amíg a (film)szövegek egy adott osztályára [: játékfilmek] korlátozzuk a vizsgálódást és elméletalkotást, az egymással több-kevesebb hasonlóságot mutató, végtelen mennyiségű és tetszőleges számú szöveg fogalma [a művek közötti burkolt összefüggések, amelyek strukturális hasonlóságból vagy rokonságból adódnak, és ebből az okból újra és újra, néhány elem

igénybevételével újrafogalmazhatók, és az elemek korlátozott számának váltogatásával a végtelenségig variálhatók] éppen az egyik – és nem is a legkevésbé fontos – bizonyításra váró intuíció.

A játékfilmek osztálya – a mából előre- vagy visszatekintve – sem képez egyszer és mindenkorra lezárt szövegtípust. Valamennyi filmíró és rendező maga választja meg a történetét, maga dönt az előadásmódról, változtatásokról, amelyeket – a hasonló történetektől megkülönböztetendő – végrehajt a gondolati magon, majd a forgatókönyvön. Sőt, „új” történetet találhat ki, és a nézők minden különösebb habozás nélkül a játékfilmek közé sorolják ettől független is a művet – ha az tartalmazza azt a néhány alapvető, jellemző jegyet, amelynek alapján egy adott filmtörténeti szakaszban egy adott alkotást a játékfilmek osztályába sorolnak.

A játékfilmek bizonyos altípusai és az ezek létrehozásához alapot szolgáltató lehetséges generatív grammatika-típus között ugyanaz a viszony áll fenn mint egy nyelv nyelvtana és az e nyelvtan alapján alkotható mondatok között. Az egy adott cselekménytípus „generálására” létrehozott (film)cselekmény-grammatika – ha külső kényszerítő körülmények ebben nem gátolják – tetszőleges számban produkálhatná az egymáshoz hasonlítható, ugyanabba a cselekménytípusba sorolható játékfilmeket. Mivel ez hipotétikusan ugyan, de igen nagy valószínűséggel elképzelhető, nincs ami cáfolná, hogy lehetséges, sőt indokolt olyan (film)cselekmény-grammatika [grammatikák] létrehozása – a már létező művek, pl. játékfilmek alapján –, amely módot adna nemcsak a létező, de a lehetséges és jellemző je-

gyeik alapján e szövegosztályba sorolható (film)alkotások cselekményszerkezetének modellálására.

A cselekményre épülő szövegtípusok kultúránkban használatos meghatározása sem zárja ki elméletben végtelen számú, egymással a mélyszerkezet szintjén hasonlóságot mutató játékfilmalkotás létrehozásának, létének lehetőségét. Ebben az esetben minden játékfilmet úgy tekinthetünk mint egy lehetőség megvalósítását, amely azonban csak egy a számos, lehetséges megoldási forma között, és amelyek rokonságban állanak egymással attól függetlenül, hogy ez a rokonság első pillantásra csak igen nehezen vagy egyáltalán nem fedezhető fel.

A cselekménykutatás rövid történetét, a különböző elméleti fejtegetéseket vizsgálva világossá válik a vizsgálati módszerekben mutatkozó azonosság, a *dedukció* mint eljárás.

A deduktív eljárás a cselekménykutatásban a következőkben foglalható össze: egyes kutatók²⁷ egy, még a cselekmény-grammatikánál, illetve modelljeinél is általánosabbnak tekinthető, a szövegek még szélesebb körének leírására érvényesített és konstruált szövegelméletből, illetve szöveg-grammatikából indulnak ki, és az egyes szövegeket mint az elmélet hitelesítésére vagy cáfolására szánt megnyilvánulásokat elemzik. Ezzel – elvben – sikerül elkerülni a cselekménykutatás némely vizsgálatában uralkodó induktív elemzésből származó buktatókat, és eleget tenni az általánosítás igényének.²⁸ A valamennyi szövegosztályra érvényes szövegelmélet, a szövegtípusok modellje alapján és azokból kiindulva, mindenfajta szöveg elemzésére és osztályozására vállalkoznak. Úgy vélik, hogy nincs elméleti alap

arra, hogy a priori, a cselekményre épülő szövegek elemzésében a többi szövegtípustól eltérő szinteket keressünk, és azon folytassuk az elemzést.²⁹ Viszont éppen e szint posztulálása és cselekményszerkezetként történő megjelölése, a szövegek osztályait specifikáló vonás megkülönböztetése alapozhatja meg a cselekménykutatást mint önálló diszciplínát, mivel a szövegeknek azt a jellegzetességét, hogy cselekményre épülnek, hogy cselekményt hordoznak, hogy cselekmény formájában fejeződnek ki, osztálymeghatározó szempontnak tekinthetjük. Ez a jellegzetességük különíti el őket a szövegek végtelen halmazában más szövegtípusoktól, azoktól, amelyek nélkülözik a cselekményt. *A cselekmény tehát, amely független a megjelenítés anyagától olyan típusjellemező jegy, amely a filmszövegek halmazát is elkülöníti más szövegtípusoktól.*

Egy (film)cselekménytípológia körvonalai

Az ezerféle alakban, a filmalkotásokban változatos tartalommal megjelenő, egy-egy cselekménytípusra utaló cselekménysorok láttán abszurdnak tétélezhető fel bármiféle azonosság feltételezése a (film)cselekményszerkezetek között. Az irodalomelméleti kutatás azonban már néhány évtizede felfedezte, hogy az igen változatos elbeszélő formák számos közös tulajdonsággal, sőt egy azonosnak vagy hasonlóan feltételezhető maggal rendelkeznek, és eköré építkeznek.³⁰ A cselekményre épülő elbeszéléstípusok vizsgálata arra enged következtetni, hogy ezek az ember szellemi tevékenységének jellemző, még bármiféle nyelvi formát megelőző logikai

eljárásokra, szerkezetekre vezethetők vissza,³¹ hogy az akronikus szerkezetekben rögzített tudattartalmakat az elbeszélő időben tagolható cselekményben fejezi ki. Az elbeszélő formát öltött (film)cselekményszerkezetek látszólag spontán tevékenység eredményeként születnek, látszólag egyedi vonásokkal rendelkeznek. Feltesz-
szük azonban, hogy a felszíni szerkezet eltéréseitől füg-
getlenül a (film)cselekményszerkezetek egymással ro-
koníthatók. A komoly szerkezeti és funkcionális eltéré-
sek ellenére ezek az egymással rokonítható, ismétlődő
jegyekkel bíró elbeszélő formák magukon viselik a ha-
sonló vagy azonos (film)cselekményszerkezetre utaló
eljárások mint műveletek eredményét. Valamennyi
(film)cselekményszerkezet ebből adódóan hipotétiku-
san egy-egy modellnek tekinthető, amely modell az
adott (film)cselekménytípus generálását eredményező
szintaktikai műveletek összessége. Egy-egy ilyen
(film)cselekménymodellt *meta-cselekménynek* nevez-
hetünk, amely a mélyszerkezet jellemző jegyeit tekint-
ve egy-egy (film)szövegtípust [: osztályt vagy műfajt]
kifejez. Amennyiben sikerül valamennyi (film)szövegtí-
pust [: pl. valamennyi tényleges vagy feltételezett film-
műfajt] egy-egy (film)cselekménymodellel leírni, jel-
lemezni és értékelni az e modellek között mutatkozó
eltéréseket is, de kiemelve és rendszerezve az azonossá-
gokat vagy hasonlóságokat, úgy ez utóbbiak alapján
létrehozható valamennyi cselekményre épülő (film)szö-
vegtípus modellje [: valamennyi filmműfaj a cselek-
ményre vonatkozó azonosságait tömörítő séma], amely
igen általános és pusztán elméleti jelentőséggel bír, de
amelynek heurisztikus értéke tagadhatatlan. A
(film)szövegtípusokra jellemző (film)cselekménymo-

dellek ily módon egy *meta-műfajt* alkotnak. Ezt a meta-műfajt úgy képzelhetjük el mint egy olyan halmazt (vagy osztályt), amelynek különböző részhalmazait [alosztályait], egy-egy meta-cselekmény [: modell] képezi, amely utóbbi további részhalmazokra [: alosztályokra] oszlik.^{3 2}

Ha ezeket a (film)cselekménymodelleket (*film*)*cselekménytípusoknak* tekintjük, akkor egymáshoz való viszonyuk tisztázásával olyan *tipológia* hozható létre, amely kellő hitelességgel és érvénnyel adhat számot mindazokról a (film)szövegtípusokról, amelyek cselekményt hordoznak, a cselekményre épülnek [: hipotétikusan csak ilyenek léteznek].

A film mint szövegosztály a szövegek olyan jelentékeny és változatos mennyiségét fogja össze, hogy egy-egy altípus tipizálásához seregnyi pertinencia [:köztük a legfontosabb a filmi/filmbeli ellentétpár] alapján megállapított vizsgálati szempontok szükségesek. Egy-egy filmalkotás besorolása, modell alá rendelése [:cselekménytípusba történő klasszifikálása] feltételezi, hogy ideiglenesen eltekintsünk a kifejezés anyagából adódó számos, típusképző tulajdonságától, és csak a cselekmény modellálása szempontjából jelentősnek, pertinensnek ítélt vonások alapján osztályozzunk. Ma, a filmszövegekre vonatkozó cselekménymodell-kutatás kezdeti szakaszában nem áltathatjuk magunkat azzal, hogy túl sok bizonyosat tudunk a (film)szövegek cselekménytípusairól, azok lehetséges, helytálló rendszeréről [:tipológiájáról]. Az kétségtelenül bizonyosnak látszik már a vizsgálódás mai szakaszában is, hogy a játékfilm/rövidfilm [:dramatizált/nem dramatizált (film)szö-

vegtípusok] ellentét nem pertinens, nem cselekménytípust meghatározó tényező [:kritérium], hiszen a (film)cselekmény kialakulása nem függvénye az ember [:a szereplők] jelenlétének.

Minden, első hallásra vitathatónak tűnő megállapítás ellenére úgy tűnik, hogy a (film)cselekményszerkezetekre [:mint modellekre] építő elemzés az egyetlen olyan objektív elméleti keretet képezi a kutatás jelenlegi stádiumában, amely a (film)szövegszint *tartalmi* változásaitól, eltéréseitől, szerzőkre, korszakokra, műfajokra jellemző mikrouniverzumoktól függetlenül, azok tartalmi tényezőit figyelmen kívül hagyva képes számot adni a különböző (film)szövegtípusokban megfigyelhető, a (film)cselekményre vonatkozó azonos jelenségekről.

Az általunk vizsgált, a filmalkotásokban fellelhető cselekménymodellek közös, jellemző jegyeinek összevetése, elemzése és értékelése egy olyan meta-cselekménymodell megalkotását teszi lehetővé, amely számot ad a cselekményre épülő (film)szövegmegnyilvánulásokról [:egyedi alkotások soráról].

Ez a modellmeghatározás magába foglalja a cselekményen alapuló szövegtípusokról ez ideig elfogadott és érvényben lévő definíciók lényeges elemeit. A cselekményszerkezet elemi struktúráját, amelyet a mélyszerkezet szintjén, ahol a cselekményszerkezet dialektikus jellege is tükröződik, négy terminus *logikai korrelációja* határozza meg.³³ Azt, hogy létrejöttét – mint azt a legkülönbözőbb szerzők, illetve elméletek állítják – az *aktánsok* és a *prédikátumok* [:funkciók] kombinatorikája eredményezi.

**A (film)cselekmény izotópiáját meghatározó
kritériumok.**

**Grammatikalitás és szemanticitás mint
az érthető/értelmezhető (film)cselekmény jellemzői**

A különféle filmcselekménytípusok – de más típusú szövegek is – bizonyos, ismétlődő jegyek és szerkezeti sajátosságok alapján azonosíthatók és különíthetők el egymástól. Ezek a visszatérő, ismétlődő [: rekurrens] sajátosságok vagy grammatikai [: szintaktikai], vagy szemantikai [: tartalmi, jelentésből adódó] természetűek, sőt mindkettő egyaránt. A (film)cselekmény alakulását meghatározó grammatikai szabályok az ismétlődő elemek azonosításával és értékelésével szabályrendszerbe szedhetők. Egy ilyen grammatikai szabályrendszer lehetővé teszi az egymással rokon – mert ismétlődő elemeikben egymáshoz hasonlító – egymással azonosságot mutató (film)cselekményszerkezetek létrehozását, amelyek azonban *csak a (film)cselekményszerkezet szintaktikai viszonyait illetően mutatnak rokonságot*, de szemantikai tartalmukat illetően egymástól igen eltérőek lehetnek.

Ha a már említett szintaktikai azonosságokat sikerül az egyes filmtípusok cselekményszerkezeteiben kimutatni, akkor ebből az a következtetés vonható le, hogy valamennyi filmcselekményt [és ebből adódóan valamennyi filmalkotást vagy szöveget, illetve az ún. cselekményszerkezetet/szerkezeteket, amely/amelyek a tartalom formája, illetve annak különféle megnyilvánulásai] egy kimunkált cselekmény-grammatika alapján leírhatunk és a különböző cselekménytípusokat – definiálásukkal – osztályokba tömöríthetjük, mint *műfaj*-

kat karakterizálhatjuk. Az ilyen cselekmény-grammatika illetékességi körébe valamennyi olyan filmtípus jellemzése és leírása beletartozik, amelyik elbeszél, cselekményre épül.³⁴

A cselekményszerkezetek specifikálása után kialakíthatók azok a filmtípusok, amelyekben – a cselekmény eltérő jellegéből vagy tagolódásából adódóan – a pertinens jegyek és a rekurrens grammatikai [:szintaktikai] tulajdonságok más és más kategóriái jellemzik a cselekményt.

A filmalkotásokban felfedezhető, ismétlődő, azonos/hasonló, ún. *rekurrens szemantikai jegyek* olyan, az elbeszélés/a cselekmény elemeit tartalmazó motívum(szó)tárak kialakításának lehetőségét posztulálják, amelyek filmtörténeti korszakonként, kultúránként változnak, és amelyekből a filmalkotások cselekményszerkezetük szemantikai elemeit – azokat a jelentéstartalmakat, amelyek a *cselekményt, ezt a vázat, ezt az üres; kitöltetlen szintaktikai formát* megtöltik élettel – merítik. Ez a motívumtár nem más mint a *téma* formába öntött kulturális motívumrendszerek gyűjteménye, amelyeknek egyike-másika egy-egy [több] filmalkotásban [vagy a filmalkotások egy-egy csoportjában] mint annak [azoknak] szemantikai univerzuma, *jelentésvilága*, a néző számára tolmácsolt *tartalma* jelenik meg.

A filmcselekmény csak a cselekmény-grammatika [: morfológiai-szintaktikai komponensek összessége] és az ún. motívumtár [:szemantikai komponensek összessége] segítségével írható le, jellemezhető és modellálható.³⁵

Ez a feltételezés képezi kiindulópontunkat, mikor posztuláljuk, hogy minden filmcselekmény egy adott [specifikálásra váró] cselekmény-grammatika [szabályrendszer] terméke, egy sajátos, az adott alkotásra [a hasonló alkotások csoportjára, sőt osztályára] jellemző szemantikai univerzum kifejeződése. A filmcselekmény-grammatika szempontjából vizsgálva a cselekményt, közömbös, hogy milyen szemantikai tartalmak fejeződnek ki a grammatika által szolgáltatott szintaktikai keretben, az ún. cselekménymodellben. Minden cselekmény-grammatika szabályai a filmalkotások egy adott osztályára vagy alosztályára érvényesek [:egyegy, több egyedi alkotásban megfogalmazott, kifejezett filmi/filmbeli, a valóságból részleteiben vagy egészében kölcsönzött mikrovilágra vonatkozóknak].

Az értelmes/értelmezhető, a kultúrában, a társadalmi kommunikációs rendszerben kibocsátott és közvetített (film)cselekményszerkezetet – mint modellt – tehát egyfelől a grammatikalitás (G), másfelől szemanticitás (SZ) mint modellteremtő, modellmeghatározó tényezők jellemzik.

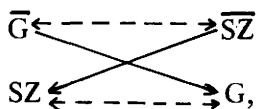
A grammatikalitás nem más mint a grammatikai szabályok érvényesülésének eredménye, amelyeknek működése, befolyása révén egy filmalkotás, tartalmától függetlenül, mint egymással összefüggésben lévő események láncolata, váza – a néző számára, annak kulturális képzettségétől most eltekintve – érthető, felfogható.

A filmcselekmény szemanticitása azt jelenti, hogy a cselekménybe foglalt jelentéstartalmak egymással összefüggésbe hozhatók, hogy együttesen értelmes egé-

szet alkotnak, hogy összességük az adott társadalmi-kulturális kontextusban értelemmel, jelentéssel bír, és nem pedig egymástól független, összefüggéstelen: tehát *cselekménytelen* mozzanatok [:elemek vagy egységek] aszemantikus ($\overline{SZ}$) halmaza, mint ahogy a cselekménygrammatika követelményeinek meg nem felelő alkotást abszolút értelemben vagy relatíve [tehát az adott pillanatban, az adott műfajban, az adott kultúrában – mindez lehet egy-egy fokozat] agrammatikálisnak ítéljük [$\overline{G}$]. A grammatikalitás és szemanticitás két olyan kritérium, amelyek nemcsak az alkotások egészére, de a *(film)cselekmény elemeire* is vonatkoztathatók/vonatkoztatandók.

A *filmalkotás* [:mint tevékenység, mint folyamat] tehát nem más mint grammatikailag³⁶ és szemantikailag korrekt, *izotóp* (film)cselekmény létrehozása, amelyben/amelynek során a státuszából, „természetéből” adódóan aszemantikus [:azaz a *valóság* részét képező] elemeket (:tartalmakat) szemantikussá [:értelmezhetővé] alakítják át, és ezzel azokat – a természetből [:azaz az aszemanticitásból] kiemelve – a kultúra részévé teszik. A folyamat, a tevékenység eredménye a kész filmalkotásban ölt testet. Ott kapja meg értelmezését az addig a referenciális szinthez tartozó valóság, és válik az értelmezéssel a filmalkotás [más minőségű, az eredetijétől eltérő minőségű] valósággá. Minden elem tehát, amelyet a filmalkotás során a rendező a jelenségek heterogén [más és más jellegű] halmazából kiemelve a (film)szöveg, a (film)cselekmény részévé tesz meg, az aszemanticitás szférájából a szemanticitás [:az értelemmel, jelentéssel/jelentőséggel bíró jelenségek] szférájába kerül át.

Ha az elmondottakat megkíséreljük formalizálni [: modellálni]³⁷ a következő, a (film)cselekményről, de a filmalkotásról is számot adó modellt kapjuk³⁸:



amelyben $\overline{G}$ az agrammatikalitást, G a grammatikalitást, $\overline{SZ}$ az aszemanticitást, SZ a szemanticitást, a szaggatott vonal az ellentétes terminusok, a nem szaggatott pedig az ellentmondásos terminusok viszonyát, a nyílak iránya pedig a *szemiózis* folyamatát jelölik.

Mindezek ismeretében a szemiózis mint folyamat a következőképpen jellemezhető, illetve a következő szakaszból és a terminusokon elvégzett következő műveletekből áll:

1) $\overline{G} \leftarrow \text{----} \rightarrow \overline{SZ}$:

Ha most eltekintünk mindenféle szemlélődés egyúttal értelemalakító jellegétől, a szemlélő [: ez esetben az alkotó] számára a világ [: a valóság] mint agrammatikális és aszemantikus jelenség-komplexum jelenik meg, azaz a jelenségek olyan „halmaza”, amelyet éppen beavatkozásával, „a valóság elrendezésével” tesz értelmezhetővé és ezáltal érthetővé. E két tulajdonságot [: jellemzőt] kifejező és jelképező két széma [: $\overline{G}$, $\overline{SZ}$] egymással ellentétes és mint ilyen, egyazon szemakategória két terminusának tekinthető. A ket-

tő ellentétességen alapuló viszonya [: az ún. *semleges tengely*: $\overline{G} + \overline{SZ}$] nem eredményez (film) cselekményszerkezet és mint a *nem cselekmény* definiálható. Azaz, ha sem a grammatikalitás, sem a szemanticitás nem jellemző a (film)cselekményre, akkor nem beszélhetünk érthető-értelmezhető cselekményszerkezetéről.

2) $\overline{G} \rightarrow G$ és

3) $\overline{SZ} \leftarrow SZ$:

A két, ellentmondáson alapuló séma [: $\overline{G} + G$ és $\overline{SZ} + SZ$] kölcsönösen feltételezi egymást, és az egyes sémákon belüli ellentmondások feloldása csak együttesen eredményezi a szemiózist, vagyis azt a folyamatot, amelynek során az értelmetlennek/érthetetlennek tűnőből értelemmel rendelkező/érthető [: jelentéssel bíró] válik, és ez a jelentésképzés, értelemmel felruházás a művészi alkotás(folyamat) funkciója [is].

4) $G \text{ ----- } SZ$:

A jelentéssel [szemantikai tartalommal bíró] érthető/értelmezhető formában továbbítható (film)cselekményszerkezet [$G + SZ$] kialakulása.

A (film)cselekményszerkezet a filmalkotást létrehozó filmbeli-nem-filmi szemiotikai rendszerek mindössze egyetlen, de a filmalkotás szempontjából döntő jelentőségű komponense. Magától értetődik tehát, hogy a

felvázolt modell a *(film)cselekmény modellje* és nem a filmalkotás (:szöveg)modellje. A filmet alkotó *valamennyi* lehetséges filmbeli-nem-filmi és filmbeli-filmi szemiotikai rendszer esetében felvázolható és helytálló volna azonban egy-egy olyan modell, amely e két komponens – a grammatikai és a szemantikai – figyelembevételével képes számot adni a [filmi-filmbeli] szemiózisiról.

JEGYZET

¹ Todorov: 1969a. Az elnevezés még korántsem vált általánosan elfogadottá. Gyakrabban találkozni az *elbeszélés/cselekményelmélet*. [: *théorie de la narration*] és az *elbeszélő/cselekményszerkezetek elmélete* [: *théorie des structures narratives*] megnevezéssel. Újabban terjed és válik elfogadottá a tudományág jelölésére a *narratív és diszkurzív szemiotika* megnevezés.

² A *modell* egy logikai vagy matematikai struktúra, amelyet azzal a rendeltetéssel alkottak, hogy a jelenségekről, a közöttük létesíthető viszonyokról és a műveletek soráról – amelyeknek ezt a jelenségegyüttest alávetik – számot adjon.

³ Egyetértés alakult ki a művek különböző szintekre tagolódásában/tagolásában, a művek elemzésében alkalmazott operatív fogalomrendszer [: egy morfológiai és egy szintaktikai komponensből álló cselekmény-grammatika] megteremtésének szükségességében. Szintén teljes az egyetértés abban, hogy a cselekmény elemi egységekre tagolódik, ezek azonban szerzőnként más és más jellegűek, illetve megnevezésük változó.

⁴ Schmidt: 1973: 153.

⁵ A Dundes által kidolgozott legjelentősebb operatív fogalom az ún. *motivéma* [: 1964: 59], amelyik a Propp-féle *funkció* Dundes által átdolgozott változatá-

nak felelt meg. A motivéma – a Pike-féle tagméma mintájára [: 1954] – az emberi magatartás elemzésére kidolgozott Pike-modell alkalmazása, felhasználása. Pike szerint minden magatartásmodellt három modalitás jellemez egyidőben [: feature mode, manifestation mode, distributional mode]. Dundes Propp VIII. funkcióját elemezve a három modalitást, illetve azok általa alkalmazott megfelelőjét a következőképpen határozza meg: „A VIII. funkció strukturális jellemzőjét [: feature mode] a *károkozás* [: Propp: [1928]1975: 50] fogalma fejezi ki. A megnyilvánulás [: manifestation mode] a funkciónak valamennyi, egyidejűleg nem szerepeltethető változatából tevődik össze. Azaz azoknak az elemeknek összessége, amelyek egy adott funkciót betölthetnek... Végül a helyzetre utaló jegy [: distributional mode] egy adott funkciónak a 31 funkció sorában meghatározható, a funkció által betölthető helyére utal. Például a VIII. funkció szerepelhet kezdetben vagy az I. és a VII. funkció között létrejött egy-egy funkciócsoport után.” [: 1964: 58] Pike elméletére vonatkozóan magyarul lásd: Szépe: 1973: 133–141.

⁶Saumjan, Harris és Chomsky elméletére vonatkozóan lásd – többek között – Szépe: 1973: 53–87, 211–283, 311–321. A nyelvészet mellett az antropológiai kutatás hatása a legerősebb a cselekmény-grammatika kialakításában. Főként Lévi-Strauss [: 1958, 1960, 1964–1971] és Dumézil kutatásai irányt mutatóak: Greimas: [1963]1970: 117–134.

⁷Greimas Bernanos regényeit, Todorov Bocaccio novelláit, Kristeva Antoine de la Sale regényét, Genette Proust alkotását elemezte.

⁸[: les possibles narratifs]

⁹[: triade]

¹⁰[: génotexte/phénotexte]

¹¹A legismertebbek és legelterjedtebbek Greimas Todorov, Maranda, Brémond, Kristeva, Barthes [: 1966], Labov-Waletzky [: 1967], Marcus [: 1970] modelljei. Újabban Van Dijk [1972], Dolezel [: 1972] Prince [: 1973], Genot [1973], Wittmann [: 1976], Pavel [: 1976], és Ogibenyin–Genot [: 1976] járult hozzá elgondolkodtató adalékokkal a szép számmal gyarapodó cselekménymodellek gazdagításához, illetve tökéletesítéséhez.

¹²Greimas: [1970] 1976, Rastier: 1972, Delfosse: 1974.

¹³Sőt, az általános szemiotikai elméletet magát is. [: Rastier: 1971: 69].

¹⁴A figuratív jellegű szövegekkel – regény, dráma, *játékfilm* stb. – szemben állnak a nonfiguratív szövegek. Elsősorban a tudományos szövegek, de idesorolható a jogi szövegtípus is. [Greimas: /1970/1976 : 79–128] A figuratív/nonfiguratív, illetve az ezzel egyenértékű kozmologikus/noologikus, szemiológiai/szemantikai ellentétpárra vonatkozóan lásd Greimas: 1966 : 120.

¹⁵[Greimas: [1963]1970, Brémond: 1964, Greimas: 1966, [1966b]1970, 1969.]

¹⁶Így a funkciók láncának kidolgozását, az egyes funkciók specifikálását.

¹⁷Veszelszovszkij és Bédier inkább csak intuitíve látta ennek jelentőségét, noha ez utóbbi modellálására is kísérletet tett. [Veszelszovszkij: 1913, Bédier: 1894: 212–213.]

¹⁸Lévi–Strauss kritikája [: [1960]1973: 161–165]

éppen erre vonatkozott. Propp kétségtelenül elvégezte a varázsmesékre jellemző szintagmatika kidolgozását, de adós maradt a paradigmatikával. Lévi-Strauss úgy vélte, hogy a proppi kísérlet bevallatlan kudarca, hogy – a szemantikai elemet figyelmen kívül hagyva – képtelen a mesék jelentésvilágát a maga komplexitásában – úgy, ahogy erre később Lévi-Strauss eredményes kísérletet tett a dél-amerikai indián mitológiát elemző műveiben – megragadni és ezzel a hiányolt paradigmatikával szolgálni.

¹⁹ Propp: 1928b

²⁰ Todorov: 1969a, 1969b, Brémond: 1973b.

²¹ Kísérlet ez arra, hogy a proppi szintagmatikát és a Lévi-Strauss-féle paradigmát összekapcsolják. [Greimas: 1970, Chabrol: 1971, Maranda: 1973, Alexandrescu: 1973] Ez az összebékítési kísérlet azonban nem megy minden nehézség nélkül.

²² A gráf- és halmazelmélet Marandánál: 1973.

²³ A jelentés elemi struktúrája Gremaisnál: 1966.

²⁴ Chabrol szerint ez elsősorban a szemantikai elmélet hiányával, de legjobb esetben is ún. elégtelenségével magyarázható. Nehéz eldönteni azt is, hogy a szemantikának egyáltalán a (cselekmény)grammatikai részét kell-e képeznie. Ez még [a nyelvészetben és] az általános szemiotikában sem egyöntetűen eldöntött kérdés.[: 1973: 18]

²⁵ A gráf- vagy a halmazelmélet, a Greimas-i konstitucionális modell vagy más néven *szemiotikai négyzet*.

²⁶ Tesnière legendássá vált megfogalmazásával élve: a mondat egy miniatűr dráma.

²⁷ Schmidt, Ihwe, Weinold, Isenberg, Petőfi.

²⁸ A francia szemiotikusok kutatásaiban a cselekményszerkezeteket mindig adott szövegosztályon belül vizsgálták, és arra érvényesítették azután az elméletet, amelyet az elemzések kapcsán alkottak. A szöveg-grammatika bizonyos képviselői [: Van Dijk, Wienold] ettől eltérő módszert javasolnak.

²⁹ Schmidt: 1973: 145–146.

³⁰ Bédier: 1894: 212.

³¹ Greimas: 1976b: 94.

³² Ha a halmaz, részhalmaz fogalmakat felcseréljük a *műfaj* fogalmával, olyan operacionalizálható modellt kapunk, amely a filmműfaj-elméletben is osztályozási alapul szolgálhat.

³³ Lásd a modell első, Lévi-Strauss-tól származó meghatározását: 1958: 252–253, vagy a cselekményen alapuló szövegek elemi szerkezetére, az ún. *armatúrára* vonatkozó, Lévi-Strauss-ra építő definícióját [Greimas: 1970:187].

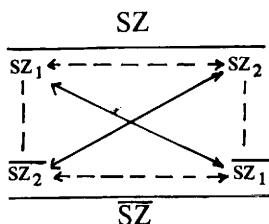
³⁴ A legáltalánosabb cselekményformula:
CS = _{def} [témakifejtés: bonyodalom, megoldás] amelyben CS = cselekménnyel [Van Dijk: 1976b: 320] igen régóta ismert.

³⁵ Ugyanez vonatkozik a filmszöveg valamennyi, szemiotikai rendszert alkotó összetevőjére, a már említett filmi és/vagy filmbeli rendszerekre [: kódok egymással rendszerként eltérő viszonyban álló összességére]. Így a filmszöveg mint sajátos szövegtípus más szövegosztályoktól eltérő jellegzetessége és sajátossága nem csupán abban nyilvánul meg, hogy több szemiotikai rendszerből állva alkot egyetlen, egységes szöveget, de abban is, hogy ezeknek a szemiotikai rendszereknek mindegyike maga is már szervezett, önálló, a

rendszerre jellemző specifikus kódok rendszeréből áll és a filmszövegek integráns alkotórésze.

³⁶ A *grammatikalitás* tág és a nyelven kívül más szemiotikai rendszerekre is vonatkoztatható meghatározását adja Dubois et al.: 1973: 239.

³⁷ A szemantikai tengely vagy szemakategória meghatározásakor nyilvánvalóvá vált, hogy a jelentés észleléséhez két, egymással bizonyos vonatkozásban ellentétes, de bizonyos vonatkozásban rokon terminus, sz_1 és sz_2 [: a széma rövidítéséből] együttes jelenléte, illetve e jelenlét felfedése szükséges. A (film)cselekménymodell esetében e két terminus a grammatikalitás [G], illetve a szemanticitás [SZ]. A két ellentétes terminus mindegyikének van egy vele viszonyban álló, ellentmondó terminusa is. [: $\overline{sz}_1$ és $\overline{sz}_2$] A (film)cselekménymodell esetében a két ellentétes terminusnak megfelelő két, ellentmondó terminus $\overline{G}$ és $\overline{SZ}$. A konstitucionális modell e terminusok viszonyait tartalmazza:



amelyben sz_1 , sz_2 , $\overline{sz}_1$, $\overline{sz}_2$ a terminusokat, SZ és $\overline{SZ}$ az ellentétes terminusokat összefogó szemakategóriákat, a szaggatott és nyíllal ellátott vonalak az ellentétes terminusok viszonyát, a szaggatott, de nyíl nélküli vonalak az egymást feltételező terminusviszonyt, a nem

szaggatott és nyíllal ellátott vonalak pedig az egymásnak ellentmondó terminusok viszonyát jelölik. A modell négy terminusának bármelyikéből kiindulva, két művelettel el lehet jutni a modell többi [összesen még három] terminusához, ha a terminus ellentétjét vesszük először vagy ha a terminusnak ellentmondót vesszük először. A terminusok mindenféle szemantikai tartalomtól mentes elemek, ún. „üres formák”. Viszonyuk jellegéből adódóan a (széma)terminusok párosával összesen hat szisztematikus dimenziót alkotnak: 1. két *tengelyt* [SZ és $\overline{SZ}$], amelyek egymással ellentmondó viszonyban állnak. SZ az ún. *komplex tengely*, amely sz_1 és sz_2 terminusokat foglalja magába. $\overline{SZ}$ – SZ -hez viszonyítva – az ún. *semleges tengely*, amelyet úgy határozhatunk meg: sem sz_1 , sem sz_2 . 2. Két *sémát*. Az első séma: $sz_1 + \overline{sz}_1$. A második séma: $sz_2 + \overline{sz}_2$. Mindkét séma egy-egy *ellentmondásos viszonyra* épül. 3. Két ún. *deixiszt*. Az elsőt az sz_1 és sz_2 , a másodikat az sz_2 és $\overline{sz}_1$ között létesülő *implikációs viszony* határozza meg, illetve konstituálja. A dimenziók közötti viszonyok: 1. ellentmondásos viszony, 2. ellentétes viszony, 3. implikációs viszony. Az első a két tengely, a második a két séma, a harmadik a két deixisz egymáshoz való viszonyára vonatkozik. A deixiszekben az orientáció még tisztázatlan: nem tudjuk, hogy sz_1 -től $\overline{sz}_2$ felé vagy $\overline{sz}_2$ felől sz_1 felé halad. [Greimas: 1970:136–140].

A grammatikalitást és a szemanticitást, illetve a kettő viszonyát sematizáló konstitucionális modellben a *szemiózis* [: a jelentés létrehozása, jelentésszervezés] a két séma egymást kölcsönösen feltételező viszonyának eredménye, illetve a szemiózis ezen alapszik.

A konstitucionális modell felhasznál néhány olyan definiálatlan fogalmat, mint konjunkció/diszjunkció, amelyek nélkülözhetetlenek a viszonyalkotáshoz, a modell által felállított viszonyok jellemzéséhez. A modell kétféle diszjunkció-típust tartalmaz: az ellentétes, illetve az ellentmondásos terminusok diszjunkcióit.

³⁸Csupán a *tartalom formáját* és az egyszerű széma-terminusokat [: G, $\bar{G}$, SZ, $\bar{SZ}$] tekintetbe véve, a modellel jelzett kapcsolatrendszer [: viszonyok összessége] más formában is kifejezhető:

$$\frac{G}{\bar{G}} \quad \sim \quad \frac{SZ}{\bar{SZ}}$$

A két-két szemakategória *korrelációba* állítása magának a korrelációs viszonynak [: egymással homológ ellentmondások viszonyának] feltárásához vezet.

5. A (FILM) CSELEKMÉNY GRAMMATIKÁJA: I. MORFOLÓGIA

A szemémától az aktánsig

A tartalom – mint láttuk – két elemi [: minimális] egységtípusban, szemémákban és metaszemémákban nyilvánul meg.

A szemémák alkotta részhalmaz elemeinek tipizálására és megkülönböztetésére új osztályozó elvet vezetünk be. A kifejezhető, formába önthető tartalmat a maga egészében mint osztályt a *totalitás* kategóriájával jellemezhetjük. E totalitást egy széma-kategória [mint osztályozó elv] alapján tovább bonthatjuk a *tagolható*, jól elkülöníthető egyedekre oszthatatlan egységek két, egymástól független, de összefüggésbe hozható/hozott ellentétes alaposztályára.¹

Az osztályozás eredményeképpen két szeméma-típust kapunk. A tagolható, entitást kifejező szeméma-típust [az e típust alkotó egyedeket és az egyedekből kialakuló osztályt] *aktánsoknak*², míg a másik szeméma-típust *prédikátumoknak* nevezzük.

Mind az aktáns, mind a prédikátum *szintaktikai kategória*. Legalább egy aktáns és egy prédikátum szükséges ahhoz, hogy egy nagyobb (film)cselekményegység kialakuljon.

Egy aktáns és egy prédikátum összekapcsolásával a tartalom megnyilvánulásának legegyszerűbb, elemi szintaktikai képződményét kapjuk. A kettő közül mindegyiket csak a másikhoz való viszonyában/viszonyával lehet meghatározni, azaz önmagában egyikük sem definiálható. Így minden, szemantikailag értékelhető/értékelendő [: jelentéssel bíró] közlés szükségszerűen mindkét elemet tartalmazza.

A szintaktikai tevékenység egy adott, (film)cselekménysorokból álló korpuszon belül nem más, mint – a világot tükröző állapotok és változások rögzítése révén – aktánsok létrehozása. Egy adott mikrovilágon belül ugyanis a prédikátumok összessége teremti meg és jellemzi egyben az aktánsokat.

Az aktánsok szintaktikai kategóriája [: alosztálya] a prédikátumok alosztályát megelőzve jön létre elemzés során. A filmi elbeszélés és a filmbeli cselekmény kialakítása tulajdonképpen abból áll, hogy az alkotói folyamatban ezeket az önálló entitásokat tulajdonságokkal ruházzák fel, látják el.

Az aktánsokat *funkcióik* határozzák meg. Az aktáns [mint szintaktikai kategória] tágabb értelemben egy valóságos személy vagy egy (film)cselekményben szerepelő alak nyelvi megfelelője, de kifejezhet akár egy állatot, akár egy gépet. Minden esetben – ez az, ami megegyezik a felsoroltakban – egy individualizálható [= egy individualitásában jellemezhető] entitást [: amelyre az individualitás a jellemző] fed.⁵

Az aktánsok kategorizálása, azaz felosztása és típusra bontása azért szükséges, mivel csak kategóriákba szedve alkotnak megfelelő szervezeti keretet a (film)cselekménysorokból álló, korpuszokat képező szemantikai mikrouniverzumok⁶ prédikátumainak elemzésével nyert tartalmi tényezők összefogásához.

A szemantikai mikrouniverzum fogalma igen változatos jelenségegyüttest fed. Jelölhet egy egész műfajt, több műfajt egyszerre.⁶ Vonatkozhat az egyedi filmalkotásra, de a filmek egy csoportjára is [: műfaj, életmű] attól függően, hogy a korpuszt milyen elvek alapján szerkesztik meg, állítják össze.

Az aktánsok kategorizálására a nyelvészeti [szintaktikai] kutatás először egy három aktánsból álló sémát javasolt mint megoldást, amelyben az aktánsok egymással ellentétben állnak:

cselekvő(szenvedő)hasznélvező⁷

Az aktánsok, amelyeket fentebb mint az önmagukban is megálló, entitást képző szemémák alosztályát jellemeztük, a kontextuális szemémák [= metaszemémák]

mint osztályozó, korlátozó elv, szempont segítségével újra rendezhetők/rendszerezhetők. Négy, a (film)cselekmény-grammatika morfológiai komponensét alkotó aktánstípus bontakozik így ki,⁸ amelyek a következők:

- 1) az alany [: aki a cselekvést végzi]
- 2) a tárgy [: akire/amire a cselek-
- 3) a megbízó vagy kibocsátó vés irányul]
- 4) a megbízott vagy befogadó [: aki a cselekvés elvég-
zésére ösztönöz]
[: akit a cselekvés elvég-
zésével felruháznak vagy
akinek a javát szolgálja a
cselekvés]⁹

A négy aktánstípus [: szintaktikai kategória] egy-egy, két aktánst tömörítő, egymástól megkülönböztethető, az elemek közötti ellentétre épülő *aktanciális kategóriába* rendezhető:

- 1) alany/tárgy
- 2) megbízó/megbízott.

Az aktánstípusok között megnyilvánuló különbségek nemcsak jellegükből, de a (film)cselekményszerkezetben elfoglalt ellentétes helyzetükből is adódnak. Egy-egy (film)cselekményszerkezetben nem szükségszerűen találunk minden aktánstípusnak külön-külön megfelelő, önálló reprezentánst. Vannak olyan (film)-cselekménymodellek, amelyekre éppen a *szinkretizmus* [összevonás] jellemző, amikor például több aktánstípusnak egyetlen megfelelője van (film)szövegszinten [= egy szereplő]. Az az eset sem ritka azonban, amikor egy aktánstípust több szereplő képvisel.

A (film)cselekmény kifejezése – minden szövegtí-

pus korábban már megkülönböztetett három, egymással ellentétes jellemzőkkel tipizálható szintjén – eltérő, de egyaránt a (film)cselekmény hordozására, kifejezésére szolgáló elemekkel történik. A (film)cselekmény hordozására a mély- [azaz cselekmény] szerkezet szintjén az egyik morfológiai elemosztálynak tekinthető aktánsoknak a (film)szövegszinten a *szereplők* [= aktorok] felelnek meg, azok, akik nem feltétlenül személyekkel azonosíthatók, és akik az aktánsokkal *azonos jellegű* tartalmat hordoznak, míg a *szerepek* [: a legelemibb aktanciális egységek, amelyek koherens funkciómezőknek felelnek meg]¹⁰ mind a náluk nagyobb egységet alkotó aktánsok, mind pedig az aktorok létrehozásában közreműködnek.¹¹

Az aktánstól az aktorig

Míg az aktáns fogalma a szintaktika tartományába sorolandó és ott határozható/határozandó meg [: az aktáns szemantikai tartalmat nélkülöző kategória, osztály], addig az aktor fogalmának tisztázása a szemantika tárgykörébe vág [: az aktorok szemantikai tartalommal felruházott, a legtöbb esetben tulajdonfőnévvel ellátott/jelzett „szereplők”¹², akik/amelyek élőlények vagy tárgyak].

Minden aktornak megfelel a (film)cselekmény-grammatika szintjén valamilyen aktáns. Az aktorok – a (film)szöveg szintjén – „megszemélyesítik”, képviselik a (film)cselekményszerkezet szintjén nekik megfelelő, *főléjük rendelt* aktánst, de ugyanakkor ez utóbbtól élesen elkülönülnek, mert *mindig specifikus történeti-társadalmi kontextusra utalnak*. [időbe–térbe állítják

be, névvel ruházzák fel, „tartalommal” töltik meg az aktánsokat], míg az aktánsok minden történeti-társadalmi kontextustól függetlenek, csak a (film)cselekményszerkezetre jellemző, szemantikai tartalmat nélkülöző szintaktikai kategóriák.

Az *aktánsok ún. aktor-osztályok*. A megnyilvánulásban eltérő aktorokat egységes szempont alapján – aszerint, hogy a (film)szövegszinten melyik aktánst képviselik egy-egy korpuszban – osztályokba rendezik, azaz aktánshoz/aktáns alá rendelik őket. Az aktorok aktánsok alá rendelésének az a kritériuma, hogy az egyazon aktáns alá tartozó aktorok valamennyien azonos funkciómezővel [tevékenységi körrel] rendelkezzenek.¹³

Az aktorok egy-egy filmalkotásban azonosíthatók, felfedhetők, míg az aktánsok csak a filmalkotások egy megadott pertinencia alapján korpuszba gyűjtött *együttesét* elemezve mutathatók ki. Egyetlen (film)alkotás esetében ugyanis nem beszélhetünk cselekményszerkezetéről, csupán cselekménysorról, mivel a *cselekményszerkezet modell*, és mint ilyen, számos alkotás azonos jellemzőinek reprezentációja. Nyilvánvaló azonban, hogy minden alkotásnak van szerkezete [bár helyesebb volna egyedi alkotások esetében *tagolódásról* beszélni], ez a váz azonban – és annak összetevői, köztük az aktánsok – csak egy korpuszon belül mutatható ki, tárható fel.

Az aktánsok az aktorokhoz viszonyítva tehát meta-nyelvi státusszal rendelkeznek. A (film)alkotás, az egyedi mű/szöveg nem más, mint az *aktorok* meghatározott *tagolódása*, míg az *aktánsok szerkezete* [= modellje] egy *filmműfaj* sajátosságait tükrözi. Az aktorok

tagolódása tehát művenként, az aktánsok szerkezete [: modellje] filmműfajonként változik/változhat. Minden, az aktánsok struktúrájában kimutatható változás egyben műfaji eltérésre [= egy eltérő (film)műfajra] utal. Egy-egy (film)műfaj [= szövegosztály] meghatározható az aktanciális modellel [: az aktánsok szerkezetét] alkotó aktánsok számával. Az erre az elvre épülő (film)műfaj-tipológia azonban igen előrehaladott (film)cselekményelméletet, igen magas fokú formalizálást igényel. Sem egyikkel, sem másikkal ma még nem rendelkezünk.

Az azonos funkciómezők – tevékenységi kör, a tevékenység módja, az azonos jellegű cselekedetek – azonos/hasonló aktorokra utalnak [: egyazon művön belül vagy egy adott korpuszt alkotó különböző filmalkotásokban] és az aktorok aktánsokra történő redukálásával [= azoknak a jegyeknek kivonásával és összevetésével, amelyek *valamennyi*, azonos funkciómezővel rendelkező aktorra jellemzőek], az *aktánsstípusok* [: az aktorok különböző, egységes osztályai] számának meghatározásával és az aktánsok rendszerbe/szerkezetbe szedésével [= modellálásával] az *adott filmműfajra jellemző cselekményszerkezetet* tárhatjuk fel.

1. Propp például az aktánsok [: proppi *dramatis personae*¹⁴] száma alapján a varázsmesét mint *hétszereplős* szövegtípust határozta meg: [= aktáns]

A₁ : az ellenfél [károkozó]

A₂ : az adományozó [felfegyverző]

A₃ : a segítőtárs

A₄ : a keresett személy és apja

A₅ : az útnak indító

A₆ : a hős

A₇ : az álhős¹⁵

2. Souriau a színpadi művek sajátos műfajjellegét kutatva arra a következtetésre jutott, hogy – szemben azzal, amit korábban elgondolt – a színpadi művek műfaji jellemzője, műfajképző specifikuma az, hogy *hat aktáns-típusból* álló szerkezettel rendelkeznek. Souriau az asztrológiától és az asztronómiától kölcsönzött nevekkal látta el a hat aktáns-típust [: A]¹⁶

A₁ : Oroszlán: az irányított tematikus erő

A₂ : Nap: az irányt adó érték vagy az óhajtott jó képviselője

A₃ : Föld: e jó birtoklója [akinek érdekében munkálkodik az Oroszlán]

A₄ : Mars: az ellenfél

A₅ : Mérleg: az igazságosztó, a jó odaítélője

A₆ : Hold: a segítségnyújtó, az előzők egyikének [esetenként eltérő, hogy melyiküknek] mása.¹⁷

3. Greimas – a tesnière-i szintakszis-elméletben megfogalmazott elvek és fogalmak felhasználásával – egy *hat aktáns-típusból álló aktanciális modellt* alkotott. Ebben a következő aktánsok [: szintaktikai kategóriák] találhatók, kapnak szerepet:

A₁ : alany

A₂ : tárgy

A₃ : megbízó

A₄ : megbízott

A₅ : segítő [= adjuváns]

A₆ : ellenfél [= opposens]

4. Egészen más indíttatású, más nyelvészeti tradíció eredménye és terméke a Fillmore-féle *esetgrammatikából*¹⁸ kialakuló aktanciális modell.

Számos, jelentős kérdésben hasonló vagy azonos felfogást vall Greimas-val és a mélyszerkezet [= cselekményszerkezet] szintjén megkülönböztetett aktáns típusai [és azok az aktanciális szerepek, amelyeket ezek játszanak] sok hasonlóságot mutatnak a Greimas-i aktanciális modellel.

Fillmore esetgrammatikai modelljében is a prédikátum játssza a főszerepet. Az aktánsokat [: az ő terminológiája szerinti eseteket, voltaképpen a különböző aktanciális szerepeket] a prédikátumhoz fűződő esetviszonyuk alapján határozzák meg.

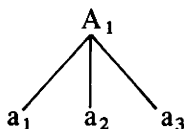
Fillmore a következő eseteket [: aktáns-típusokat] különbözteti meg:

- A₁ : ágens: az az élőlény, aki a cselekvést végrehajtja
- A₂ : eszköz: a cselekvést közvetlenül kiváltó ok
- A₃ : tárgy: a változó vagy amiről ismereteket akarnak szerezni
- A₄ : lokativus: a cselekmény színtere
- A₅ : dativus: aki a cselekvés hatását elszenvedi
- A₆ : ellen-ágens: aki ellen a cselekvés irányul.

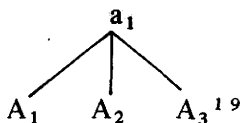
Lényegében valamennyi greimas-i aktáns-típusnak megfelel egy-egy esettípus Fillmore rendszerében. Fillmore kategóriái azonban sokkal inkább a nyelvhez kötődnek, mint a Greimas-i aktáns típusok és a belőlük alkotott aktanciális modell, amely *függetleníthető* a nyelvtől, és igen nagy heurisztikus értékkel rendelkezik a cselekménykutatásban is.

E kategóriák szilárdabb elméleti bázist képeznek mint a proppi *dramatis personae* vagy a Souriau-i funkció [amely nála az aktánsnak felel meg] fogalma. Heurisztikus értékük nagy, így a *filmcselekmény-kutatásban* és a *filmműfajok tipizálására* irányuló kísérletekben is – eredményesen felhasználhatók.

Aktor és aktáns kapcsolata egyfelől arra utal, hogy például egy adott filmalkotásban vagy a filmalkotások egy csoportjában több aktor [is] képviselhet szövegszinten egyetlen aktáns. Azaz, ha az aktáns A-val, az aktort a-val jelöljük, akkor



másfelől viszont egyetlen aktor [is] lehet több aktáns megjelenési formája:



Míg az előző esetben az aktáns volt az aktorok szinkretizmusa, addig az utóbbi esetben az aktor az aktánsoké. A harmadik eset, igen kevésbé valószínű lehetőség az, amikor az aktánsok egyike-másika – esetleg egyszerre több – hiányzik az aktanciális modellből, a (film)cselekményszerkezetből.

Elméletben két [szélsőséges] (film)cselekménymodell lehetséges. Az egyikre az jellemző, hogy minden egyes aktánsnak egyetlen aktor felel meg (film)szöveg-szinten. A másik szélsőséges esetben egyetlen aktor képviseli a (film)cselekményszerkezet valamennyi aktánsát. Az első esetben a „történet” [: a filmalkotás] *kívül* [: a világban] a második esetben *belül* [: az egyénben] játszódik. Az első esetben a (film)cselekményszerkezet teljesen objektiválódott, a második esetben cseppet sem objektiválódott, szubjektivált [: „bensőségesse” tett]. Ilyen esetre mondjuk hétköznapi egyszerűséggel, hogy „a konfliktus az egyén lelkében játszódik le”. A filmalkotás [de más szövegtípusok] legtöbbször

is azonban a köztes fokozatok [: objektíváló/szubjektíváló tendenciájú (film)cselekményszerkezetek] a jellemzőek.

Ha a (film)cselekménykutatásnak sikerül a különböző, egy-egy műfajra jellemző és a műfajt definiáló (film)cselekménymodellek minél nagyobb számát produkálnia, ha megtörténik e (film)cselekménymodellek aktánsainak számbavétele és jellemzése, akkor a felfedett és jellemzett aktorstruktúrák – a szereplők megoszlása és aktánsok szerinti hovatartozás alapján történő tipizálása, azaz aktáns alá rendelése – olyan tipológia-teremtő kritériumot jelenthetnek, amelyek mint rendszerező elvek, a filmműfajok elméletének kialakítását is hatékonyan elősegíthetik.

Az aktánsok paradigmaticai viszonyai

A (film)cselekményszerkezet [: amely minden (film)-cselekménysorban implicite felfedezhető, és e cselekménysorok értelmezését, megértését lehetővé tévő modell [: a közös cselekményjegyek és viszonyaik összessége] nemcsak szintagmatikai, de egyszersmind paradigmaticai viszonyok rendszere is. A paradigmaticai viszonyok az aktánsok állapotváltozásáról számot adó ellentétpárokból [: egyediekben és az összességében] is megnyilvánulnak. Ezek az ellentétpárok azt a hiedelmet keltik bennünk [: a (film)cselekmény élvezőiben és kutatóiban], mintha a (film)cselekmény alkotója/alkakítója – az alkotás folyamatában – szüntelenül – a jelentés elemi szerkezetével rokonítható/azonosítható – ellentétpárokból gondolkodott/dolgozott volna, mint-

ha ezeket az ellentétpárokba szedhető/szedett aktánsokat két különböző, egymásnak ellentmondó izotóp *cselekményprogramba* tagolta volna, amelyek jelentéséről/jelentőségéről a szemiotikai négyzet²⁰ egyik viszonytípusa [: implikáció], a *deixisz*²¹ adhat számot.

A két lehetséges deixisz-típus indokolja, hogy az aktanciális modellt ne csupán a már említett négy fontosabb aktanciális szerep [: alany, tárgy, megbízó, megbízott] differenciálatlan viszonyrendszerének tekintsük, hanem valamennyi aktanciális szerepet annak alapján tipizáljunk, hogy melyik deixisz-típusra vezethető vissza, hogy az aktáns által végrehajtott cselekményprogramm melyik deixiszbe [: mint izotóp értelmezési keretbe] illeszkedik/illeszthető.

Az aktanciális modellnek [: az aktanciális szerepek rendszerének], ha a (film)cselekmény alakulásáról számot akar adni, a mindkét deixisznek megfelelő szereptípusokat, illetve cselekményprogramokat egyaránt tartalmaznia kell. Így, a korábban megkülönböztetett és a pozitív deixiszre visszavezethető fontosabb aktanciális szerepek mellett, számolnia kell a negatív deixiszre visszavezethető, ellentmondó aktanciális szerepterminusokkal is, amelyek a következők:

$\bar{A}_1$: alany vagy anti-alany

$\bar{A}_2$: tárgy vagy anti-tárgy

$\bar{A}_3$: megbízó vagy anti-megbízó

$\bar{A}_4$: megbízott vagy anti-megbízott.²²

A paradigmaticai diszjunkcióval létrehozott pozitív, illetve negatív deixisz és az egyiknek vagy másiknak megfelelő [: ellentmondó], dichotomizált aktanciális szerepek az egységesnek látszó (film)cselekménysort

egymásnak ellentmondó cselekménymozzanatok sorozatára [: cselekményprogramokra] és *színterekre* [: *deixisz*] tagolják, és ezek *együttesen* teremtik meg a (film)cselekménysor egyensúlyát [teszik lehetővé a (film)cselekmény kiegyensúlyozását, ami nem szükségszerűen azonos a szimmetrikusan komponált (film)cselekménysorral] és – sajátos szemantikai tartalommal megtöltve azokat – eltérő (film)cselekményszerkezet-típusokat [és szövegosztályokat] képeznek.

A prédikátumok osztálya

A szemémák másik osztályát – az aktánsok mellett – a prédikátumok [= állítmányok] alkotják.

A *létezés/cselekvés* osztályszéma [kategória] – mint osztályozó szempont – bevezetésével, a prédikátumok eddig egységes osztálya két alosztályra bomlik.^{2 3} Azok a prédikatív szemémák, amelyek a *létezésre* utaló [megkülönböztető] szémát tartalmazzák, a (film)cselekményben az aktánsokat jellemző állapotokról tájékoztatnak, míg a cselekedetekre utaló széma az aktánsok *tetteit* jelzi és segít megkülönböztetni [elkülöníteni] őket a létezésre utaló állapotoktól.

A cselekedetekre utaló prédikátumokat a *funkció* terminussal, a létezést jelző prédikátumokat pedig a *kvalifikáció* [: minősítés, jellemzés] terminussal jelölik. Az előbbi Propptól^{2 4}, az utóbbi megjelölés Greimas-tól származik.^{2 5}

A cselekmény-grammatika morfológiai elemeinek két nagy, alapvető és egymással ellentétes osztályra történő felosztása *más megnevezéssel*, de hasonló szemlélettel és azonos elméleti meg-

gondolásból több szerzőnél megtalálható. Az aktáns/prédikátum legismertebb alternatívái a *téma/réma*, illetve a *topic/comment* fogalompárok. Az előbbit W. Mathesius vezette be²⁶. Szerinte a téma a közlés tartalma, alapja, míg a réma mindaz, amit erről állítunk, amit ehhez hozzáfűzünk a továbbiakban.

A téma/réma viszony [: *topic/comment*] a felszíni szerkezet alapvető viszonya, amely – nagy vonalakban – a mélyszerkezet alany/prédikátum viszonyának felel meg.²⁷

Halliday²⁸, aki szintén használja a téma [= *topic*] és a réma [= *comment*] fogalmakat, ezeket a mondat legfontosabb összetevőinek tekinti. Az esetek többségében – szerinte – a téma egybeesik [azonos] a grammatikai alannyal, míg a réma az, amit róla állítunk. „Az oroszán felfalja a patkányt” mondatban a téma [*topic*] az oroszán, míg a „felfalja a patkányt” a réma [*comment*]²⁹. A téma/réma fogalmak felhasználásával elemezte Horányi³⁰ Fellini „Bohócok” című filmjét.

A szemantikai korlátozó elv [: az osztályszéma-kategória] bevezetésével, a két ellentétes prédikátum-osztály kialakításával a korpuszba szedett (film)cselekménysorok elemzése folyamán mind a létezést, mind a cselekvést jelző prédikátumokat külön-külön, paradigmákba szedve, két egymástól eltérő [: egy *kvalitatív* és egy *funkcionális*] modellt kapunk, amelyek – általánosíthatóságuk szintjét tekintve – egyaránt az aktanciális modell [: a hozzájuk viszonyítva meta-nyelvi modell] alá rendelhetők. Mind a kvalitatív, mind a funkcionális modellek – mint a (film)cselekményszerkezet jellemző jegyei – egy-egy filmműfajra [is] utalnak.

A korpusz egészét alkotó művek kvalitatív és funkcionális elemzése révén születő paradigma-osztályok kialakítása közben választ kapunk arra is, hogy az állapotok, illetve a cselekedetek milyen sorrendben kö-

vetik egymást az értelmes/értelmezhető (film)cselekményszerkezetben. Ezáltal – a paradigmaticán kívül – az állapotok és cselekedetek szintagmatikáját is sikerül létrehozunk. Kiderül, hogy mind az állapotok, mind a cselekedetek *algoritmust* alkotnak az értelemmel [jelentéssel] bíró és az értelmezésre [megértésre] igényt tartó tagolt (film)cselekménysorban.

Mind a (film)cselekmény kialakítása, mind elemzése bizonyos [feltárandó] szabályrendszer érvényesítése. E szabályrendszer előírja, hogy a cselekedeteknek és/vagy állapotoknak milyen sorrendben kell követniök egymást ahhoz, hogy értelmezhető (film)cselekmény alakuljon ki. E szabályrendszer nem zárja ki a *választás* lehetőségét. Épp ezáltal, épp ennek eredményeképpen különülnek el az egyes cselekménytípusok és alkotnak önálló filmműfajt [: filmcselekmény-modelleket]. Valamiféle szabályrendszer minden alkotási/elemzési folyamatban benne munkál, felfedezhető. Ezt, a műveletek sorrendjét meghatározó szabályrendszert jelöljük az *algoritmus* fogalmával.

A (film)cselekménysorokban felfedhető kvalifikatív [: állapotra utaló] prédikátumok csoportosítása, leltárba szedése az aktánsok széma-tartalmának megállapítására szolgál. Az aktáns voltaképpen nem más, mint a cselekmény során rá jellemző *állapotok összessége*, míg a cselekedetek összessége arra utal, hogy *mivé lesz (lehet), lehetne*. Egyetlen (film)cselekménysor^{3 1}, egyetlen (film)cselekménymodell sem áll csupán állapotokból, mivel a cselekmény fogalma feltételezi [: prészupponálja] az állapotok közötti változást. A csak állapotokból álló – elméletileg ugyan lehetséges – (film)cselekménysor csak ismétlődő elemeket tartalmazna, és mielőbb a rendelkezésre álló, cselekménysorba foglalható állapot-repertórium kimerüléséhez vezetne.

A prédikátumokban épp azok a szemakategóriák figyelhetők meg [: épp azok jellemzőek rájuk], amelyek az aktánsokban is megnyilvánulnak, és amelyek lehetővé teszik osztályozásukat, megkülönböztetésüket.³²

A tartalom megnyilvánulásának igen fontos, általános érvényű/értékű jellemzője, hogy – a jelentés tökéletesebb és egyértelmű megfogalmazása érdekében két, eltérő formában – ugyanazt a tartalmat fejezik ki az aktánsok mint a prédikátumok.

A cselekvést és/vagy létezést kifejező prédikátumok rendszerezése után nyilvánvalóvá válik, hogy egy adott (film)alkotáson vagy egy adott korpuszon belül mely prédikátumok jellemzőek az aktánsokra, melyek azok, amelyek *létrehozzák, megteremtik* ezeket az aktánsokat. A prédikátumok továbbadják/továbbítják a szemantikai tartalmat az aktánsoknak és e „cselekedettel” járulnak hozzá az aktáns jellemzéséhez.

Következésképpen [az (igen) általános érvényű/értékű *aktanciális kategóriák* révén, amelyek mind az aktánsok, mind a prédikátumok jellemzése során kimutathatók] a szemantikai mikrouniverzumok [: egyes filmalkotások] tartalma – az aktanciális kategóriák jelenlétének eredményeképpen – nem egyszerűen események láncolataként, hanem *színjátékként* bontakozik ki előttünk.

A prédikátumok – megoszlásuknak megfelelően – tehát *két modellben* foghatók össze. Mind a funkciók [= cselekedetek], mind a kvalifikációk [= állapotok] közreműködésével kialakuló (*film*)*cselekménymozzanatok* csak akkor alkotnak algoritmust, ha valamennyi egy és ugyanazon aktáns alá tartozik. Az egy és ugyanazon aktáns – algoritmusba foglalt – cselekedeteit és

állapotait tömörítő modellt nevezhetjük *cselekmény-programnak* is. A különböző (film)cselekményszerkezetek modellálása során tehát nem szabad szem elől téveszteni, hogy egy adott (film)cselekménysorban, az aktánsok számának megfelelően *több cselekményprogram is jellemezheti egyszerre, egyidőben a cselekménysort*. A (film)cselekmény a különböző cselekményprogramok köré, azok felhasználásával szerveződik egységgé, cselekménysorrá.

A (film)szöveg kialakulásának folyamatát figyelve úgy tűnik, hogy a (film)szöveg különböző entitások [: az aktánsok meghatározott száma: szereplők, tárgyak, helyszínek] köré épül ki. A (film)szövegalkotás/alkotás folyamata nem más, mint ezeknek [szakasról szakaszra] különböző tulajdonságokkal, jellemzőkkel történő felruházása. Úgy tűnik, mintha *kezdetben* csak az aktánsokkal rendelkezénk, amelyekhez *azután* prédikátumokat rendelünk. E *folyamat* [és annak tükröződése, a *cselekménysor*] rekonstruálásával az *állapotok és cselekedetek* szintagmatikáját [: sorát] kapjuk.

Ha azonban aktáns és prédikátum viszonyát a paradigmátika [: a *rendszer-szerűség*, és nem a *folyamat*] perspektívájából vizsgáljuk, kiderül, hogy az aktánsokat, mint tartalommal rendelkező/megtöltött entitásokat a prédikátumparadigmák teremtik meg, hozzák létre. Gondoljunk a filmalkotás „hőisére”, akinek „jellemzése” a filmalkotás folyamatában teljesedik ki, és akinek „portréját” csak a történet végén ismerjük meg a maga teljességében. A történet kezdetén szinte csak egy „név” [néhány esetben még az sem, hiszen sokszor nem tudjuk, kinek és miként aposztrofáljuk], minden

pontos [konkrét] szemantikai utalás [tartalom] nélkül. „Jellemzésére” elég néhány cselekedete [: néhány funkció], néhány vonásának, tulajdonságának felfedése [: kvalifikálása], hogy azután ténylegesen is „testet ölt-sön”, magamagából valamit felfedjen.

Mind a funkcionális, mind a kvalifikatív modellek ún. transzformációs modellek alá rendelhetők hierarchikusan. Ez a transzformációs modell – ellentétben a csak részlegesen/részlegesen tükröző funkcionális és kvalifikatív modellekkel – már a (film)cselekménysor teljes prédikátumkészletét tükrözi.

A négy – fentebb ismertetett – aktanciális modellben az aktánsok száma meghatározottnak, sőt korlátozottnak tűnt. [Proppnál hét volt a számuk, Souriau-nál és Greimas-nál hat, Fillmore-nál hat.]

A lehetséges aktánsok számát a jelentés észlelésének, felfogásának körülményei valóban eleve meghatározzák. Miután a (film)szövegalkotó sem növelheti tet-szés szerint az aktánsok számát, a (film)szöveg – más szöveghez hasonlóan – csak meghatározott számú aktánstípust tartalmazhat. Egyetlen szövegtípus – így a film – sem képes [*a szintaktikai kategóriák meghatározott, korlátozott számából adódóan*] a végtelenségig növelni az aktánstípusok számát annak veszélye nélkül, hogy a (film)szöveg részlegesen/teljesen el ne veszítené koherenciáját, felfoghatatlanná, érthetetlenné ne válna. Ellenkező esetben nem vagyunk képesek azonnal észlelni a (film)szöveget alkotó szöveg-szegmentumokban a szintaktikai rendszert, az aktánsok jellegét és viszonyát. A szemantikai mikrouniverzum csak abban az esetben tekinthető önálló jelentésuniverzumnak, ha – mint egy valóságos *elemi színjátékban* – az aktanciális modell az első pillantásra/látásra/hallásra nyilvánvaló.

Az aktanciális modell

A funkcióktól az aktánsokig: a mese morfológiájától a cselekmény grammatikáig

A cselekmény-grammatika önálló tudományos diszciplinává válásának története, a cselekményszerkezetek posztulálása, illetve a már meglévők tökéletesítése elválaszthatatlanul kapcsolódik Propp kutatásához. A szovjet tudós műve állandó referenciát, hivatkozási alapot képez egy-egy új, elméletalakító szempont, elv megfogalmazásához. A cselekménykutatás történetének első, ma már lezárult, tudományág-teremtő szakaszát a proppi kísérlet elemzése, korrekciója, tökéletesítése, felhasználása képezte.

A funkció fogalmának bevezetésével pl. Propp jelentős lépést tett a mai értelemben vett cselekmény-grammatika megteremtésének útján, hiszen a funkció már tartalmazza azt, a cselekmény-grammatikát megalapozó felismerést, hogy a funkció a két ellentétes szeméma-osztály egymáshoz rendelése – vagy ahogy Brémond írja – egy *szereplőalany* és egy *cselekvést kifejező állítvány* viszonyba hozása révén jön létre.³³

Propp tudományágat teremtő műve, *A mese morfológiája* elég ismert napjainkban ahhoz, hogy ne kelljen részletekre kiterjedően bemutatni, illetve elemezni. A szerző, miután módszerét és vizsgálati anyagát bemutatta, a szereplők funkcióinak³⁴ leírásával folytatja.

Ez a leírás a mese szintaktikai egységeinek a tartalomra utaló, megnevezéssel ellátott szemantikai egységekbe történő tömörítését jelenti. Ezek [: a funkciók] *változatlan* [: invariáns] egységek a szövegszint [: a felszín] változó elemeihez képest. A funkciók tartalmának leírása [meghatározása] azonban nem minden funkció esetében egyaránt világos és egyértelmű.³⁵

Minden cselekedetet – egységesen – egy *prédikátummal* vagy – logikai értelemben vett *viszonyra* utalva – *funkcióval* lehet megjelölni és a cselekvésben részt vevő

aktánsokat rendelni hozzá ehhez a funkcióhoz. Egy-egy cselekedetnek mint *a (film)cselekmény legkisebb még/már önálló egysége, a (film)cselekménymozzanat felel meg*:

CSM = F [A], amelyben F a funkciót, A az aktánst jelöli.^{3 6}

A filmcselekmény legkisebb, még/már önálló egységei, a cselekménymozzanatok szintaktikai formák, amelyek mindenféle, a cselekedet jellegére, mibenlétére utaló szemantikai tartalomtól mentesek. E legkisebb egységet alkotó *F* és *A* [vagy több *A*] egymással *izotóp*. Vagyis *F* bármiféle szemantikai korlátozása [: valami-féle tartalommal felruházása] kihat *A*-ra is szükségszerűen és viszont. A logikai-szemantikai szerkezet [: *a tudattartalmak szintje*] és a (film)cselekményszerkezet [: *az antropomorfizáció szintje*] izomorfiájából adódóan, az előbbi bármely művelete kifejezhető a (film)cselekmény legkisebb, még/már önálló egységeivel és az előbbi minden műveletének ez utóbbi szinten is megfelelő egy-egy [szintaktikai] művelet.

A kanonikus formulával kifejezett elemi cselekményegységek vagy cselekménymozzanatok jelölése éppen azért, hogy kanonikus formát kaptak, immáron a (film)szövegtípusok cselekményszerkezetének elemzésében is felhasználhatók és hasznosíthatók. Az egységessé tett/egységesített jelölésnek legnagyobb jelentősége abban rejlik, hogy komoly mértékben elősegíti a (film)cselekménysor jelölésének [formalizálásának] megvalósítását. Lehetővé teszi például, hogy egy funkciót *invariánsnak* tekintsünk és megvizsgáljuk, hogy a (film)cselekmény során hol [: milyen ponton] és mely aktánsok mint *változók* hozhatók viszonyba vele.

Megfordítva, most az aktánst [az aktánsokat] invariánsnak tekintve, megkönnyíti, hogy egy-egy aktáns „tevékenységi körét” jellemző valamennyi funkciót [mint változókat] egy csokorba gyűjtsük.^{3 7}

Ezek az elvek valamennyi funkciótípusra érvényesek/érvényesíthetők, és általánosításuk [alkalmazhatóságuk] megveti egy (film)cselekmény-grammatika alapját.

Propp a cselekmény kettős meghatározásával szolgált. 1. A funkciók és az aktánsok – akikhez e funkciókat rendeli – viszonya alapján [: valamennyi aktánst egy-egy rá jellemző, funkciókat tömörítő cselekvés-szféra határoz meg], e viszonyok figyelembevételével a (mese)cselekményt egy hét aktánsból [: *dramatis personae*] álló modellnek tekintette. 2. Az egymást minden cselekménysorban szigorúan meghatározott sorrendben követő 31 funkció^{3 8} a másik olyan pertinens vonás, amelyik [a varázsmesét] e sajátos szövegtípust és annak cselekményszerkezetét jellemzi.

A funkciók elemzése és ezáltal jellemzése, amely az aktánsok tartalmának meghatározását segíti elő és amely azután az aktanciális modell felállításához vezet, egyben a funkciók egymás közti viszonyának feltárásához is kiindulópontul szolgált.

A funkciókat – bár a cselekményben egységet alkotnak, összeolvadnak és szövegszinten gyakran ismétlődnek – elméletben [az ismétlődéseket kiküszöbölve], egymáshoz fűződő viszonyaik alapján határozott karakterrel rendelkező, egymással szemben álló terminusokból alkotott szémakategóriákba szedve, elemi struktúrákra lehet visszavezetni. Tekintettel arra, hogy a funkciók meghatározott sorrendben követik egymást, hogy ez a sorrend kötött, az elemi struktúrák segítségével nyilvánvalóvá tehető azok a *változások*, amelyeknek illusztrálására a cselekmény vállalkozott. E változások rendszerezése a változásokról számot adó *transzformációs modellek* kialakításához vezet.

Ez azonban a proppi elmélet keretében már nem megoldható. A Propp által is megfogalmazott hipotézisek igazolásához át kell tekinteni az általa megadott 31 funkciót és megállapítani: vajon nem lehet-e csökkenteni a funkciók számát, mivel a 31 funkció túl sok ahhoz, hogy a varázsmeséken túlmutató, több szövegtípus cselekményszerkezetére jellemző funkcióblokkot alkothasson és a több szövegtípust – így a filmet is – egyaránt jellemző cselekménymodell kialakítási kísérleteihez alapul szolgáljon. A funkciók számának számottevő csökkentése a funkciók *párba állításával* [: azaz szemakategóriákba rendezésükkel] oldható meg, ahogy erre az ötlet greimas-i kivitelezése utal is.

A másik – a proppi elméleten és a varázsmeséken túlmutató – kérdés, amelyre a cselekménykutatásnak választ kell találnia az, hogyan jellemezhető a funkciók e kötelező érvényű sorrendje. Vajon a funkciók sorrendje tükrözi-e – és ha igen, milyen mértékben – az elemi struktúrákba [: szemakategóriákba] tömörített funkciók transzformációit. A proppi séma egyszerűsítése csak a funkciók számának csökkentésével, a funkciók közötti homológia kimutatásával érhető el. Csak ezáltal valósítható meg alkalmazási körének tágítása, az, hogy ez a modell más, a cselekményre épülő szövegtípuson [: pl. a filmen] is kipróbálható legyen.

A funkciók párosítása

A proppi funkciók [: prédikátumok] átértékelésekor és egységesítésekor Greimas-t az a szándék vezette, hogy nyilvánvalóvá tegye a funkcióláncon belül észlelhető szabályszerűségeket és jellegzetességeket: a *funkciók paradigmatis vetületét* [: rendszerét] és *rekurrens* [: ismétlődő, visszatérő] jellegét.

Greimas-t néhány évvel megelőzve – 1960-ban, Propp angol nyelven megjelent munkájáról írott tanulmányában³⁹ – Lévi-Strauss irányította a figyelmet annak szükségességére, hogy az

egyes funkciókat összekapcsolni, párosítani kell. [Erre egyébként maga Propp is utalt.]⁴⁰

Ő hívta fel a figyelmet a Propp által elemzett szövegtípus paradigmaticai vetületeire [: rendszerére], amelyről – véleménye szerint – a szintagmatikai vizsgálattal egyenértékű kutatásnak kellene számot adnia. Ez azonban hiányzik Propp művéből. Lévi-Strauss szerint Propp azt a hibát követte el, hogy a varázsmesét csupán egy *szintaxisra* redukálta [vezette vissza] és elhanyagolta, figyelmen kívül hagyta a szemantikai mikrouniverzum (paradigmatikai) vizsgálatát. A proppi funkciók – folytatja Lévi-Strauss [: 168–172] – túlon túl elvontak, és mindenfajta konkrét, társadalmi-kulturális szférához köthető „tartalom” híján vannak. Propp legnagyobb tévedése – írja –, hogy a [varázsmese] tartalmat száműzte. Későbbi munkáiban Lévi-Strauss [: 1964–1971] a konkrét mitikus tartalommal rendelkező *mitémákat* olyan egységekként jellemezte, amelyekben ezt a száműzött tartalmat az őt megillető helyre visszahelyezi.

Lévi-Strauss – sok helytálló és tanulságos észrevétele mellett – figyelmen kívül hagyta vagy nem ismerte fel, hogy Propp és az általa kijelölt kutatási irányvonalban – a cselekményszerkezetek mint szintaktikai szerkezetek feltárásáért – dolgozó kutatók mindegyike azóta is a (mese)cselekmény *szintaxisának* [: a kronologikus és szintaktikai viszonyok kimutatására] és nem pedig a szintaxistól függetlenedett szemantika [: az akronikus, paradigmaticai viszonyok feltárására] kidolgozására törekedett, ellenében Lévi-Strauss-szal.

A funkciók párosítása, párba/összevonása a funkciók számának csökkenéséhez vezet, amely a funkciók alkotta cselekményszerkezet általános érvényűvé tételének [: azaz más szövegtípusba bevezethetőségének] kritériuma is egyben. A proppi modellből kiindulva, nyilvánvalónak látszik, hogy minden cselekményszerkezet felfedett funkcióláncában – így a filmben is – a láncot alkotó funkciók párba rendezhetők éppen, és elsősorban a cselekmény időre építő – más és más idődimenzióban építkező –, *kronologikus jellegéből* adódóan.

Mindenfajta elemzés első lépése a funkciók [és állapotok] leltárba vétele, azaz valamennyi funkció és kvalifikáció feltárása. Majd ezek párosításával [amely egyben számuknak csökkentését is jelenti], viszonyba hozásával jelentős lépést teszünk a (film)cselekménymodell [modellek] kialakítása felé. Nem az egymással szomszédos, hanem az egymással azonos/egymástól eltérő [: az azonosság/eltérés szemákkal jellemezhető, kimutatott voltára alapozva] funkciók párosíthatók össze, mint amilyen például a cselekménysor *elején* található „eltávozás” és a cselekménysor *végén* található „megérkezés” lenne egy olyan (film)cselekménysorban, amelyben mindkét funkció szerepel. Ezáltal olyan (film)cselekményegységek [funkciópárok] alakulnak ki, amelyek egymással nem szintagmatikai, hanem – a funkciók közötti hasonlóságból adódóan – paradigmaticai viszonyban lévő funkciók között létesülnek.

Az empirikus megfigyelésen alapuló párosítás, a *prédikátumok összekapcsolása* a (film)cselekménykutatás második lépcsőjeként tekinthető kettős követelménynek kell hogy eleget tegyen: a (film)cselekmény mind az aktánsoknál, mind a prédikátumoknál nagyobb egységekbe [: például ún. „epizódokba”] sűrítése feltételezi, hogy a nagyobb egységek szintén bináris jellegűek legyenek és két [csak két] funkciót tartalmazzanak, szemakategóriába rendeződjenek. E szemakategóriák az azonosságot/eltérést garantáló elv alapján jönnek létre. A rendszerezésre [a párosításra] vonatkozó szabályt figyelembe véve kiderült az is, hogy a (film)cselekménysorban nem egy olyan funkció található, amelyik nem párosítható össze egy másikkal.

A párosítás műveletének helyessége és szükségszerű-

sége nemcsak módszertani szemponttal igazolható, de e műveletet a funkciópárok operacionalizálása is indokoltá teszi. Mindenfajta szintagmatikai kontextustól függetlenül, egy-egy funkciópár – mint erre már utaltunk – olyan szemakategóriának tekinthető, amelynek terminusai egyszerre mind azonosságot, mind eltérést mutatnak, míg a (film)cselekménysorban a funkciópárokat az implikációs és nem az ellentmondásos viszony jellemzi.

A párosítás mint művelet a funkciók szemakategóriákba rendezése. Lehetővé teszi, hogy az elemzés – pillanatnyilag – eltekintsen a funkciók szintagmatikus rendjétől, implikációs viszonyaitól, attól a sorrendtől, amelyben a funkciók egymást követik. Ezáltal a funkciók megkülönböztetése [diszjunkciója] és azonosítása [konjunkciója] egyszerre valamennyi funkciót figyelembe véve történhet meg. A (film)cselekménysor két funkciókategóriája kapcsolatba hozható és – konstitucionális modellt alkotva – egy modell keretében vizsgálható. Összetevői – és rajtuk keresztül a (film)cselekménysort alkotó kategóriarendszerek egész sora – specifikálhatók és a cselekménysor rendszereződéséről, rendszerré válása folyamatáról [: arról, ami benne a rendszerszerű és egy (film)cselekménymodellre jellemző] adnak számot.

Két funkciópár vagy *kategóriaként* hozható viszonyba [: hiperonimikus viszony], vagy [a szemakategóriákat alkotó terminusokra] lebontva, a terminusok hozhatók viszonyba [: hiponimikus viszony]^{4 1}

Az összecsatolás műveletével létrehozott funkciópárok [: paradigmatis egységek] a szintagmatikai sémán [: a funkciók egymást követő láncán] belül ez utóbbi

szerkezetét [: *armatúráját*]^{4 2} képezik, összetartják a cselekményt.

Miután a funkciók egymásra következése [szintagmatikai rendje] egymagában nem tud számot adni [mert nem elegendő mint kritérium] a (film)cselekmény szerveződéséről csak a paradigmatiszós vetületek [: viszonyok] feltárása és tisztázása szolgáltat megfelelő, elegendő elméleti alapot ahhoz, hogy a (film)cselekményszerkezetet ne csak feltételezzük, de rekonstruálni is tudjuk.

A funkciók számának csökkentése, funkciópárok kialakítása célkitűzéseink csupán egyik aspektusa, a funkciók párba szedésével a (film)cselekményszerkezet paradigmatiszósjának kialakítása a cél, mert a modelltől mint rendszerről kíván számot adni. Nemcsak a funkciók, de az aktánsok is párokat alkotnak az aktanciális modell keretében.

Az aktánsok ellentétpárba állítása lényeges előrelépést jelent a korábbi [proppi] cselekménymodellhez viszonyítva, még akkor is – ahogy erre Dolezel felhívja a figyelmet^{4 3} –, ha az egyik, a cselekményben leggyakrabban előforduló aktáns-ellentétpár, a *hős/álhős* vagy a *hős/ellenfél* [opponens] szembe(ellentétpárba) állítása, artikulálása hiányzik pl. a greimas-i aktanciális modellből is, amelyben a hős [: az alany] a tárggyal, míg az ellenfél a segítővel alkot viszonyt. Az aktanciális modell azonban pl. (film)szövegtípusonként is változhat/változik annak megfelelően, hogy az adott (film)szövegtípusra hány aktáns a jellemző jegy. Ebből következően nem egy olyan aktanciális modell létezik, amelyre – mint pl. a Dekameron *novelláiban*, mint szövegtípusban – a két aktánsból álló aktanciális modell a jellemző, ahogy erre Todorov utalt.^{4 4}

A funkciók ismétlődése mint cselekményszerkezeti sajátosság

Greimas revíziója, amelynek a proppi funkcióláncot alávettette, nemcsak a cselekménymozzanatoknál [mint a cselekmény legkisebb egységeinél] nagyobb, több elemből [mozzanatból] álló egységek [: mint pl. a próbatételek = összeütközések = megpróbáltatások] létezésére, de ez utóbbiak ismétlődő [rekurrens] jellegére is rávilágított.⁴⁵

Kétféle *ismétlődéstípus* figyelt meg *némely* funkció esetében: az egyszeri, illetve a kétszeri ismétlődést. Az első esetben a sikertelen próbatételt újabb, ezúttal sikeres követi, míg a második esetben csak a harmadik kísérlet vagy próbálkozás jár szerencsével, és vezet az összeütközést kiváltó, óhajtott tárgy megszerzéséhez.

Az ismétlődések szerepe az, hogy az erőfeszítés intenzitását, fokozatait jelképezzék. Összevetésük lehetővé teszi, hogy a különböző összeütközésekben az invariáns jegyeket és a formalizálható jellegzetességeket megkülönböztessük mindattól, ami a próbatételekben esetenként változó [: a figuratív szemantikai komponens]. Az ismétlődések kiiktatása, redukálása nyomán olyan összeütközés-szériát kapunk, amelyben az egyes próbatételek nemcsak az összeütközés tárgyát illetően különböznek egymástól, de más és más a szintagmatikai láncban [: a (film)cselekménysorban] elfoglalt helyük/helyzetük. Vagyis, a paradigmikus viszonyok mellett fény derül a szintagmatika-viszonyokra is. Felvetődik a kérdés: mennyiben és hogyan járulnak hozzá, hozzájárulnak-e egyáltalán a szintagmatikai viszonyok [: a funkciók közötti kapcsolatok] pl. a (film)cselekményszerkezet rendszerre szervezéséhez. A szintagmatikára épí-

tő proppi cselekménymeghatározást [: a cselekmény mint 31 funkció egymást követő sora] kiegészítheti, és a cselekményszerveződés mechanizmusának feltárásában hasznos elméleti adalékul szolgál a Lévi-Strauss–Greimas-féle [implicit] cselekményfogalom, amely a cselekményszervezetet a *paradigmatikai és szintagmatikai viszonyok* [invariánsok alkotta] *armatúrájának* tekintheti.

Kérdés, vajon a proppi cselekményszervezet vagy cselekménymodell lehetővé teszi-e, hogy általános, elméleti elgondolásait más szövegtípusok – így a film – elemzésében is hasznosítani tudjuk-e? Vajon a varázsmese, mint sajátos szövegtípus tanulmányozása [talán helyesebb volna a varázsmeséket a mesék osztályán belül mint alosztályt definiálni] szolgálhat-e tanulsággal egy olyan szövegtípus [: a szövegek osztályainak osztálya] mint a film tanulmányozásában?

Több okból úgy véljük, hogy igen. Az első, hogy a varázsmesék cselekményszervezete mint modell, hasonló modellek konstruálására inspirál, amelyek más szövegtípusokról nyújthatnak [hasonló alapossággal] ismereteket. Másodszor: e cselekménymodell minden, az adott szövegosztályra jellemző specifikumával együtt, feltehetően olyan jellemzőkkel [: elemek és műveletek] is bír, amelyek *azonosak* más cselekménymodell jellemzőivel [: morfológiájával és szintaxisával]. Harmadsorban ne feledjük, hogy a mese az egyik vagy talán legősibb azon szövegosztály, amelyben – mint típusjellemző/típusteremtő sajátosság – a cselekmény, a cselekményesség megnyilvánul, illetve jellemzőként jelen van.

Nyilvánvaló, hogy *jelentős szerkezeti különbség* ta-

pasztalható/mutatható ki egyfelől az orális mese és az írott szöveg [: mese] között, másfelől a mesék és más szövegosztály között a *cselekmény komplexitását* illetően. A mesék kutatásának heurisztikus értéke éppen abban rejlik, hogy viszonylag egyszerű cselekményszerkezetük révén hozzásegítenek az elemek és műveletek megközelítően teljes feltérképezéséhez és a mesékre jellemző, de más szövegosztály tanulmányozásában is hasznosítható cselekménymodellek kimunkálásához.

Tény, hogy összetettebb, bonyolultabb szerkezetű szövegtípusok minél alaposabb feltárásához, valamilyeni viszonylatának számbavételéhez már nem elegendő csak a proppi [és greimas-i] cselekménymodellek szolgáltatta tanulságok figyelembevétele és felhasználása. Addig azonban, amíg a bonyolultabb filmszövegtípusokról [is] számot adni tudó, viszonylag egyszerű s könnyen operatívra tehető modellekkel nem rendelkezünk a cselekménykutatásban, a proppi, greimas-i, lévi-strauss-i (cselekmény)modellek sok és sokféle haszonnal alkalmazhatók számos filmszövegosztály [: műfaj] kutatásában.

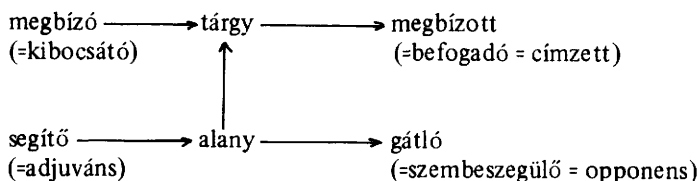
Végül a cselekménymodellek felhasználásának legitimitását a film területén az a tény is kellő nyomatékkal támasztja alá, hogy pl. a *mesefilm* egy sajátos filmszövegtípus is, a legrégebbi filmműfajok egyike. A mesefilmek némelyike — hipotétikusan — ugyanazokkal a szerkezeti sajátosságokkal rendelkezik, mint amilyenekkel a Propp által vizsgált varázsmesék. A mesére [: mint a filmek egy csoportjára, mint sajátos fikciótípusra] jellemző cselekményszerkezet egyébként jóval több filmalkotás cselekményében jelen van, mintsem első látásra hinnők. Tekintsünk el most a mesére jel-

lemző viszonylag egyszerű és homogén értékrendszerektől, azok éles, egymást kizáró szembeállításától [bár ez is a cselekményszerkezetre jellemző elemek egyike] és tekintsük a cselekményszerkezetek [: *aktanciális modellek és szintaktikai formák*] közötti hasonlóságokat – ahogy erre már utaltunk – műfaj-meghatározó/műfajalkotó/műfajalakító tényezőnek. Vajon e tekintetben biztosak lehetünk-e, hogy pl. Jancsó számos filmje valóban [szerkezetében kimutathatóan] eltér-e a varázsmeséktől? A válasz nem olyan megnyugtatóan egyszerű és kézenfekvő mint hinnők.

Az aktanciális szerepek rendszere

Greimas – akinek az aktanciális modell fogalmát és kidolgozását köszönhetjük – feltevése az volt, hogy a cselekménymodellt elsődlegesen az aktánsok és csak másodlagosan a funkciók köré kell kiépíteni, ellentétben Propp kutatásaival, amelyben a *funkcióra*^{4 6} esett a hangsúly.

A Greimas-féle aktanciális modell – Propp és Souriau nyomán – a következő sémában összegezhető/illusztrálható.



Ez, a különféle szövegosztályokat reprezentáló korpuszok [minták: varázsmesék, színpadi művek] elemzése alapján felépített/kialakított modell egyben a nyelvek szintaktikai szerkezeté-

nek figyelembevételével készült. Ahhoz, hogy a szintaxisból kölcsönzött, a szintaxisra épülő aktanciális modell a (film)cselekményszerkezetek kutatásában is alkalmazható legyen, a szintaktikai ekvivalenciák [: egyezések és egyenértékűségek] segítségével, az aktorok aktánsokra történő lebontásával, visszavezetésével ki kell és ki lehet mutatni, hogy a (film)szövegszinten egymástól eltérő formában tükröződő filmcselekmény-mozzanatokban az aktanciális szerepek [: alany, tárgy, megbízó, megbízott, adjuváns, opponens] megoszlása nem változik, hogy jelenlétük rányomja bélyegét a (film)cselekmény jelentésének alakulására. Vagyis pl. két, látszólag eltérő cselekménymozzanatban [: „Szőnyi Erzs levelet kapott anyjától” és „Szőnyi Erzsinek levelet küldött anyja”]⁴⁷ Szőnyi Erzs – aktanciális szerepe alapján – mindkettőben a címzett [befogadó, megbízott].

Egy korpusz elemzése során valamennyi egy adott/azonosított aktanciális szerep csokorba gyűjtött cselekedeteiből bontakozik ki az aktáns *szemantikai profilja*. Ez utóbbi alapján állapíthatjuk meg, hogy – az azonosított aktanciális szerep az adott (film)szövegtípusra jellemző-e. Az aktanciális modell [az aktanciális szerepek viszonyba rendezésével] a tesniere-i szintaktikai modellre épül ugyan, de képes számot adni a *cselekményről*, amely a (film)szövegosztályokat is jellemzi.

A (film)cselekmény [: cselekvés] alanya

Propp, Souriau, Greimas kutatásai egy ponton megegyeznek. Valamennyien egyetértenek abban, hogy korlátozott számú aktáns képes számot adni egy adott szövegosztályról [: műfajról, mikrouniverzumról], hogy e szövegosztály valamennyi egyedének közös tulajdonsága az osztályra jellemző aktánsok jelenléte és viszonyaikból kialakuló modellje.

Egy aktáns mindig meghatározott szintaktikai funkciót [: aktanciális szerepet] lát el a (film)cselekményben.

Épp eltérő szintaktikai funkciójuk révén tudunk közöttük különbséget tenni.

Így azt az aktánst tekintjük az alanynak, akit/amelyet valamiféle *vágy*, *óhaj* sarkall, hajt, akit/amelyet a cselekményben az *akará*s az *akarat* modalitása jellemez. Ez az *akará*s *valami/valaki* megszerzését, birtokbavételét célozza. A vágy erre irányul, ez a vágy tárgya vagy az óhajtott tárgy.^{4 8}

Az *alany* három létezési stádiumon [: *állapotokon*] megy keresztül a (film)cselekményben: 1. *virtuális alany*, azaz *valaki*, aki még nincs a cselekvés elvégzéséhez szükséges *képességek* [: *kompetencia*] birtokában, 2. *aktualizált*, a (film)cselekményben részt vevő *alannyá* akkor válik, amikor a képességeket megszerezte, míg 3. *realizált* [: *önmagát megvalósító*] *alannyá* pedig akkor, midőn tervét végrehajtotta, tetteit véghezvitte, és a cselekedeteit mozgóató vágyat, a kívánt tárgyat elérte.^{4 9}

A (film)cselekmény [szemantikai] tartalmából és a cselekmény mögött/alatt meghúzódó értékrendszerekből [: amelyeknek kifejezésére, hordozására a cselekmény vállalkozik] az alany mindig felismerhető a maga „alanyiságában” [: vágya tárgyához fűződő viszonya és azon képességei révén, amelyeknek birtokában szervezett és átgondolt tettek egész sorát képes végrehajtani], mert minden, (film)cselekményben részt vevő alanyt meghatároz *helyzete* [: a (film)cselekménysorban elfoglalt szintagmatikai pozíciója] és a reá jellemző, őt létrehívó *modalitások* egyike: az *akarat*, és/vagy a *tudás*, és/vagy a *hatalom* [: a cselekedni *akará*s/cselekedni *tudás/a cselekvőképesség*]. Az alany meghatározását tehát mindig *formái* [szintaktikai] és nem pedig szubsztan-

ciális [: tartalmi, szemantikai] kritériumok alapján végezzük.

A varázsmeséknél és némely Souriau által vizsgált klasszikus drámai alkotásnál cselekményszerkezetüket tekintve összetettebb (film)szövegtípusokban az aktanciális szerepeket más és másképpen kell megítélni [értékelni] a cselekménysorban – a (film)cselekmény folyamán – elfoglalt szintagmatikai pozíciók alapján. Minden aktánsra jellemző *négy aktanciális pozíció típussal kell* számolnunk, amelyeknek elnevezése [a Picard által javasolt terminológia alapján] egyben jelzi is az aktánsok és aktanciális szerepek státuszában a (film)cselekmény során végbemenő [lehetséges] változásokat, esetleges fluktuációt.⁵⁰

**A (film)cselekmény [: cselekvés] tárgya:
a vágy tárgya és a csere eszköze**

Korábban az alanyt a tárgyhoz való viszonyában/viszonyával határoztuk meg. Ahhoz, hogy a tárgy értéket jelentsen – az alany vágyának tárgyát képezve – a tárgynak, a keretet képező (film)cselekményben – abban az értékrendszerben, amelyet a cselekvő alanyt útjára indító és a (film)cselekményt mozgó megbízó szentesít, és amelynek érvényesítésén/érvényesülésén öröködik –, *virtuálisan* már léteznie kellett. Az tény, hogy az alany cselekedeteinek célja az adott tárgy birtokbavétele, cselekedeteivel kiemeli a tárgyat – azt az értéket, amely e [szintaktikai] tárgyformában megjelenik – virtualitásából és időlegesen, feltételesen a (film)cselekmény résztvevőjévé avatja. Végül, midőn a

cselekvő alany birtokba vette [megszerezte, magáévá tette], a tárgy *ténylegesen* a (film)cselekmény részévé vált, de ha az alany lemond a tárgyról, ezzel ismét a virtualitás állapotába taszítja vissza.

Nyilvánvaló, hogy a tárgyat is ugyanazok, a létezés különböző módozataira utaló állapotok jellemzik tehát a (film)cselekmény során, mint a cselekvés végrehajtóját, alanyát. E módozatok (film)cselekménysorban elfoglalt helye [: szintagmatikai pozíciója] az alany helyzetváltozásainak függvénye. A már megszerzett tárgyak újbóli, ismételt elvesztése vagy a róluk történő lemondás mindannyiszor új kiindulópontjául szolgál a (film)cselekménynek, új szálakkal gazdagítja a cselekményszerkezetet.

A tárgy-aktáns vizsgálata kétfajta tárgytípus létezésére enged következtetni. Az egyik *objektív értékekre*, a másik *szubjektív értékekre* utal. Az előbbin általában anyagi javakat, dolgokat, az utóbbin az alanyra jellemző tulajdonságokat értjük. Az objektív értékek tőlünk elkülönült, tárgyasult formában jelennek meg, a szubjektív értékek pedig a személyiség részeként. Az objektív értéként jellemzett tárgy független és individualizált aktor formájában is jelen van a (film)szövegben, míg a szubjektív értéket kifejező tárgy önálló [aktoriális] külsőt nem kap. Előfordul, hogy egy (film)cselekménysor egyszerre több értéket is hordoz. Ilyenkor (film)szövegszinten, más és más aktor képviseli/képviselheti őket, és közöttük kölcsönös [szintaktikai] függőségi viszony alakul ki.

Az aktánsokat nem elegendő csupán regisztrálni. Viszonyaik feltárása vihet közelebb az adott mikrouniverzum [: műfaj] sajátosságainak meghatározásához. Az

aktánsok *rendszerezésének* módja kategorizálásuk, azaz a különböző aktánsokat [: az aktanciális szerepeket] az aktanciális modell keretében egymáshoz fűző speciális viszonyok felfedése. Osztályozásukat szemakategóriába rendezésükkel oldhatjuk meg. *A hat aktanciális szerep három szemakategóriát alkot*, annak alapján, hogy *melyik modalitás jellemző kapcsolatukra*. Az alanyét és a tárgyét az akarat [a vágy], a megbízóét és a megbízótét a tudás, a segítőét és a hátráltatóét a hatalom [mint modalitás] határozza meg.

A (film)cselekmény alanyának és tárgyának viszonya

Az alany és a tárgy viszonya – ha szemantikai tartalommal kívánjuk jellemezni – az akaraton alapul. E viszonyban az egyik tényező az aktív, a cselekvő [: az alany, aki akar valamit], a másik [: a tárgy] a cselekvést elszenvedi, ő az aki/amire a cselekvés irányul. A kettenük viszonyát mint egy állapotot kifejező cselekménymozzanatot [: kvalifikálást] jellemezhetjük ($CSM_{áll.}$) szemben a cselekedeteket kifejező cselekménymozzanattal: $CSM_{cs.}$. E két cselekménymozzanat a (film)cselekménysor minimális egységeinek két típusát jelképezi. *A (film)cselekménysor tehát állapotokat és cselekedeteket kifejező cselekménymozzanatokból mint a (film)cselekménysort alkotó, egymással felcserélhető/fel nem cserélhető elemi [: minimális] egységekből áll*. Ebből adódóan az alanytípus is kétféle lehet a (film)cselekménysorban: *az állapot alanya/a cselekedet alanya*.

Az alany és a tárgy viszonyát alapvetően a *kapcsolat* [: *junkció*]⁵¹ ténye határozza meg. E kapcsolat [: kapcsolatba hozásuk] révén léteznek, alkotnak, cselekménymozzanatot. A kettő kölcsönösen feltételezi egymást. Az alany csak azáltal válik alannya [: lép ki a virtualitásból és aktualizálódik], hogy a tárgy [: az értékek] megszerzésére törekszik. Az értékek birtokbavétele egyben azt jelenti számára, hogy egy értékrendszert elfogadott, az értékről lemondani pedig azt, hogy elutasította. A tárgy értéke abból ered, hogy valaki számára érték, hogy az alany vágyának tárgya.

Az alany és a tárgy kapcsolata [: *junkciója*] egy osztályozó elv [: a *junkció* szemakategóriájának elemeire bontása] alapján két egymással ellentétes kapcsolattípusra, *diszjunkcióra* és *konjunkcióra* bontható fel.

E szemakategória bevezetésével két lehetséges, az *állapotra* jellemző (film)cselekménymozzanat-típus [: kvalifikációk, azaz tulajdonságok és/vagy attributumok összessége] alakítható ki, amelyek – kanonizált formában – a következők:

1. $A \cap T$ azaz valaki megszerez valamit/valakit vagy
2. $A \cup T$ azaz valaki elveszít valamit/valakit, lemond valamiről/valakiról⁵², amelyben A az alany, T a tárgy, $\cap$ a konjunkció, $\cup$ a diszjunkció jele. Az állapotra jellemző cselekménymozzanatok kanonizált formába foglalása megkönnyíti, hogy a (film)cselekményszerkezet valamelyik aktanciális szerepét a (film)cselekmény egyik vagy másik pontján egészen pontosan meg tudjuk határozni a *reá* [addig] jellemző valamennyi, állapotára utaló diszjunktív és/vagy konjunktív cselekménymozzanat összegezésével.

A konjunktív cselekménymozzanat – ahogy erre az

értékek osztályozásánál már utaltunk — más és más jellegű lehet aszerint, hogy milyen értékek [:objektív/szubjektív] megszerzésére irányul. A konjunktív kapcsolattípus mint séma [: a (film)cselekményszerkezet szintjén azonosítható szintaktikai művelet] (film)szövegszinten igen változatos formákat ölthet, amelyek valamennyien visszavezethetők a kanonizált formulára, és az elemzés során tipizálhatók.

Az alany és a tárgy állapotra utaló viszonyának másik fajtáját a diszjunktív cselekménymozzanatok fejezik ki. A diszjunkció, amely a konjunktio tagadása, nem egyenlő a két aktanciális szerep közötti mindenfajta viszony felszámolásával. Az alany és a tárgy viszonyát a diszjunkció virtualizálja, azaz mindig nyitva hagyja a lehetőséget arra, hogy az alany ismét birtokba vegye, megszerezze a tárgyat.

Greimas kutatása a junkció mint szemakategória két, viszonytípust jelző szemájának [: terminusának] vizsgálatára irányul, azon alapszik. Ha azonban figyelembe vesszük a szemiotikai négyzet más, lehetséges viszonyait is, ahogy Courtés teszi⁵³, akkor kiderül, hogy a cselekményre egy olyan kapcsolattípus is jellemző, amelyet „sem konjunktio, sem diszjunkció”-ként definiálhatunk [: azaz mind a diszjunkció, mind a konjunktio *egyidejű* tagadása], és amelyet Courtés „*függőben hagyni*” névvel illet. E viszonytípus bevezetése jelentős mértékben gazdagíthatja az alany és a tárgy viszonyainak [lehetséges] kombinatorikáját.

A (film)cselekmény mozgatója és a (film)cselekmény haszonélvezője

A másik, viszonyba állított aktánszípuspár, amely az aktanciális modell viszonyrendszerének részét képezi, a (film)cselekmény mozgatója [: a közlés kibocsátója, a megbízó] és a (film)cselekmény haszonélvezője [: a közlés befogadója, a megbízott] szembe/párba állításával alakul ki. Sajátos kapcsolattípus ez, amelyet nem lehet két alany [: két cselekvő] és egyazon tárgy viszonyára redukálni.

Minden (film)cselekményszerkezetben az alany, a cselekvő – szintagmatikai helyzetét, a (film)cselekménysor egy adott időpontjában elfoglalt helyét és ott betöltött szerepét tekintve – először a megbízott vagy haszonélvező státuszában jelenik meg és csak azáltal, annak révén válik alannya, hogy a (film)cselekmény mozgatója vagy a megbízó és a cselekmény haszonélvezője vagy megbízott között *szerződéses viszony* jön létre: a megbízó akaratot önt a megbízottba, célt ad cselekvésének és a megbízott hajlandó alávetni magát a feladatok megkövetelte próbatételeknek, hajlandó cselekedni (akar cselekedni).

A tárgy, amely az alannal való kapcsolatában a vágy tárgyát képezte [: azt, amire az akarat irányult], a megbízó és megbízott viszonyát egy másik síkon [: az értékek cseréje] határozza meg. A megbízó és megbízott viszonya egyoldalú *prészuppozíciós* viszony: a megbízott [: terminus, amelynek alapján feltételezünk] (jelen)létéből következtethetünk a megbízó [: feltételezett terminus] létre.^{5 4}

Ez az egyoldalú függőségi viszony a közöttük létesü-

lő kommunikációt [: cserekapcsolatot] aszimmetrikus-sá teszi. A (film)cselekmény mozgatójának a (film)cselekmény haszonélvezőjéhez fűződő viszonyát [: paradigmatisztikus státuszát] *hiperonimikus viszony*nak⁵⁵, a cselekmény haszonélvezőjének a cselekmény mozgatójához való viszonyát viszont *hiponimikusnak*⁵⁶ tekinthetjük.

Az aszimmetria még élesebben kiütözik a két aktáns szintagmatizálása során, mivel mindkettőjüket ugyanazon tárgy megszerzésében érdekelt alanyoknak [: cselekvőknek] tekinthetjük.

Minden emberi tevékenység – mint cselekvés – feltételezi, hogy e tevékenységnek van végrehajtója, aki a cselekvés alanya, a cselekvő. Minden tevékenység azonban egyben közlés [: csere], nemcsak közlemény, de küldemény is, amelynek jelentése/jelentősége van. Mint csere objektíválódik [formát ölt], és feltételezi, hogy valaki cserél valamit valakivel, valaki küld valamit valakinek. Az előbbi a küldemény/közlemény kibocsátójának [: a megbízónak], az utóbbit pedig annak befogadójának [: a megbízottnak] neveztük. Mivel a (film)cselekményben a tevékenység mint cselekvés és a tevékenység mint csere [: amelynek típusairól most nem szólunk] (film)szövegszinten szinkrétizmust alkot, azaz ugyanaz az aktor lehet egyidőben két aktántípus, a megbízott avagy a cselekmény haszonélvezője és az alany megjelenítője (a kettő szinkrétizmusa), de alkot hat szinkrétizmust alany és megbízó is, ilyenkor az alany maga saját megbízója, mozgatója, cselekedetre ösztönzője. Előfordulhat, hogy megbízott és megbízó mint aktáns ugyanabban az aktorban ölt testet. Az alany és az antialany [: a hős és ellenhős] is, akiknek

felcserélése/felcserélhetősége szintaktikai sajátosság^{5 7}, lehet egy és ugyanazon személy [: belső, intraszubjektív konfliktus]. Aktanciális szerkezettől [: (film)szövegosztálytól] függ, hogy milyen aktánsok jelennek meg szinkrétizmusban és milyenek függetlenítve, önállóan.

Műfaji jellemző, (film)szövegosztály-teremtő elv [szempont], hogy az aktanciális modell milyen jellegű: mely aktánsoknak felel meg [korpusznyi terjedelmű (film)szöveget vizsgálva szövegszinten] önálló aktor és melyek jelennek meg egy másik aktánssal szinkrétizmusban. A műfajban bekövetkezett változásra – esetleg már egy másik műfajra – utalhat az aktanciális modell és az aktoriális modell *viszonyában* [: megfelelések, kapcsolatok] bekövetkezett mindenfajta módosulás. Elvileg minden aktánsnak, minden *aktanciális szerep*nek [: azaz az aktanciális modell *aktánstípusai*] önálló aktor felel meg (film)szövegszinten, de arra is akad példa, hogy az aktanciális (: cselekmény)szinten önállósított aktánsoknak (film)szövegszinten összetett, több aktáns szinkrétizmusából keletkezett, igen bonyolult aktorok felelnek meg.

Az *aktanciális szerep* tehát az, a (film)cselekmény egy adott pontján, a cselekmény fejlődéséből adódó jellemző jegy, amely az aktánsról alkotott képünket további adalékokkal gazdagíthatja, míg az ún. *aktanciális státusznak* azt nevezzük, ami valamennyi addigi, kifejezett vagy csupán feltételezett aktánstulajdonságról számot ad. A segítő például maga is alany szerepet [: aktanciális szerep] tölt be. (Film)szövegszinten azonban a neki és az alanynak megfelelő aktor más és más [: a kettő egymástól függetlenített, önállósított aktorformát ölt].

A cselekvő segítője [: jóakarója] és hátráltatója [: rosszakarója vagy ellenfele]

Tesnière *körülményhatározóként* jellemezte azokat az aktáns típusokat, amelyek a cselekvés [cselekmény] körülményeit befolyásolják.

Az aktánsok azon típusa, amelyeket a határozók képviselnek, kifejezik az alanynak a cselekvésről [cselekményről] alkotott *szemléletét*. A határozók szemléletet [: aspektust] fejeznek ki, amely a cselekvésre, a cselekvés elvégzésének módjára utal. A (mód)határozók tömegében van néhány, amely két ellentétpárba foglalható, és e két kategória alá rendelhető. Ezek a szemakategóriák a *szívesen/nem szívesen* és a *jól/rosszul*^{5 8}, amelyek aspektus- [szemlélet] kategóriáknak is tekinthetők, azaz az alanynak a cselekvés módjáról alkotott szemléletét tükrözik. Az első azt, hogy a cselekvés módjában az akarat mint tényező, mozgatórugó-szerepet játszik-e vagy sem. A második arra utal, miként ítéli meg a cselekvő saját cselekedetének minőségét, azaz hogyan minősíti azt. Ha – mint láttuk – az aktánsokat cselekedeteik határozzák meg [: azaz az aktáns nem más mint cselekedeteinek összessége], ezek az aspektuskategóriák, mint az alany hipotaxisus kifejeződései, önálló aktánsokban [: segítő/hátráltató] objektiválódnak.

Az alanyhoz és a tárgyhöz fűződő viszonyuk *jellegét* tekintve kétfajta szerepet töltenek/tölthetnek be ezek az egymástól funkciómezőjüket illetően jól megkülönböztethető aktánsok, amelyeket segítő és akadályozó, *adjuváns* vagy *opponens* névvel illetnek.^{5 9}

Az első feladatkörébe tartozik [: funkciómezője olyan cselekedetekből áll], hogy az óhajtott tárgy elnyerését, megszerzését a kapcsolat [: a csere] megteremtését elősegítse. A második feladatköre ennek pontosan az ellenkezője: akadályokat gördíteni a tárgyat

megszerezni akaró alany útjába, megakadályozni, hogy a (csere)kapcsolat létrejöjjön.

Az adjuváns és az opponens voltaképpen úgyis meghatározható [nem más] mint az alany képzeteinek, vágya megvalósításának [: cselekvési szándékának, akaratának és ellenállásának, kedvezőnek vagy károsnak ítélt törekvéseinek], tudattartalmainak objektiválódott kifejeződései/kifejezői. A (film)cselekményben betöltött jelentőségét tekintve, e két aktáns [aktanciális szerep] nem egyenrangú a korábban elemzett négy másikkal, *hozzájuk mérten* mellékesek.

Mind az adjuváns, mind az opponens olyan aktanciális szerep, amely az alany *kompetenciáját* [= cselekvőképességét] határozza meg. Az aktorok szinkrétizmusából, mint [lehetséges] strukturális [: (film)cselekményszerkezetre jellemző] jegyből adódóan ugyanaz az aktor is kifejezheti – igaz, mindig csak egy adott (film)cselekményszerkezetben – egyiket vagy másikat, amelyik az alanyt testesíti meg, de mindkettő független aktor képében is szerepelhet. Ha az önálló aktor a *pozitív deixiszt* [: azaz az alany mint aktáns hipotaxikus kifejeződését] jelző aktáns típust képviseli, akkor adjuvánsnak, ha a *negatív deixiszt* [: kedvezőtlen körülményeket], akkor opponensnek nevezzük.

A kollektív aktáns

Az aktánszt korábban mint individualitással rendelkező entitást határoztuk meg, mint a szemémák azon osztályát, amelynek a tagoltság/tagolhatóság a jellemzője, megkülönböztető ismérve. Az aktáns azonban nemcsak

egyedeket, de közösséget is jelölhet [közösségre is vonatkozhat] a cselekményben. Vannak olyan (film)cselekménymodellek, amelyekben ez a kollektív aktáns tölti be egyik vagy másik aktanciális szerepet. Kérdés, mi utal arra, hogy ilyen aktánstípus egyáltalán létezik?

Tételezzünk fel egy olyan társadalmi csoportot, amelynek valamennyi tagja egyéni „profillal” rendelkezik, más és más (jellem)vonással jellemezhető. Ahhoz, hogy ezeket az egyéniségeket [akiket (film)szövegszinten aktorok személyesítenek meg] egy ún. kollektív aktánsra vezethessük vissza, azaz ahhoz, hogy az egyedek tömege olyan közösséget alkosson, amelynek valamennyiük része, arra van szükség, hogy – miközben egyediségüket, individualitásukat megtartják – ugyanakkor alávéssék magukat a közösség [mint totalitás] érdekeinek, azaz tulajdonságaikból csak azokat őrizzék meg, amelyek a közösség valamennyi tagjára jellemző jegyek.

Ha tehát az egyéniségjelleggel bíró individuumokat e -vel, az egyéniségjellegtől megfosztott individuumokat $\bar{e}$ -vel, az individuumoktól mint egyéniségekből álló közösséget [: még nem közösség] $\bar{k}$ -val, a már nem egyéniségekből álló új közösséget [: már közösség] k -val jelöljük, akkor az új közösség – amely már egyedi profillal nem rendelkező individuumok összessége [: totalitás] – létrejöttéhez két út [: szintaktikai művelétsor] vezet:

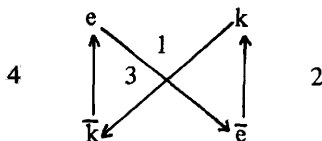
1. az individuum mint egyéniség/egység tagadása és annak állítása, hogy a közösség integráns része, azaz

$\bar{e} \implies e$, amelyben $\implies$ a *transzformáció* jelölése.

2. A *különböző részek* [: egyedek] feltételezhetően azonos tulajdonságaik révén [konjunkcióval] totalitássá [: közösséggé] szervezhető/alakíthatók. Az így kialakult totalitás [közösség] feltételezi [implikálja], hogy a részeket [: az egyedeket] meg-

fosztották azon tulajdonságaiktól [vagy lemondtak azokról], amelyek a totalitás [közösség] kialakulásának akadályát képezhették volna.

Ez a folyamat a következőképpen összegezhető:



amelyben 1 és 3 tagadás, 2 és 4 az állítás műveletét jelöli.

Ennek a logikai műveletsornak, amely a kollektív aktáns létrejöttének módjáról ad számot, a (film)cselekményszerkezet szintjén szintaktikai műveletek és azok eredményeként szintaktikai formák felelnek meg. Mint formák, bármilyen típusú aktáns kidolgozásában és elemzésében egyaránt alkalmazhatók.⁶⁰

A (film)cselekményszerkezet egységeinek hierarchiája

Az aktáns és a prédikátum [: funkció] – a szemémák két osztálya, a (film)cselekmény-grammatika legkisebb, minimális morfológiai elemei – együttesen alkotja a (film)cselekményszerkezet legkisebb egységét, a cselekménymozzanatot, amely az elemi szintaktikai forma [: keret]. Specifizálása [= szemantikai tartalommal megtöltése] az aktánsok „karakterizálását” jelenti, és a cselekménymozzanatban szerepelő/szerepeltethető aktánsok számára is visszahat [azt is meghatározza].

Több cselekménymozzanat összekapcsolása [: a köztük lévő/lehetséges szintagmatikai viszonyok feltárása] révén (film)cselekményblokkok alakíthatók ki, amelyek egymással implikációs [egyoldalú függőségi] viszonyban állnak. A cselekményblokk olyan meghatározásának, amely rávilágít arra, hogy az nem más, mint egymással implikatív viszonyban lévő mozzanatok láncolata, gyakorlati szempontból igen nagy jelentősége van. A (film)szövegszinten megfigyelhető *ellipszis*^{6 1} és *katalízis*^{6 2} magyarázatát ugyanis a (film)cselekményblokkok elemei között létrejövő implikációs viszonyokban kell keresnünk.

A (film)cselekményblokkok felfedése csak egy széles korpuszra épített vizsgálat keretében oldható meg, az egyes mozzanatok és egymásra következésük sorrendjének összevetése útján, a *kommutáció* mint művelet segítségével. Két különböző (film)alkotás cselekményében a különböző cselekményblokkokhoz tartozó két, nem azonos elem között létrehozott korreláció rávilágít arra, az adott szemantikai kategórián belül végrehajtott diszjunkcióra, amely működésének eredményeképpen az egyik elemet a másik (átalakított) változatának [: transzformációjának] tekinthetjük. Az elem átalakítása/átalakulása azonban kihat a (film)cselekménylánc egészére és további transzformációkat idéz elő előbb az adott (film)cselekményblokkban, majd – elképzelhetően, de nem bizonyítottan – az egész (film)cselekménysorban. A (film)cselekményblokkban mint keretben előidézett/előidéződő sorozatos transzformációk nyilvánvalóvá teszik, hogy *szükségszerűen viszony van* azok között az elemek között, amelyeknek átalakulása [: transzformációja] együttes, azaz egymásból következik.

A cselekményszerkezet eleminél nagyobb egységei

A cselekménykutatásban egyetértés alakult ki az eleminél nagyobb cselekményegységek létezését, illetve létjogosultságát illetően. Egyetlen kutató sem vitatja, hogy az elemi formák nagyobb [: blokkterjedelmű] formákba szerveződnek és e cselekményblokkokból alakul ki a cselekménysor, illetve – szövegosztályra kivetítve – a cselekménymodell.

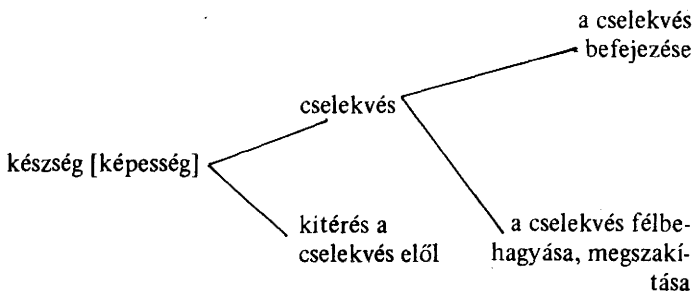
Nemcsak a terminusokban – e nagyobb egységek *megnevezésében* – mutatkoznak azonban különbségek a kutatók között. Lényegesebb, hogy mémelyiküknél ezek a nagyobb egységek szintaktikai formák [: a cselekményszerkezet szintaktikai formái], míg másoknál a szintaktikai formák már szemantikai tartalommal töltve [: szemantikai jegyekkel specifikálva] jelennek meg.

Greimas *cselekményegységnek* vagy *szintagmatikai sornak* nevezi őket. Egy ilyen nagyobb egységtípust [: szintagmatikai sort] *performanciának* titulál.⁶³ A performancia szintaktikai forma [: formális séma], amely a legkülönbébb tartalmi köntösben, [szemantikai] tartalommal töltve jelenhet meg a cselekménysorban. A cselekedetek sorát képezi [= összegezi], azon cselekedetekét, amelyek révén a hős [: az alany] eléri célját [: tárgyát]. A performancia [: a tényleges cselekvés] azonban nemcsak ez [ez is], de ennél jóval lényegesebb cselekményszerkezeti elem: a tartalom/tartalmak transzformációjának operatívva tett sémája [: olyan keret, amelyben a transzformációk elvégezhetők]. A performancia két alanya felcserélhető: mindkettő játszhat aktív és/vagy passzív szerepet, a másik fölé kerekedhet és/vagy alulmaradhat. A performancia tárgya [: a tárgyak osztálya] szintén szemantikai tartalomtól függően változik.

A cselekményre épülő szövegtípusok egyik jelentős osztályát [: a meséket] Greimas éppen a cselekményblokkok számának és jellegének meghatározásával specifikálta. Ezekre – úgymond – három cselekményblokk szükségeszerű jelenléte és kapcsolata –

mint szövegosztály-meghatározó jegyek – a jellemző. E három cselekményblokkot Greimas szemantikai jegyekkel is jellemezte.

Todorov⁶⁴ a cselekménymozzanatok bizonyos szempontból meghatározott sorát *szekvenciának* nevezi. A szekvencia a cselekménymozzanatok olyan, első pillantásra egységesnek [egységnek] tekintett, befejezett sorozata, amely önálló történet formájában is megállja a helyét⁶⁴. Brémond-nál⁶⁵ az *egyszerű (elemi) szekvencia már nem a funkciók mindig azonos sorrendje – ahogy ez még Proppnál látható*⁶⁶ –, hanem egy sokkal képlékenyebb, hajlékonyabb szerkezet, amely három alapvető [: elemi] terminus sorozata. Ezek valamennyi folyamat fejlődési szakaszait jelképezik: *virtualitás, cselekvés, a cselekvés bevégezése*. Ebben a három [eltérő idődimeziót kifejező] cselekménymozzanatból álló *triászban* az utóbbi terminus mindig implikálja, logikusan feltételezi az előbbi: ha van befejezett cselekvés [illetve annak bizonyítéka], akkor – feltételezhetően – bele is kezdtek a cselekvésbe, ha van cselekvés, volt cselekvési szándék [képesség/képesség]. Viszont az előbbi terminus sosem implikálja az utóbbi. Vagyis, ha van cselekvési készség, abból még nem következik – automatikusan – a cselekvés: a cselekvés el is maradhat. Ha mégis van cselekvés, nem biztos, hogy be is fejeződik, azaz nem szakad meg. A cselekmény folyamán a szereplő [illetve a szerző] előtt álló *választásokra* adott válasz [: megoldás] határozza meg [alakítja ki] Brémond szerint a cselekménysort. Ezért a cselekmény(szerkesztés) mindig a lehetséges/elképzelhető megoldások között azoknak kiválasztása, amelyek ténylegesen szerepelnek a cselekményben, és amelyek közül egyik determinálja is a szintagmatikai sorban a következő cselekményblokkban végrehajtott/végrehajtható lehetséges újabb választást. Voltaképpen az elemi szekvencia a funkciók szintjén nyitott alternatívákra adott válaszok összegezése [összessége]:

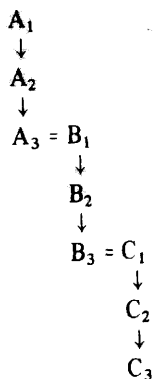


A brémond-i leíró modell arra az alapelvre épül, amely szerint egy szerzőnek/szereplőnek számos, de mégis korlátozott számú alternatíva, lehetőség között kell választania a cselekmény kialakításakor/végrehajtásakor. A választást befolyásolja, hogy egy sereg külső tényező, kényszerítő körülmény nemcsak az ember cselekedeteit, de magát a cselekvőképességet is meghatározza. Társadalmilag determinált, korlátozott a viselkedésminták, cselekvésmodellek száma és típusa, amelyeket az adott társadalom még érvényesnek [érthetőnek és elfogadhatónak] ismer el. Ezen alapszik Brémond azon feltevése, mely szerint a cselekmény kínálta valamennyi választási lehetőség *a priori* feltételezhető és meghatározható [következésképpen modellálható].

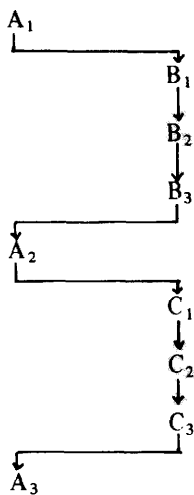
A cselekményblokknak a Brémond által felvázolt elméleti keretében inkább az *összetett szekvencia*, mintsem a triász felel meg. Az összetett szekvencia triászokból formálódik és alkot – szintaktikai konfigurációktól függően [: a triászok cselekményláncba ékelődésének módja szerint] – típusokat. E szintaktikai formák – amelyeknek kialakulása szintaktikai műveletek eredménye – a következők:

1. *egymás után/egymáshoz (: össze)illesztés*

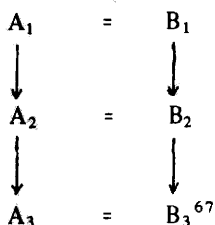
Két elemi szekvencia követi egymást úgy, hogy amikor az első véget ér, egyidejűleg elkezdődik a másik:



2. *beékelés*: egy elemi szekvencia egy másik elemi szekvencián belül helyezkedik el úgy, hogy annak, amelyikbe beékelődött egyik [: a cselekvés kezdete] vagy másik [: a cselekvés vége] szakaszát képezi, vagy – ellenkezőleg – a cselekvés befejeződését gátolja, akadályozza meg.



3. *összekapcsolás*: két elemi szekvencia egyidőben, párhuzamosan fejlődik. Rendszerint egy olyan helyzetet jelképez [: foglalt (formába) össze], amelyben ugyanaz a cselekedet [: esemény] a szereplők különböző nézőpontjából adódóan az egyes cselekményprogramokban eltérő szerepet tölt be.



A brémond-i összetett szekvenciához hasonlóan, amelyet – mint láttuk – három elemi szekvencia alkot, Prince [: 1973] a cselekménymozzanatnál [: nála ennek a mondat [: Sentence] formájában kifejeződő esemény [: event] felel meg] nagyobb cselekményegységnek a három eseményből álló *minimális történetet* tekinti.⁶⁸ A három cselekménymozzanatból álló minimális történetben az elemek között logikai [kauzális] és kronológikus kapcsolat van. Az esemény bekövetkezésének időpontját tekintve, az első esemény időben [: azaz a funkciók rendjében, a szintagmatikai sorban] megelőzi a másodikat, a második a harmadikat. A második esemény oka, kiváltója a harmadiknak. A minimális történet két eleme [: a két esemény] nemcsak más és más időpontban következik be, zajlik le, de egymással ok/okozati összefüggésben áll, az eseményeknek legalább egyik résztvevője mindkettőben azonos. A harmadik esemény nemcsak időben követi a másodikat, de egyben az első eseményben rögzített cselekedetnek ellenkezője is. Az első és harmadik cselekménymozzanat cselekedeteket, a második egy állapotot rögzít és tükröz.⁶⁹

Van Dijk⁷⁰ *makrokategóriáknak* nevezi az elemi cselekményegységekből [: cselekménymozzanatból] álló, a cselekményszerkezetet alkotó/alakító cselekményblokkokat. Ezeket szemantikailag jóval kevésbé specifikálja, mint Köngas–Maranda és Maranda [: 1971] illetve Pavel [: 1976].

Labov–Waletzky [: 1967] modelljét követve, az abban szereplő cselekményblokkok némelyikének megnevezését átvéve, némelyikét módosítva, a cselekményblokkokat egymás alá/főlé rendelve helyezi be őket a modellbe mint keretbe.⁷⁰

Végül Pavel a cselekmény nagyobb egységeinek megjelölésére átveszi a Propp, Todorov és Brémond által is használt *szekvencia* fogalmat, amely meghatározott számú funkciót tömörít és azok együttesét jelöli. Pavel – Corneille tragédiáinak elemzése kapcsán – egy, a cselekményre épülő szövegtípus [: a francia klasszikus tragédia] korpuszba tömörített egyedei alapján az erre a szövegosztályra jellemző cselekményszerkezet nagyobb egységeit [: cselekményblokkjait] szemantikai jegyekkel specifikálta, és ezáltal adott jellemzést nemcsak a szemantikai mikrouniverzum morfológiájáról és szintaxisáról, de a tragédiák szemantikai komponenséről is.

Az eddig ismertetett elgondolások alapján nyilvánvaló, hogy valamennyi cselekményre épülő szövegtípusban szintaktikai formák képében azonosítani lehet a cselekménymozzanatoknál nagyobb egységeket. Minden szemantikai specifikáló kísérlet jelentős korlátozást eredményez, szükségszerűen egy adott szövegosztályra szűkíti le a lehetséges, feltárt szintaktikai formákat, ha szemantikai jegyekkel akarja tipizálni őket. Kétségtelen, hogyha közelebb kívánunk kerülni a (film)szövegosztályok tipológiájának megteremtéséhez mint célkitűzéshez, ez a lépés [a specifikálás] komoly előrehaladást eredményezhet a (film)szövegtipológia

terén. Valószínű azonban, hogy minél inkább a specifikálás és mind kevésbé a szintaktikai komponens vizsgálata irányába tolódik el a cselekménykutatás, annál kevesebb a valószínűsége, hogy mihamarabb olyan cselekménymodellekkel rendelkezünk, amelyek több (film)szövegosztályt egyaránt jellemző szintaktikai formákat tömörítenek.

JEGYZET

¹ Greimas: 1966: 121.

² Az aktáns fogalma Lucien Tesnière-től származik. Tesnière szerint az európai nyelvek legtöbbszörében az alany és az állítmány áll. A kettő együtt valóságos kis drámát fejez ki. Mint a drámában, itt is van cselekvés, szereplők és a cselekvésre jellemző körülmények. A drámai műből a szintaxis területére áthelyezve e tényezőket, a mondatban a cselekvést az *ige*, a szereplőket az *aktánsok* és a körülményeket a körülményhatározók képviselik. Az aktánsok *élőlények vagy dolgok*, akik, illetve amelyek részt vesznek a cselekvésben. A nyelvben minden esetben a főnevek fejezik ki őket. Ennek fordítottja is helytálló: a főnevek elvben mindig az aktáns szerepét töltik be a mondatban.

A körülményhatározók a cselekvés körülményeire utalnak. Mondatbeli megfelelőjük a határozók.

Az aktánsok felcserélhetősége adja alapját a cselekvő-szenvedő igealak képzésének.

Az aktánsok *számban és nemben* [jellegben] eltérnek egymástól. Ez utóbbit az előbbi határozza meg. Nem minden igehez járul ugyanolyan számú aktáns. Sőt, ugyanaz az ige sem jelenik meg minden esetben azonos aktáns-számmal és aktáns-típussal.

Az ige típusa – az aktánsok számát tekintve – a következő 1. aktáns nélküli ige, 2. egyaktánsos ige, 3. kétaktánsos ige, 4. háromaktánsos ige. Az aktánsok számának megítélésében például a megkettőzés nem meghatározó tényező. Így az „Alfred és Antoine elesetek” mondatban *ugyanaz az aktáns* [eltérő formában] kétszer is jelen van, azaz *ugyanazt a szerepet* több szereplő tölti be.

A háromaktánsos igék esetében *két aktáns személyek, a harmadik dolog* [: tárgy] formájában van jelen a mondatban. Az aktánsok – az igehez való viszonyukban – *eltérő funkciót* töltenek be. Annyi aktáns-típus van tehát, ahány aktánssal egy ige maximálisan rendelkezhet: azaz *maximum három típus*.

Első aktánsnak szemantikai szempontból azt nevezzük, *aki a cselekvést végzi*, és *alany* néven ismeretes. A második aktánsnak azt, *akire/amire a cselekvés irányul és tárgy néven ismeretes*. Míg a harmadik aktáns az, *akinek a javára/kárára történik a cselekvés*. Szemantikailag ellentét, strukturálisan csak különbség [: eltérés] van az első [= az alany] és a második [= a tárgy] aktáns között. [Tesniere: 1959: 102–103, 105–110.]

³ A cselekmény e legkisebb egységét – azaz egy aktáns és egy prédikátum viszonyát – Greimas először *közlésnek* nevezte el [: 1966: 122].

⁴ A proppi funkció fogalmáról van szó itt.

⁵ Greimas: 1976b: 96.

⁶ Ez utóbbi értelemben használja Greimas [: 1966: 177].

⁷ Martinet: Agent vs patient vs bénéficiaire. [: 1960]

⁸ Greimas: 1966: 129–130, 132.

⁹ Lásd a Martinet-féle sémában a haszonélvező fogalmát, amelyet Brémond is átvett [: 1973a].

¹⁰ A szerep fogalmát más és más értelemben használja Greimas és Brémond, akiknek cselekménymodellje is sok tekintetben eltér egymástól.

Brémond szerepfogalma voltaképpen a Tesniere–Greimas-féle aktáns-fogalomnak felel meg. Amennyiben az *aktánsokat egy-egy elemosztálynak*, egy-egy szintaktikai kategóriának tekintjük, annyiban a Tesniere–Greimas-féle alanyfogalomnak a Brémond-féle *ágens* [: aki a cselekvést végrehajtja], az előbbiek tárgyfogalmának pedig ez utóbbinál a *páciens* [: akire a cselekvés irányul, aki azt elszenved] fogalma felel meg. [Brémond: 1973a: 134–135] E két aktáns típusnak Brémond-nál két ellentétpárban álló [: dichotomizált] szereptípus felel meg. A két szereptípus további osztályozása [: alosztályokra bontása] olyan specifikus szereptípusokat eredményez, amelyek megfelelnek a Greimas-féle szerepfogalom meghatározásában foglalt követelményeknek: egy-egy koherens [= izotóp] funkciómezőt írnak le, képviselnek.

Brémond megkísérelte specifikálni a cselekményszerkezetekben fellelhető *főbb szereptípusokat*, és a fontosabb szerepek olyan rendszerét alakította ki, amely – véleménye szerint – megközelítően valamennyi cselekménytípusban kimutatható [: 1. a befolyásoló, 2. a helyzeten javító, 3. a helyzeten rontó, a lealacsonyító, 4. a védelmező, 5. a megfosztó, 6. a megbecsülést szerző, 7. a jutalmazó = a jutalomosztó]. E szerepek azután további, még sajátosabb kategóriákra oszlanak. Így például a befolyásoló 11 altípusra bomlik. A szerepek úgy jönnek létre, hogy a cselekménygrammatika két ellentétes/ellentétbe állított morfológiai elemosztálya – az aktánsok és a prédikátumok –

egy-egy terminusa között kapcsolatot, viszonyt alakítanak ki. E viszonyból létrejön a *szerep* [: a Greimas-i *közlés*], amely a cselekmény-grammatika egy, az aktánsoknál és a prédikátumoknál morfológiai szempontból nagyobb, de szintaktikai szempontból *minimális* egysége.

¹¹ Greimas: 1970: 256.

¹² Greimas: 1966: 131.

¹³ A funkciómezőt itt a Propp által használt értelemben alkalmazzuk: Propp [1928a] 1975: 113.

¹⁴ A *dramatis personae* [= aktáns] a szereplők [= aktorok] osztályának tekinthető.

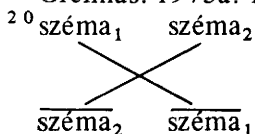
¹⁵ Propp: [1928a] 1975: 113–114.

¹⁶ Számuk korábban *hétre* emelkedett, de Souriau végül hatra csökkentette őket, Michaud [: 1957] szerint helytelenül.

¹⁷ Souriau: 1950: 117.

¹⁸ Az eset-grammatika egy generatív grammatika-típus, amelyet Fillmore [: 1967] dolgozott ki. Fillmore a mondatból indul ki, és azt modalításra és propozícióra bontja [: $M \rightarrow Mo + P$]. Az első összetevő [: Mo] a tagadást, az időt, a módot, az aspektust fejezi ki. A második, a propozíció [: voltaképpen a mondat] egyenértékű fogalom] tovább bontható a prédikátumra [: V /és aktánsokra (: főnevekre: C), azaz: $P \rightarrow V + C_1 + \dots + C_n$. A prédikátum a legfontosabb elem, aköré szerveződik az egész mondat. [: 1967: 24–25.]

¹⁹ Greimas: 1973a: 161–162.



[: a görög sema =
jel szóból]

²¹ A deixisz a szémák között létesülő implikációs viszony. A szemiotikai négyzetben az $sz_1 + \bar{sz}_2$ viszonytípusnak a *pozitív*, az $sz_2 + \bar{sz}_1$ viszonytípusnak a *negatív* deixisz megjelölés felel meg. [Greimas: 1970: 187] A pozitív és/vagy negatív nem értékítéletet [= jó és/vagy rossz] fejez ki, csupán megkülönböztetésükre szolgál. A deixisznak ez a fajta értelmezése a logikai-szemantikai mélyszerkezet szintjén érvényes. A (film)-cselekményszerkezet szintjén a deixisz értelmezése eltérő. Ennek tisztázására a későbbiek során térünk ki.

²² Greimas: 1973b: 162–164.

²³ E felosztás általánosan elterjedt/elfogadott. Lásd: Greimas: 1966: 122, Todorov: 1969: 31, 33, Dolezel: 1972: 62, Prince: 1973: 29–30.

²⁴ 1975: 35.

²⁵ 1966: 122–123. A funkció fogalmát ezért helyettesítette pl. Todorov a *cselekmény-prédikátum* terminussal. [: 1969: 28].

²⁶ Vachek: 1966: 18, 77, 89.

²⁷ Chomsky: [1965] 1971: 163: lbj.

²⁸ 1967–1968.

²⁹ Maingueneau 1976: 114.

³⁰ 1975.

³¹ A továbbiakban a *cselekménysor* fogalmával az egyes, egyedi filmcselekményt, a *cselekményszerkezet* fogalmával az egyedi cselekménysorok általános tulajdonságait kifejező/összegező, műfaj-meghatározó modellt jelöljük.

³² Például a „pince/padlás” ellentétpárban [: ak-tánsok] a *topologikus* megfogalmazás épp arra az ellentétre utal, amelyre a „fent lenni/lent lenni” [: prédikátumok] ellentétpárban a *deiktikus* megfogalmazás és a

két aktáns ugyanazokkal a szémákkal rendelkezik, mint a két prédikátum. [Greimas: 1966: 131–132]

³³ 1973a: 133.

³⁴ „Funkción a szereplők cselekedetét értjük a cselekményen belüli jelentése szempontjából.” [1975: 37]

³⁵ Míg például az *eltávozás* [: I. funkció. Jele: *e*. 1975: 44] a szó szoros értelmében vett funkciónak tekinthető, azaz valamiféle cselekedetnek felel meg, addig a *hiány* [: VIII. a. funkció. Jele: *a*.] inkább egy állapotot, mintsem egy cselekedetet jelöl, ezért nem tekinthető funkciónak. [: Greimas 1967a: 7.] Greimas Propp fogalomrendszerének korrigálásával mindenekelőtt a sort alkotó funkciók egységes [kanonikus] megfogalmazását és [jelölését] kívánta megvalósítani.

³⁶ A cselekvést jelölő elemi egység megnevezése – más fogalmakhoz hasonlóan – szerzőnként jelentős eltérést mutat. A *fogalom tartalma* azonban ez esetben is ugyanarra a jelenségre utal. Valamennyi szerzőnél ezt az általunk (film)cselekménymozzanatnak nevezett *minimális cselekményegységet* egy prédikátum [: réma, comment] és egy aktáns [: téma, topic] alkotja/alakítja együttesen. A Proppnál funkció néven szerepelő legkisebb cselekményegység elnevezése Dundes-nél [: 1964: 58] és Dolezelnél [: 1972: 59] *motifem*, Barthes-nál funkció [: 1966: 8], Todorovnál [: 1969a: 19], Brémond-nál [: 1973a: 309] *proposition narrative*, Van Dijknál [: 1970: 154, 1973: 194] *proposition*, Princenél *event(-Sentence)* [: 1973: 17 és 29], Genot-nál [1973: 38] *minimum formula*. Végül Greimas-nál előbb [: 1970: 168] *énoncé narratif simple*, majd [: 1976a: 7] *énoncé narratif*. A különbség e definíciókban az énoncé/proposition fogalmak közötti eltérésben keresendő,

illetve azzal magyarázható. A *proposition*-on – a hagyományos nyelvtenban – a mellékmondatot vagy a mondat magvát értették [: Dubois et al: 1973: 397], míg az [egy] *énoncé* nem csupán egy, de több mondatnak is megfelel/megfelelhet. [Dubois et al: 1973: 191]

³⁷Ha pl. a proppi funkcióláncot ilyen formalizált, egységes jelölési formában kíséreljük meg átírni, a funkciólánc néhány érdekes, eddig észrevétlenül maradt hiányosságára vagy kétértelműségére derül fény. Például az *eltávozás*nak mint funkciónak nincs megfelelője [: *megérkezés* – a szaggatott vonal a hiányzó funkciót, a *funkció* hiányát jelzi]. Az *esküvő* funkció [: XXXI. jele: C*: 1975: 92] legalább két cselekménymozzanatot tartalmaz. Az egyik az *adományozás* [: az apa vagy a király odaajándékozta lányát a hősnek], a másik a *szerződés* [: amely ezzel az adományozással a két fél között létrejön]. [Greimas: 1976a: 7–8] Az a tény, hogy egy logikailag [: értsd a cselekmény logikájából adódóan] szükségszerű cselekménymozzanat *hiányzik szövegszinten*: hogy – ugyanakkor – egy szövegegység feladata, hogy két „jelöletlen” cselekménymozzanatot érzékeltessen, a figyelmet a cselekményről a formalizált egységekben számot adni kívánó *leíró metanyelv*re [vagy *dokumentációs nyelv*re] irányítja. Ez utóbbi elméleti [: azaz az elméletben betöltött] státuszának és az egyes (film)alkotások cselekményéhez fűződő viszonyának tisztázását teszi sürgetően szükségessé. A film esetében sokkal inkább mint bármely más szövegosztályban, ahol a megfelelések evidensnek, kézzelfoghatóbbnak tűnnek mint a filmi szövegszint és filmbeli-nem-filmi cselekményszint viszonyának esetében.

³⁸ 1975: 38.

³⁹ Lévi-Strauss: [1960/1973: 139–173]

⁴⁰ 1975: 93.

⁴¹ A szémakategóriához mint *egészhez* viszonyítva, a kategóriát alkotó szémák *résznek* tekinthetők/tekinthetők. A szémák közötti viszony többféle lehet. *Antonimikusnak* nevezzük a szémakategóriát létrehozó, a diszjunkció és konjunkció eredményeként létrejövő viszonyt. Egy-egy terminusból [: szémából] kiindulva [: a részből eljutni az egészhez], a terminus és a kategória viszonyát *hiponimikusnak*, míg a kategóriából kiindulva [: az egészből eljutni a részhez], a kategória és a terminus viszonyát *hiperonimikusnak* nevezzük.

A *hiponimia* fogalma a jelentés elemi szerkezetén *belüli* viszonyra utal, azt jelöli. A nem egyazon kategóriához tartozó szémák viszonyát *hipotaxikusnak/hiperotaxikusnak* nevezzük. E fogalmak használata mentesít a metonimia fogalom használatától, amely nehezen határozható meg *egyértelműen*. [Greimas: 1966: 28–29].

Így pl. az A vs $\bar{A}$ [amelyben A a *károkozás* funkciójának jelölése Proppnál [: VIII. funkció: 1975: 50], $\bar{A}$ -nak pedig a *baj vagy hiány megszüntetése* [: XIX. funkció: 1975: 78] felel meg] *homológ* az

$$\frac{a_1}{a_2} \text{ vs } \frac{\bar{a}_1}{\bar{a}_2} \text{-val, azaz}$$

a *hiperonimikus* viszony a *hiponimikus* viszonnal [: Greimas: 1966: 194–196] és amelyben a „*a*” *hiány*

[: VIII. a funkció: 1975: 56] jelölése, míg a *baj* vagy *hiány megszüntetésének* L felel meg.

⁴² „Armatúrának nevezzük a tulajdonságok azon halmazát, amely változatlan két vagy több [mítoszban] ... egyik [mítoszról] a másikra, az armatúra ugyanaz marad ...” [: Lévi-Strauss: 1964: 205]

⁴³ 1972: 63.

⁴⁴ 1969: 77.

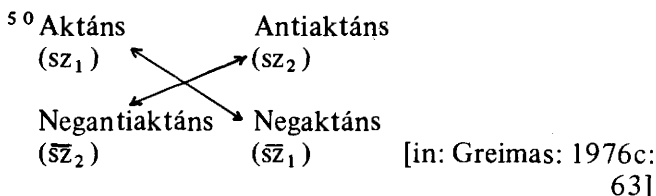
⁴⁵ Greimas a *próbatétel* terminust javasolta a *konfliktus* szerinte több értelmű, nehezen definiálható fogalmának helyettesítésére.

⁴⁶ A Tesnière-féle szintaxis-elméletben a *funkciók a szavak által eljátszott, betöltött szerepek*. Az alany, aki a cselekvést elszenvedi. [: 1959: 105] A tesnière-i fel fogás szerint a mondat színjáték, amellyel a beszélő ember [: homo loquens] meglepi, elszórakoztatja magát. A cselekedetek jellege, a szereplők [: a cselekvés végrehajtói] változnak, a mondat *kis drámajellege* azonban mindig jellemző sajátosság marad, mert a mondatban mindig ugyanazok a szintaktikai kategóriák vannak jelen.

⁴⁷ *Eltávozott nap* [: Magyar Filmográfia: 1973: 393]

⁴⁸ A tárgy fogalmán nem valami konkrét, objektív léttel bíró entitás kifejeződését, megjelenítését kell értenünk. A *tárgy szó* [: kifejezés] a *szintaktikai kategóriára utal*, amely – szemantikai tartalomtól függően – lehet konkrét és kézzel fogható [: figuratív vagy *koz-mologikus*], de lehet realitással nem rendelkező, de objektív realitásra utaló valami [: *nonfiguratív* vagy *noologikus*].

⁴⁹ Greimas: 1976a: 20.



⁵¹ Lásd: Greimas: 1976d: 90–91.

⁵² Lásd erről: Greimas: 1976a: 13.

⁵³ 1976: 65, 68.

⁵⁴ A *présuppozíció* fogalma Gottlob Frege-től származik. [: 1971: 115]

⁵⁵ A hiperonimikus viszony jellegére korábban már utaltunk. Itt csak röviden annyit jegyzünk meg, hogy e viszonyt mint az egész a részhez/részekhez fűződő viszonyát határozhatjuk meg. [: Greimas: 1966, 35–36] Ugyanakkor, a hiperonimikus viszony hol a kategória egészének, hol az egész egyes terminusának ismétlésében nyilvánul meg. Greimas a hiperonimikus viszony fogalmát némely esetben a morfoszintaktikai [: homokategorikus] viszony ekvivalenseként is használja [: 1966: 132].

⁵⁶ A hiponimikus viszony a részek egészhez fűződő viszonyára utal.

⁵⁷ Greimas: 1976b: 110.

⁵⁸ Lásd: Greimas: 1966: 179–180.

⁵⁹ Az adjuváns terminusa Guy Michaud-tól [: 1957], az opponensé Souriau-tól [: 1950] származik.

⁶⁰ Greimas: [1976b: 97–98] kétfajta kollektív aktánst különböztetett meg: az egyik szintagmatikai, a másik paradigmaticai. Tekintettel arra, hogy az aktáns nem egyéb mint funkcióinak összessége [azaz a reál jellemző, hozzá rendelhető funkciók halmaza], úgy is fel-

fogható mint egy virtuális [azaz megvalósításra váró] *cselekvésprogram*, amely épp az aktáns tevékenysége, cselekvése révén válik virtuálisból ténylegessé, lehetségesből megvalósítottá azzal, hogy az aktáns végrehajtja e cselekményprogramban számára előírt cselekedeteket, feladatokat. Ha egy cselekvéssor végrehajtásában [amely valami megszerzésére/elvesztésére irányul] az ugyanarra az aktánsra visszavezethető aktorok váltják egymást [: egyik átadja helyét a másiknak], ez szintagmatikai aktánsra utal. A paradigmaticai aktáns ezzel ellentétben nem vezethető vissza az azonos [egyedi] cselekvésprogramot végrehajtó, egymást váltó aktorok sorára. A szintagmatikai aktánsok jelölte közösségnél szélesebb és afölött álló társadalmi realitásra utalnak. Az aktorok közös jellemzői képezik osztályba sorolásuk alapját. A szintagmatikai aktáns a különböző aktorok összeadása révén alakul ki. A paradigmaticai aktánsról ez nem mondható el: nem egyszerűen összegezés eredményei. Több mint a részek összessége, de kevesebb is. Már több mint a részek összessége, de még nem az egész.

⁶¹ A cselekményben nem minden mozzanatot fejtenek ki. Mikor egy cselekményblokk nem teljes, azaz úgy érezzük, hogy hiányoznak belőle bizonyos cselekménymozzanatok, amelyeknek hiánya nem gátolja ugyan a blokk [: amely lehet egy epizód vagy epizódnyi terjedelmű cselekményszegmentum] megértését, de hiányát mégis megérzi, felfogja a néző. Az ilyen „kihagyásokkal” szerkesztett cselekményblokkot nevezzük elliptikusnak, magát a jelenséget – a kihagyásos szerkesztésmódot, eljárást – pedig ellipszisnek. A filmalkotásban azonban nemcsak a cselekményszerkesztésre jel-

lemző az ellipszis, de a filmi eljárások egész sora [köztük a jelenetezés/jelenetszerkesztés] szintén az ellipszisre épül. A film fejlődésével megfigyelhető, hogy az elliptikus szerkesztés nemcsak terjedelemben növekszik [: azaz, hogy a film hány jelenetét jellemzi ez a szerkesztésmód], de mélységben is [azaz minél több az egy jeleneten belül a megértés veszélyeztetése nélkül elhagyhatónak ítélt mozzanatok vagy egy filmi kód esetében pl. a beállítások száma].

⁶² A katalízis fogalma a hjelmslevi glosszématikában azt a műveletet jelöli, amellyel a hiányos szintagmaláncot kiegészítik. A kiegészítést megelőzi a felmérés. A hiányos szintagmalánc meglévő elemeiből következtetni lehet a hiányzókra, amelyek szükségesek a grammatikailag korrekt formához.

A katalízis mint művelet azonban nem korlátozódik a nyelvre, de más szemiotikai rendszerre is jellemző eljárás. A filmi katalízis elméletének megteremtése azonban még várat magára.

⁶³ 1970: 173–174.

⁶⁴ 1969: 20.

⁶⁵ 1973a: 131.

⁶⁶ 1975: 163.

⁶⁷ Brémond: 1973a: 132.

⁶⁸ A minimális történet önmagában is megálló, cselekménystátuszú [: azaz a cselekmény minden jellegzetességével, pertinens jegyével rendelkező] szegmentum [: cselekményalakzat]. Todorov: 1971: 127.

⁶⁹ Prince: 1973: 19–28.

⁷⁰ 1976a: 555.

⁷¹ 1976: 17.

6. A (FILM)CSELEKMÉNY-GRAMMATIKA ÖSSZETEVŐI: II. SZINTAXIS

A (film)szöveg építménye szintek egymásba átvezető, egymást átszövő komplexuma. A kutató feladata, hogy ebben a szintlabirintusban megleglje a cselekmény Ariadne-fonalát, hogy e hierarchikus építményt a közlésről [= a filmi elbeszélésről és a filmbeli cselekményről] számot adó izotóp [: egységes és egységesen értelmezhető] szintekre redukálja, vezesse vissza.

A *szintaxis* a (film)cselekmény kialakulásához nélkülözhetetlen szabályrendszer, a *műveletek sora*. E rendszert alkotó szabályokból, műveletekből – azok összekapcsolása, egymáshoz vagy egymás elé/után rendelése [: egy kombinatorika] révén lehetővé válik, hogy az egy-egy időszakban, művészeti ágban adott, szövegosztályonként, szemiotikai [: ábrázolási] rendszerenként azonos/eltérő, interiorizált szintaxisal dolgozó, azt ösztönösen/tudatosan alkalmazó (film)alkotó e szabályrendszer alkalmazásával, felhasználásával [: működtetésével] gyakorlatilag végtelen számú, szintaxisában egymással megegyező (film)cselekménysort hozzon létre. A kombinatorika elemeit [: a méretben eltérő, természetben azonos morfológiai komponensek rendszerét] korábban már behatóan elemeztük. A szintaktikai komponens hozzájárulása a (film)cselekményképzéshez egy [viszonylag] korlátozott számú szabály [mű-

velet] bevezetésében nyilvánul meg, konkretizálódik. E szabályok alkalmazásával néhány elemi szintaktikai forma alakul ki.

A művészi alkotófolyamat [: azaz a művészi objektumok előállításának módja] szintaktikai tevékenysége, voltaképpen nem más, mint amit hétköznapiasan (film)cselekményszerkesztésnek neveznek. Adva van néhány szereplő és ezekkel a szereplőkkel egy adott helyzetben történik valami. A jelenségek igen változatos tömegével dolgozó alkotótól eltérően, a kutató erőfeszítése arra irányul, hogy ebben a változatosságban felfedje az állandóságot, azaz kimutassa mindazokat az invariáns elemeket, amelyek egy (film)alkotás cselekményét hordozzák, a folyamatot tükrözik.

Elemi szintaktikai műveletek [: junkciók]

Miután a (film)cselekmény az alany és a tárgy viszonya körül/köré szerveződik, tekintsük ezt kiindulási alapnak a szintaktikai műveletsorban is.

E viszony – mint utaltunk már rá – a junkció fogalmának bevezetésével jellemezhető/értelmezhető. Az alany tárgyhoz fűződő viszonya a junkció [: mint kategória] ellentétes terminusokra bontása révén lehet 1. *konjunktív* vagy 2. *diszjunktív*

$$(1) A \cap T$$

$$(2) A \cup T$$

Ha e két viszonyt egyetlen (film)cselekményalakzat keretébe fogjuk össze [: e keretben egyesítjük], a cselekményre épülő (film)szövegosztályokon belül számos szövegtípust – ha nem éppen valamennyit – jellemző

pertinens egységet kapunk, amely számos (film)cselekménysor kiindulópontjának tekinthető.

Szintagmatikai junkció¹ névvel illelhetjük mindazokat a két [: konjunktív és diszjunktív vagy diszjunktív és konjunktív] cselekménymozzanatból [: két egymást követő, egymástól eltérő állapotból] álló (film)cselekményalakzatokat, amelyekben a két cselekménymozzanat alanya ugyanaz és a két cselekménymozzanat egymással egyoldalú prészuppozíciós viszonyban áll:

(3) $Al \cup T \Rightarrow Al \cap T$, azaz ugyanaz az alany, akinek (még/már) nincs birtokában a tárgy, a *beavatkozás* [! : *transzformáció*] $\Rightarrow$] hatására – amely meghatározója, döntő tényezője a bekövetkezett változásnak – a tárgyat birtokba veheti/veszi. Egy ilyen beavatkozás csak akkor érthető/értelmezhető, ha feltételezzük a beavatkozó [: cselekvő] ténykedését és azt, hogy beavatkozása egy állapot [: az alany állapotának] megváltoztatását célozza [arra irányul]. A beavatkozás tehát olyan *cselekvés*, amely állapotváltoztatást eredményez, változást okoz:

(4) $[Al_1 \Rightarrow (Al_2 \cap T)]$ vagy

(5) $[Al_1 \Rightarrow (Al_2 \cup T)]$ mindkét formulában a transzformáció funkciót [= cselekedetet] fejez ki, míg Al_1 e cselekvés alanyát, Al_2 pedig azt az alanyt, akinek állapotváltoztatására irányul/jön létre a cselekvés, míg a tárgy az értéket jelöli. E kanonikus formák *elemi (film)cselekményprogramokat* – illetve cselekményprogram-változatokat – fejeznek ki, azaz rögzítik a cselekedetek sorrendjét. A cselekményprogramok (film)szövegosztályt meghatározó] jellemző kritériumok, de egyben a cselekvés [a cselekmény] szintaktikai [: szerveződési] folyamatáról is számot adnak.

Az elemi szintaktikai formákban [: pontosabban annak egy típusában, a szintagmatikai junkciókban] az alanyok [: Al_1 és Al_2] megkülönböztetését a (film)cselekménytípusok megfigyeléséből adódó következtetések indokolják, alapozzák meg és hitelesítik. Vannak olyan esetek, amelyekben a cselekvés és az állapot alanya egy és ugyanaz [: szinkrétizmus: valaki ráveszi magát valamilyen cselekedet véghezvitelére, és el is végzi azt], míg más esetben az egyik alany állapotváltozását egy másik – az elsőtől fizikailag különböző – személy [: alany] beavatkozása eredményezi.

Ha Al_1 és Al_2 ugyanabban az aktorban testesül meg, akkor *visszaható* cselekvéssel állunk szemben, ellenkező esetben egy *másikra irányuló* cselekvéssel. Az a (film)cselekményszerkezetre/cselekményszerkezetet [: (film)szövegosztályt] jellemző viszony, amelyik az aktanciális és az aktoriális modellek között kimutatható, határozza meg a (film)cselekménytípusok két nagy osztályát. Az egyik az ember bensőjében [„lelkében”, tudatában] végbemenő (állapot)változásokról, a másik az egyén és a közösség viszonyában bekövetkező/bekövetkezett változásokról [és azok hatásáról] ad számot.

Az átalakulás [: a változás], amely egyik állapotból a másikba vezet [: a diszjunkciótól a konjunkcióig vagy a konjunkciótól a diszjunkcióig] nem következik be önmagától, hanem valamiféle, cselekedet formájában testet öltő „beavatkozót” tételez fel, aki a transzformáció megvalósításában közreműködik. Azt az állapotváltozást, amely különféle alanyok egy adott tárgyhoz fűződő állapotában bekövetkezik, csak egy olyan transzformációval magyarázhatjuk, amelyben e transzformáció végrehajtója egy ún. *metaalany*, aki – legtöbb esetben

– (film)cselekmény mozgatójának aktanciális szerepében jelenik meg.

Mindeddig olyan cselekménymozzanatokból álló szegmentumokat elemeztünk, amelyekben egyetlen alany és egyetlen tárgy viszonyában bekövetkezett változás [:transzformáció] tükröződött. A szintaktikai művelet sor [:kombinatorika] újabb műveletei egy másik alany bevezetésével gazdagítják a (film)cselekményszintaxist. Most már két alany van jelen, azaz áll szemben egymással és mindkettő ugyanazt a tárgyat kívánja birtokba venni:

(6) $Al_1 \cup T$ és $Al_2 \cap T$ vagy

(7) $Al_1 \cap T$ és $Al_2 \cup T$, ha csak a két [logikailag] ellentmondó viszonynak [:diszjunkció/konjunkció] megfelelő szintaktikai műveleteket vesszük figyelembe, amelyekben a diszjunkció jelentése: valaki elveszíti/lemond a tárgyat/tárgyról vagy megfosztják tőle. A konjunkció jelentése: valaki megszerzi(megtalálja) igényli a tárgyat, vagy neki adományozzák.

A *szintagmatikai junkciók* két, egymástól független/függetlenített személy cselekvés/cselekmény programjáról adnak áttekintést:

(8) $Al_1 \cup T \Rightarrow Al_1 \cap T$ és/vagy

(9) $Al_1 \cap T \Rightarrow Al_1 \cup T$

(10) $Al_2 \cap T \Rightarrow Al_2 \cup T$ és/vagy

(11) $Al_2 \cup T \Rightarrow Al_2 \cap T$

E cselekménymozzanatok (film)cselekményprogramokba öntve a következő alakzatot képezik:

(12) $Al_1 \cup T \Rightarrow Al_1 \cap T \Rightarrow Al_1 \cup T$

(13) $Al_2 \cap T \Rightarrow Al_2 \cup T \Rightarrow Al_2 \cap T$

A *paradigmatikai junkció* azt a logikailag szükségszerű kapcsolatot hivatott jelölni és kanonizálni, ame-

lyet két ellentétes szintaktikai művelet [: diszjunkció majd konjunkció vagy konjunkció majd diszjunkció] eredményez, ha két különböző személyt [: alanyt] érint, akiket ugyanannak a tárgynak birtokbavétele vezérel. Miután a két (film)cselekményprogram szemben áll egymással, az egyik (film)cselekményprogramban bekövetkező mindenfajta változás a másikban is érezteti hatását. Például a tárgy megszerzése csak a másik alany kárára történhet. Azaz:

$$(14) \quad Al_1 \cup T \Rightarrow Al_2 \cap T \text{ vagy}$$

$$(15) \quad Al_1 \cap T \Rightarrow Al_2 \cup T$$

Az egymásnak ellentmondó (film)cselekményprogramok egymást kölcsönösen feltételező viszonyban állnak. E viszony azon alapszik, hogy a viszonyt alkotó funkciók [: cselekedetek] konkomittánsok, azaz együttesen hatnak, (egymásból) egymás után következnek. Ezek a (film)cselekményprogramok egy-egy alany cselekedeteinek független, önmagában is megálló, de a másikkal korreláns szintagmatikai lánc. Két, egymással korrelációban lévő cselekményprogram lehetőséget nyújt a filmalkotóknak, hogy (film)szövegszinten, hol egyik, hol másik cselekményprogram előtérbe állításával [: a kettő váltakoztatásával] voltaképpen egy és ugyanazon (film)cselekményről, de két ellentmondó perspektívából adjanak számot.

A (film)cselekményprogramok interferenciája

Akkor, amikor már két önálló, a célt tekintve egymásnak ellentmondó cselekvés/cselekményprogrammal kell számolni a (film)cselekménysor kialakulása folyamán,

a szintaktikai műveletek a kettő kapcsolatba hozását [interferálását] célozzák. A kettő viszonyba állításának [lehetséges] alapja az a megfigyelés, amely – a korábbiak alapján indokoltan – arra utal, hogy két személy kapcsolata [kapcsolatba hozása] a (film)cselekményen belül csak a mindkettő által óhajtott tárgyhoz fűződő viszonyukon keresztül [e viszony formájában] képzelhető el. A cselekvés vágyát kiváltó, mindkét szereplő számára egyaránt fontos ugyanazon tárgy feltételezése nélkül nincs, ami magyarázatul szolgálna a cselekményprogramok számos (film)szövegben, sőt mondhatni valamennyiben megfigyelhető interferenciájára.

$$(16) A_1 \cup T \cap A_2 \cap T \cup A_2$$

Tekintettel arra, hogy az alanyt mindenekelőtt és elsősorban a tárgyhoz fűződő kapcsolata, e kapcsolat ténye, létezése/létrejötté avatja alannya, előfordulhat, hogy nem egyetlen, hanem egyszerre két tárgy, nem két, hanem egyetlen alany állapotváltozását, cselekedeteit összegzi a (film)cselekményalakzat. Ebből kiindulva, két, hasonló szerkezetű [: felépítésű] elemi szintaktikai művelettípust [: junkciót] különböztetünk meg. Az egyik művelettípus nyomán létrejött szintaktikai forma [: (film)cselekményalakzat] az *alanyok junkciójaként* [: viszonyba állításaként] jellemezhető.² Az első, kanonizált formába átírva a következő:

$$(17) A_1 \cup T \cap A_2 \Rightarrow A_1 \cap T \cup A_2, \text{ míg a második}$$

$$(18) [T_1 \cup A_1 \cap T_2 \Rightarrow T_1 \cap A_1 \cup T_2]$$

A két, egymásnak ellentmondó, de a (film)cselekmény folyamán összekapcsolt/összekapcsolódó cselekményprogram

$$(19) \begin{bmatrix} A_1 \cup T \Rightarrow A_1 \cap T \\ A_2 \cap T \Rightarrow A_2 \cup T \end{bmatrix}$$

csak egy *zárt rendszerben* [: egy adott (film)cselekménysoron belül] érvényesülhet, azaz érvényesülésének feltétele e zárt rendszer, amelyben, ha valakit valamitől megfosztanak, abból a másik profitál, ha valakinek valami kárt okoznak, az a másiknak hasznot jelent, ez utóbbi érdekeit szolgálja. Ezeket a cselekményalakzatokat két, egymásnak ellentmondó (film)cselekményprogram [: *a cselekménymozzanatokból kialakuló, cselekményalakzatok fölött álló szintaktikai forma*] tartalmazza, foglalja keretbe és két, *párhuzamosan* [: *egyidejűleg*] végbemenő szintaktikai művelet, egy *konjunktív transzformáció* [: a tárgy birtokbavétele vagy újra birtokbavétele] és egy *diszjunktív transzformáció* [: a tárgy elvesztése vagy újra elvesztése] illusztrálja e (film)cselekményprogramokban végbemenő változásokat.

A *konjunktív transzformáció* [: a transzformáció művelete vagy műveletsora, ha több transzformációról van szó] eredménye az egyik szereplő [: Al_1] cselekményprogramjában a *birtokbavétel* [: *megszerzés*], míg ezzel párhuzamosan, a *diszjunktív transzformáció* eredményeképpen a másik szereplő [Al_2] cselekményprogramjában az előbbinek a *megfosztás, megvonás* felel meg.

Ha azt is figyelembe vesszük, hogy ki a cselekvés mozgatója [: az alany maga vagy pl. a megbízó], akkor a konjunktív és diszjunktív transzformációk [: négyféle szintaktikai művelettípus] eredményeképpen négyféle változás állhat be az egymásnak ellentmondó (film)cselekményprogramokban. Konjunktív transzformáció eredményeképpen bekövetkezett változások:

1. ha az alany a cselekvés mozgatója, kezdeményezője és végrehajtója egy személyben: *birtokbavétel*,

2. ha nem az alany a cselekvés mozgatója, kezdeményezője, hanem csak végrehajtója: *juttatás vagy odaítélés*.

Diszjunktív transzformáció eredményeképpen – a konjunktív transzformációkkal egyidőben – bekövetkezett változások:

1. ha az alany a cselekvés mozgatója, kezdeményezője és végrehajtója egy személyben: *lemondás*,

2. ha nem az alany a cselekvés mozgatója, kezdeményezője, hanem csak végrehajtója: *megfosztás*.

Mivel a két (film)cselekményprogram egymással párhuzamos, de egymásnak ellentmondó, egy konjunktív transzformáció az egyik (film)cselekményprogramban mindig kivált egy diszjunktív transzformációt a másikon:

1. birtokbavétel és lemondás vagy

2. odaítélés és megfosztás.

A birtokbavétel és lemondás funkciópárt [paradigmatikus viszonyt] *próbatétel*nek, míg a juttatás és megfosztás funkciópárt *adománynak* nevezzük.³ Az értékek cseréje (film)szövegszinten e két *cselekményalakzat* [: *figura*] formájában történik.

A cselekményalakzat mint nagyobb (film)cselekményszerkezeti egység

A (film)cselekmény-grammatika morfológiai komponensének ismertetése és elemzése során láttuk, hogy a különböző státuszú és méretű morfológiai komponen-

sek hierarchiája olyan rendet takar, amelyben a legkisebbségtől [: az elemtől vagy minimálistól] az összetett felé haladva egyre nagyobb [méretű] morfológiai egységek alakíthatók ki a szintaktikai művelet sor működésének eredményeképpen. Az eddig ismertetett legnagyobb morfológiai komponens, az ún. cselekménymozzanat egy másik szinten – az aktánsokhoz és prédikátumokhoz viszonyítva – voltaképpen a cselekmény legkisebb, már önálló egysége. A szintagmatikai lánc vizsgálata azonban arra enged következtetni, hogy több cselekménymozzanat olyan nagyobb egységet, ún. (film)cselekményalakzatot alkothat, amely nem csupán az egyedi (film)cselekménysorra, hanem a (film)cselekménysorok sokaságára jellemző és ennek alapján (film)-*cselekményszerkezeti* elemnek [: az általánosítás szintjét tekintve a modellhez tartozó jellemzőnek] tekinthetjük, amelynek (film)szövegosztály (műfaj)meghatározó szerepe van.⁴

Az alany alanyiségének [azaz alany voltának] kétségteljes tételét [: virtualizálását] a tárgy elvesztése jelzi, midőn a tárgytól megfosztják vagy a tárgyról lemond. A tárgy elvesztése ugyanakkor feltétele annak, hogy az alany – az akarattól indítva és akarattal felvértezve – cselekvése révén virtuálisból tényleges alannya válik. A lemondás viszont nem növeli az alany vállalkozó kedvét. A két alakzat hasonló, de nem azonos, mert az alanyok szintagmatikai pozíciója [: a (film)cselekménysorban elfoglalt helyzete] eltérő. A megfosztást követően a virtuális alany cselekvése révén – amely a virtualitásból kimozdítja – tényleges alannya válhat. A lemondást viszont nem követi újabb cselekvés: a cselekvés megelőzte, kiváltotta ezt az állapotot.

A lemondást – amely az adomány egy formája – gyakran követi a (film)cselekménysorban egy olyan alakzat, amelyet *viszontadománynak* nevezhetünk. Formája hasonlatos az adományformához, azzal a figyelemre méltó különbséggel, hogy a viszontadományozó a másik [: az ellentmondó] (film)cselekmény-program alanyával szinkretizmust alkot. Mivel mindkét cselekményalakzat tárgya egy és ugyanaz, a viszontadomány voltaképpen egy, a (film)cselekménysor elején kialakult helyzet visszaállítása, de lehet a (film)cselekménysor ideiglenes lezárása is.

Az egyik alany lemondása következtében szintagmatikai pozíciója [: állapota] is változik. A lemondásról egy transzformációs művelet sor ad számot:

$$(20) \text{Al}_1 \cap T \cup \text{Al}_2 \Rightarrow \text{Al}_1 \cup T \cap \text{Al}_2$$

Ez az állapot [: a lemondás] a másik alany cselekedete [: a viszontadomány] következtében ellenkezőjére változik, azaz megegyezik a legkorábbi helyzettel, a (film)cselekménysor kiindulópontjával:

$$(21) \text{Al}_1 \cup T \cap \text{Al}_2 \Rightarrow \text{Al}_1 \cap T \cup \text{Al}_2 :^5$$

Az érték fogalma és státusza [: helye] a (film)cselekmény-grammatikában

A (film)cselekményben az érték a tárgy [szintaktikai] formájában jelenik meg, és csak e formában értelmezhető. Az érték mindig és csak az alany számára érték, tekintve, hogy az alanyt éppen a tárgyhöz fűződő viszonya avatja a (film)cselekmény alanyává. Az az érték, amely tárgy formában testet ölt, szemantikai tartalommal tölti meg, és rögtön specifikálja nemcsak a tár-

gyat, de a cselekménymozzanatot, a (film)cselekménynek azt a szegmentumát, amelynek alkotóelemét képezi.

Az értékek a szintagmatizálás [: cselekménymozzanatokba tördelésük, e cselekménymozzanatok szerves részeként] és szintagmatikai pozíciójuk, abból adódóan státuszuk [: a (film)cselekmény alakulásában/alakításában betöltött szerepük] módosulása révén épülnek be a cselekménybe. A (film)cselekmény alakulása/alakítása ugyanis a cselekménymozzanatok három összetevője egyikének módosításával történik:

- (a) az alanyok ki/felcserélésével,
- (b) a tárgyak ki/felcserélésével,
- (c) a funkciók transzformációjával

A (film)cselekmény alakulásában/alakításában betöltött eltérő szerepük miatt különbséget kell tenni *kulturális értékek* [: mindaz, ami értékként funkcionál egy adott társadalomban] és *modális értékek* között. Az előbbiek az egyéni vagy kollektív, a műben megnyilvánuló értékrendszerek szemantikailag specifikált alkotóelemei, míg az utóbbiak a (film)cselekmény-grammatika szemantikai tartalmat nélkülöző formái. A kulturális értékek vizsgálata a (film)szövegszint, a felszíni szerkezet feltárásában érdekelt kutatások része, míg a modális érték a (film)cselekmény- vagy (mély)szerkezetet vizsgáló (film)cselekmény-grammatika operatív/operacionalizálható fogalmainak egyike. A szemantikailag meghatározott kulturális értékek azáltal válnak a (film)cselekmény alkotórészévé, hogy az elemi szintaktikai formák – azzal, hogy formát, keretet szolgáltatnak az értékek megnyilvánulásához – egyben biztosítják számukra a lehetőséget a megnyilvánuláshoz, meg-

világítják a (film)cselekménysorban elfoglalt helyzetüket [: azaz, hogy a cselekménysor egy-egy pontján milyen értékek figyelhetők meg], és ebből következően szerepüket a (film)cselekményben.

Az értékek szintagmatizálása

Az értékek szintagmatizálásáról szintagmatikai pozícióik adnak hű képet. Az érték a (film)cselekménysorban elfoglalt helyétől, szintagmatikai pozíciójától függően kétféle szerepet játszhat: lehet virtuális és/vagy reális érték.

Reális értéknek akkor tekinthetjük, ha abban a szintagmatikai pozícióban [: a (film)cselekménysor azon pillanatában] jelenik meg, amikor az alany az érték(tárgy) birtokában van, azaz annak a konjunktív transzformációnak eredményeképpen, amely ezt az állapotot előidézte. Az érték realizálódásának folyamata tehát a következőképpen foglalható össze:

(22) $[A \rightarrow T (A \cap T)]$, amelyben $\rightarrow$ a tárgy megszerzésére irányuló törekvést, $\cap$ pedig a megszerzés tényét szimbolizálja.

Mivel minden konjunktív transzformáció a másik, ellentmondó (film)cselekményprogramban diszjunktív transzformációval jár együtt, a másik alany számára [: aki elvesztette a tárgyat vagy akit megfosztottak tőle] az érték *virtuális értéket* jelent [már]. Az érték virtuálissá válásának folyamata:

(23) $[A \rightarrow T (A \cup T)]$

A filmcselekmény alakítását/alakulását az értékek oldaláról megközelítve, a (film)cselekmény alakulá-

sa/alakítása nem más mint a realizálás és virtualizálás, azaz az értékekre jellemző eltérő állapotok szintagmatikai sorba rendezése/tördelése.

A (film)cselekmény zárt rendszert alkot. Egy ilyen rendszerben az értékek mozgása, körforgása csak oly módon képzelhető el, hogy az az érték, amelyet az egyik alany elvesztett, a másik birtokába jut, vagy azért vesztette el, mert egy másik beavatkozása ezt eredményezte. A (film)cselekmény maga így nem más mint az értékek szintagmatikai helyzetváltozásának, körforgásának, a transzformációknak láncolata.

A (film)cselekmény *magja*, hogy két alany egyidejűleg ugyanazt a tárgyat [értéket] kívánja megszerezni, birtokolni. A (film)cselekmény mozgatórugója az, hogy az egyik alany [Al_1 : aki nincs birtokában a tárgynak] csak akkor tulajdonít jelentőséget [értéket] a tárgynak, ha az a másik alany [Al_2] birtokában van. Al_1 csak abban az esetben tekinthető *virtuális alany*-nak [: aki a tárgy megszerzését célul tűzi/tűzheti ki], ha Al_2 már a tárgy birtokában van a (film)cselekmény kezdetekor. A (film)cselekmény kiindulópontja a következő formulában összegezhető:

(24) $(Al_1 \cup T) \gamma (Al_2 \cap T)$, γ amelyben a kölcsönös feltételezettséget [: prészuppozíciót] jelöli. Vagyis, tekintettel arra, hogyha Al_1 nincs a tárgy birtokában, abból az következik, hogy a tárgy Al_2 birtokában van. Bármelyik cselekménymozzanatban

$[(Al_1 \cup T) \text{ vagy } (Al_2 \cap T)]$ bekövetkező változás – e változásból következő – módosulást idéz elő a vele prészuppozíciós viszonyban lévő [: másik] cselekménymozzanatban: Ha tehát egy transzformáció eredményeképpen Al_1 a tárgy birtokába jut, akkor ebből az kö-

vetkezik, hogy Al_2 elvesztette a tárgyat vagy megfosztották tőle.

A transzformáció ebben az esetben olyan műveletet jelez, amelyben a tárgyat [: az értéket] valakinek odaítélik. Ha ezt a folyamatot most nem a tárgy, hanem a folyamatban részt vevő szereplők oldaláról közelítjük meg, látjuk, hogy az a személy, aki birtokba vesz, aki a cselekvés alanya, hatást gyakorol a másikra és a másik állapotában bekövetkezett változás előidézője, részese vagy végrehajtója. Ezt a folyamatot amely igen sokféle formában nyilvánulhat meg, *kommunikációnak* tekintjük, a szó legáltalánosabb értelmében, azaz nem korlátozva azt a közlések kommunikációjára. A kommunikáció tárgyában egy érték ölt testet minden esetben és az e folyamatban csereértékként játszik szerepet, túl azon, hogy a (film)cselekményben ez az érték egy meghatározott érték- vagy axiológiai rendszer része.

A csere létrejöttéhez – ellentétben azzal a (film)-cselekménymaggal, amelyet úgy írtunk le, hogy benne két alany konkurrál egy tárgy megszerzéséért – olyan (film)cselekménymagból kell kiindulnunk, amelyben két (érték)tárgy játszik egyaránt fontos szerepet. Ez a cselekménymag két egymásnak ellentmondó cselekményprogramból áll. Az egyik (film)cselekményprogramot az az alany képviseli, aki lemond az egyik tárgyról és ugyanakkor a másik megszerzésére törekszik. A másik alany cselekményprogramja ennek ellentmondó: azaz ő T_1 megszerzésére törekszik, minekutána T_2 -ről lemondott. E cselekménymag két olyan cselekménymozzanatból áll, amelyekben az alanyok egyszerre virtuálisak és reálisak. Mindkettő birtokában van ugyanis egy tárgynak (: ebben a vonatkozásban tehát reális ala-

nyoknak tekinthetők), de mindkettő meg akar szerezni egy másik tárgyat, amelynek nincs birtokában (: azaz e vonatkozásban mindkettő virtuálisnak tekinthető]. A cselekménymozzanatokban rögzített/rögződött állapotok transzformációjának formáját [: azaz azt az alakzatot vagy figurát, amelyben e transzformáció testet ölt] *cserének* nevezzük. A csere létrejötté csak ideiglenesen zárja le a (film)cselekményt, mivel újabb, kiegyensúlyozatlan állapotot idéz elő: az alanyok az adott tárgy elvesztésével egyik vonatkozásban ismét virtuálissá váltak, amelyet nem kompenzálhat az sem, hogy a másik vonatkozásban reális alanyoknak tekinthetők [: azaz birtokába jutottak az óhajtott tárgynak].

A csere sajátos *cselekményalakzat* [: figura] jellegét az adja, hogy egy olyan [szintaktikai] művelet eredménye, amely négy, egymást kölcsönösen feltételező [: egymással prészuppozíciós viszonyban lévő] cselekménymozzanatot fog össze, érint, amelyekben két tárgy és két alany szerepel egyszerre. Valamennyi tényező állapota – a transzformációk eredményeképpen – alapvető, lényegüket érintő változáson megy keresztül:

$$(25) [A_1 \Rightarrow (T_1 \cup A_1 \cap T_2)] \gamma [A_2 \Rightarrow (T_1 \cap A_2 \cup T_2)]$$

A csere azonban csak akkor valósulhat meg, ha *egyenértékűség* [: *ekvivalencia*] van a tényleges és a virtuális értékek között és ily módon azok egymással felcserélhetők, behelyettesíthetők [: $T_1 \gamma T_2$]. A megvalósított, tényleges csere a következő formulában foglalható össze:

$$(26) [A_1 \Rightarrow (A_1 \cap T_2)] \gamma [A_2 \Rightarrow (T_1 \cap A_2)]$$

Az eddig tárgyalt junkciótípusok [: szintaktikai mű-

veletek] közös sajátossága az volt, hogy az alany és az (érték)tárgy viszonyba hozásának/viszonyba állításának különféle [lehetséges] formáiról igyekeztek számot adni, egy olyan (film)cselekményszerkezet-típust modellálni, amelybe két, egymásnak ellentmondó cselekményprogram párhuzamos bonyolításából és interferálásából alakul ki a (film)cselekmény. E cselekménytípus [: modell] számos (film)szövegosztály jelentős részére jellemző, bennük felfedezhető [: azaz a (film)szövegek jó része erre a modellre vezethető vissza], természetesen eltérő és mindig változó szemantikai tartalommal.

A (film)cselekményszerkezet, mint erre már kitértünk, más viszonytípust is magába zár, nem is egyet. Vonatkoztatassunk most el az aktanciális modell alany/tárgy viszonytípusától, amelyet az akarat [: modális érték] mint viszonyteremtő kritérium jellemez és vizsgáljuk meg – a kommunikáció vagy a csereviszonyok szintjén – az aktanciális modellre jellemző másik viszonytípust, illetve e viszonytípus szintaktikai jellemzőit.

Az érték vándorlása/cseréje a cselekmény mozgatója és a cselekmény végrehajtója/hasznélvezője között

A (film)cselekménybe zárt, a cselekmény teremtette világban az értékek zárt rendszerben forognak és cserélnek gazdát a cselekmény folyamán. A (film)cselekmény létének/létrejöttének egyik, mondhatni legfontosabb feltétele ez. A cselekményben kifejeződő értékek

azonban nem redukálhatók csupán azokra, amelyek e zárt rendszerben cirkulálnak. Az aktanciális modellben a (film)cselekmény mozgatóját olyan viszonytípusok jellemzik [: teremtik meg] és fűzik a cselekmény haszonélvezőjéhez, szintagmatikai helyzete [: a (film)cselekménysorban elfoglalt pozíciója] olyan, hogy az értékek felülbírálójának, hitelesítőjének tekinthető, aki maga olyan értékeket [: érdekeket] képvisel, amelyek eltérhetnek [de egybe is eshetnek] a (film)cselekmény-programokat végrehajtó alanyok érdekeitől. A műben megnyilvánuló és a mű világát jellemző értékeket méltán nevezhetjük *művön belüli* értékeknek, míg a (film)cselekmény mozgatója útján közvetített értékeket *művön túlmutató* értékeknek, amelyek voltaképpen a társadalom mindig osztályhoz/csoporthoz kötődő érdekeit és elvárásait tükrözik, ezeknek az érdekeknek értékformában tükrözött kifejezői. A cselekmény mozgatójának – az aktanciális modellben függetlenített aktáns antropomorfizált megfelelőjének – (film)cselekményszerkezet-beli szerepe éppen az, hogy biztosítsa, hogy a műben kifejeződő értékek és társadalmi elvárások – ezek az elvárások attól függően, hogy milyen társadalmi (csoport)érdekek fejeződnek ki bennünk, más és más természetűek – egybeesnek. Mivel a cselekmény mozgatója *valóságos* ugyan [: azaz a (film)cselekményszerkezetben függetlenített aktáns formájában van jelen], de *művön túlmutató* is a szerepe [: azaz egy, a művön kívül eső valóságra(is) utal], a művön belüli jelenlétéből adódóan, annak következményeképpen (csere)kapcsolatba kerül/kerülhet a (film)cselekmény haszonélvezőjével [: az akarattal felruházott, az akarat hajtotta tényleges alannyal]. A cse-

rében azonban a (film)cselekmény mozgatója és a cselekmény hasznélvezője nem azonos értékekkel vesz részt, mint ahogy az az alanyok cserekapcsolatára jellemző, amelyben egymással egyenlő (ellen)felek – egy zárt és izotóp rendszerben – egymás között azonos értékeket cserélnek. A (film)cselekmény mozgatója a művön túlmutató értékeket [: érdekeket] közvetíti, míg a cselekmény hasznélvezőjét a műbe foglalt értékek [érdekek] mozgatják, viszik előre, hogy azokat minél előbb birtokba vegye. A kettejük cserekapcsolatában tehát akadályt jelent az egyenértékűség [: az azonos értékű, összemérhető érték] *hiánya*. Ha az egyenlő státuszú alanyok között végbemenő cserekapcsolatot kivetítenénk a cselekmény mozgatója/és a cselekmény hasznélvezője (csere)viszonyára, akkor a kettőjük cserekapcsolatát a következőképpen kellene kanonizálnunk:

(27) $(M_{\phi} \cap T \cup M_{tt}) \Rightarrow (M_{\phi} \cup T \cap M_{tt})$, amelyben M_{ϕ} = megbízó és M_{tt} = megbízott.

Amíg azonban az egyenlő státuszú alanyok nemcsak továbbadják a tárgyat [: a másiknak] a cserekapcsolatban, de egyben le is mondanak róla, a megbízó – helyzetéből adódóan – sajátos, (film)cselekményszerkezetbeli jellemzője, hogy – mivel a művön kívüli értékek közvetítője/érvényre juttatója magában a műben – az értékekről nem mond le, azokat *megosztja* a (film)cselekményben ezeket az értékeket érvényre juttató alannal [: a megbízottal], őt is *részesíti* bennük. Így kettejük(csere)kapcsolata egy, az előzőtől eltérő viszony létrejöttét eredményezi:

(28) $[M_{\phi} \cap T \cup M_{tt}] \Rightarrow [M_{\phi} \cap T \cap M_{tt}]$

Az objektív értékek cseréjének/vándorlásának topológiája

Az értékek [: a tárgyak] a filmcselekmény folyamán vándorolnak, és nemcsak gazdát, de helyet is cserélnek/változtatnak. Kíséreljük meg felvázolni e helyváltoztatást és annak folyamatát, a folyamatok összegezéséből és általánosításából kirajzolódó topológiát. Tekintsük a szemiotikai négyzetbe foglalt taxonómiai modell ellentétes terminusait – amelyek szemantikai tartalommal megtölthető/megtöltendő morfológiai egységek – *deixisz*eknek, olyan helyeknek/helyzeteknek, ahol ezek az értékek fellelhetők.

Az értékek szemantikai tartalom szerint történő megosztással a logikai-szemiotikai (mély)szerkezet szintjén két, egymással korrelációba hozható/korrelációban lévő *sémá*ba [: a szó korábban már definiált értelmében] tömöríthetők. A (film)cselekményszerkezet szintjén e két séma *két izotóp térnek* felel meg, amelyek azonosak a (film)cselekmény helyszíneivel, illetve személyeivel [: ahol az erőpróbák = konfliktusok zajlanak]⁶.

Mindezek ismeretében, az értékek vándorlása, azaz a folyamat, amelynek során az értékek gazdát cserélnek, a (film)cselekménysorban két szakaszból áll:

1. $[d_1 \rightarrow T \rightarrow \bar{d}_1] \rightarrow [\bar{d}_1 \rightarrow T \rightarrow d_2]$
2. $[d_2 \rightarrow T \rightarrow \bar{d}_2] \rightarrow [\bar{d}_2 \rightarrow T \rightarrow d_1]$ ⁷

Ez a (film)cselekménymodell szavakban összefoglalva a következőképpen jellemezhető:

1. valakitől [: d_1] elvesznek valamit [: T], ami illetéktelen kezekbe jut [: $\bar{d}_1$],

2. valaki $[: \bar{d}_2]$ megkeresi valahol $[: d_2]$ ezt a tárgyat, és visszaszolgáltatja eredeti tulajdonosának $[: d_1]$.

Mindkét szakasz a tárgy helyváltoztatásának folyamatát írja le, és számot ad arról, hogy kitől kihez kerül. A két szakasz más és másképpen ítéltető meg annak alapján, hogy honnan, azaz milyen perspektívából szemléljük: 1. a (film)cselekmény lehet a győzelem [a felemelkedés] vagy 2. a vereség [a bukás] illusztrációja. A cselekménysor értékelése azonban nincs a (film)cselekménybe írva. Értelmezése nem a (film)cselekménygrammatika, hanem az értelmezést végző értékrendszerre alapján történik. Az objektív értékek helyzetváltoztatásáról számot adó topológiai szintaxis a (film)cselekmény legkomolyabb – *értékteremtő* – szervezőereje. Sőt, nem csupán szervezője, de armatúrája is, amely jelentést/jelentőséget ad a (film)cselekménynek.

A transzformáció

A (film)cselekmény nem más mint egy folyamat, amely állapotokat és cselekedeteket fog össze, és ezeknek a cselekedeteknek az állapotokra gyakorolt hatásából adódó változásokról, módosulásokról ad számot. Valamennyi (film)cselekménytípusra jellemző, hogy változást érzékeltet, hiszen ha nem ez lenne a célja, akkor csupán az állapotok ismétlését nyújtaná. E változások az állapotok átalakulása $[: \text{transzformációja}]$ révén következnek be. A transzformáció mint művelet így módon a (film)cselekménygrammatikában is elsőrendű szerepet játszik.

A transzformáció fogalmának eltérő értelmezése a cselekmény-grammatikában

A transzformáció fogalom – ez, a generatív grammatikában oly fontos terminus – használata a (film)cselekmény-grammatikában számos félreértésre adhat okot, ha nem tisztázzuk jelentését, mivel valamennyi, a cselekmény-grammatikával foglalkozó szerző más és más értelemben használja. A generatív grammatikában és a cselekmény-grammatikában használt transzformáció fogalom csupán néhány szerzőnél jelent megközelítően azonos terminust. A fogalom azonban jóval a generatív grammatika megjelenése előtt már ismert volt a cselekmény-grammatikában.⁸ A cselekmény-grammatikában a fogalom kétféle értelemben szerepel.

(a) Olyan műveletet jelöl, amely különböző szövegek összetetését és a köztük mutatkozó különbségek kimutatását célozza. A *szövegek közötti transzformáció* mindenekelőtt Lévi-Strauss⁹ és Köngas–Maranda¹⁰ munkáiban játszik jelentős szerepet.

(b) A *szövegen belüli transzformáció* egy adott szövegen belül végrehajtott, megfigyelhető művelettípus. Lévi-Strauss-nál¹¹, Greimas-nál¹² Todorovnál¹³, Kristevánál¹⁴, Marandáéknál, olyan szemantikai és/vagy szintaktikai alakzatokat kapcsol össze, amelyek *egyazon szinten* helyezkednek el, és egyazon cselekménysoron belül jellegükben és a cselekménysorban elfoglalt helyzetüket tekintve térnek el egymástól.

Egy másik értelmezés szerint¹⁵ a transzformáció egy olyan művelet sor, amely a szöveg mély- és felszíni szerkezetét összeköti. Ez a transzformáció fogalom hasonlatos ahhoz, amelyet a generatív grammatikában kidolgoztak.¹⁶

Van Dijk pl. különbséget tesz mikro- és makrotranszformáció között. Az első végeredményeként a szöveget, a másik végeredményeképpen a cselekményt kapjuk. Prince Chomsky¹⁷ modelljéből kiindulva alkalmazza a transzformációt a cselekmény feltárására, míg Pavel – bizonyos esetekben, bizonyos kérdések megoldására – a Van Dijk által választott utat követi.

A szövegek közti transzformációk

Propp¹⁸ a (varázs)mesét a funkciók egymást követő láncának tekintette. E felfogásból következik – mint erre maga Propp is utal –, hogy azok, a felszínen azonosítható elemek, amelyek az egyes funkciókat egy-egy mesében képviselik [: jelölik], egyik meséről a másikra változhatnak, kicserélődhetnek.¹⁹ E *változásokat/változtatásokat* nevezi ő transzformációknak. A transzformáció fogalmát a metamorfózis szinonímájaként is használja. A változások/változtatások szöveg szinten mennek végbe. Az új szöveg [és az új elem is] egy régi variációjaként születik, a régi szöveg egy-egy vagy több jellemző jegyének változtatásával/felcserélésével. Nem a funkció cserélődik ki – az *változatlan* marad –, hanem csak a funkció részét képező elem. A transzformációk *elszigeteltek*, csak egy-egy funkcióra irányulnak. Egy transzformáció nem vált ki a cselekménylánc egy másik pontján – következményként – újabb transzformációt.

Lévi-Strauss azt a két, hasonló mítoszt tekinti transzformációs viszonyban lévőnek, amelyek között – a hasonlóságon túlmenően – bizonyos jegyeket illetően különbség érzékelhető. A transzformációt e két mítosz egyikében egy vagy több jegy *behelyettesítése*, egy másikkal történő *felcserélése* jelenti. Az, amelyikben a felcserélést, behelyettesítést végrehajtották, az a transzformáció eredménye. A transzformációt Lévi-Strauss csak a mítoszokban benne foglalt, a mítoszoknak értelmet [: jelentést] adó szemantikai modellek felszínen is tükröződő transzformációjának tekinti.²⁰ Az általa bevezetett [: végzett] transzformációk eredményeképpen a mítoszok olyan rendszert képeznek, amelyben valamennyi mítosz a többivel [kölsönös] függőségi viszonyban áll. Ha két mítosz [: M_x és M_y] egymással transzformációs viszonyban áll [$(M_x) \Rightarrow (M_y)$], azaz M_x transzformációja révén M_y -t kapjuk, bizonyos, hogy akad egy harmadik mítosz, amelyik nemcsak M_y transzformációja lesz, de M_x transzformációjává is alakítható.²¹

A szövegen belüli transzformációk

A mítosz *akronikus* szerkezete – Lévi-Strauss véleménye szerint – egymásnak ellentmondó terminusokat tömörít egy modellbe és a (mítosz) alkotó/alakító törekvése, hogy azok között [valamilyen] kompromisszumot teremtsen, hogy ezeket valamiféleképpen összebékítse. Ez az állítás többféleképpen értelmezhető, attól függően, hogy milyen álláspontot foglalunk el a cselekmény és a logikai-szemantikai (mély)szerkezet [: Lévi-Strauss-féle akronikus szemantikai struktúra] viszonyát illetően. Ha – Lévi-Strauss-szal egyetértésben – arra az álláspontra helyezkedünk, hogy a logikai-szemantikai szerkezet teljesen független a cselekménytől, hogy, ha a szöveget [: a mítoszt] meg akarjuk érteni, akkor függetleníteni kell e logikai-szemantikai szerkezetet a cselekménytől, mert a cselekmény megtévesztő, félrevezető, akkor a logikai-szemantikai szerkezet, valamint a cselekmény viszonyát és a terminusok összebékítésére irányuló erőfeszítést e struktúra cselekménytől függetlenített/függetlenedett – abban különös szerepet nem játszó – elemeinek és ez utóbbiakon végrehajtott eljárásainak [: műveleteinek] kell tekintenünk. Ha viszont feltételezzük, hogy a logikai-szemantikai szerkezet és a cselekmény/**szerkezet** között kapcsolat van vagy e kettő kapcsolatba hozható/hozandó egymással, akkor a terminusok összebékítésére irányuló törekvések [: műveletek sora] igen fontos szerepet játszanak a cselekményszerkezetben.²²

Egy szövegmodell [: itt a mítosz] Lévi-Strauss másokkal egybehangzó állítása szerint a szöveg lehetséges/jellemző változatainak összessége [: halmaza]. Egyik szövegváltozathból a másikhoz szemantikai *permutációkkal*²³ [: változtatásokkal] jutunk. A kiindulópontot képező szövegvariáns jelentését e permutációk az ellenkezőjére változtatják [: „megfordítják”]. Annak elbírálására, hogy vajon két szövegváltozatban az elemek megegyeznek vagy sem, Lévi-Strauss a következő (kanonizált) formula bevezetését [mint ezt ellenőrző eljárást] javasolja:

$f_x[a] : f_y[b] : f_x[b] : f_{a-1}[y]$, amelyben a és b két egyszerre/együtt megjelenő terminust, x és y két funkciót [= prédikátumot] jelöl. A két terminus viszonya, valamint a terminusok és a közöttük létesült új viszony [amely az előbbi ellentétje, fordítottja] között ekvivalencia [jele ::] van, ha az két feltételnek eleget tesz: 1. az egyik terminust [: a] ellenkezője [: $-a$] váltotta fel, 2. ez a változás (változtatás) a funkció és a terminus [: y és a] értékének megváltoztatásával [inverziójával] jár együtt²⁴. Lévi-Strauss számunkra leglényegesebb következtetése – amely hozzásegít a cselekmény és szemantikai szerkezet viszonyának tisztázásához – abban foglalható össze, hogy [tág értelemben véve] két szövegváltozat és feltehetően két szövegmodell [: a műfaji sajátosságok és jellemzők összessége] között a transzformáció mindig aszimmetrikus szerkezeti változásokat von maga után. Az effajta különbségek ellenére, a két szövegváltozat vagy a két szövegmodell – ha az említett két feltételnek megfelel – egymással rokonnak tekinthető.

Greimas – Lévi-Strauss-szal ellentétben – azt állítja, hogy az akronikus logikai-szemantikai mélyszerkezet és a cselekményszerkezet között szoros kapcsolat tételezhető fel, és ez az összefüggés ki is mutatható.

A (mese)cselekménysorban a negatív előjelű kategóriák [: annak a nem természetes állapotnak] jelei, amelyet a cselekmény során meg kell változtatni] időben [: az események kronologikus sorrendjét tekintve] korábban jelennek meg, mint a nekik megfelelő, hozzájuk rendelhető/rendelt pozitív kategóriák [: azaz a visszaállított „természetes állapot” cselekménybeli jelei], amelyek időben később következnek be.²⁵ Csúpn azoknak a funkcióknak nincs párjuk – azaz aszimmetrikusak –, amelyek a *performanciát* [: a *próbatételeket*] hivatottak kifejezni, azaz amelyek a hős küzdelmeihez kötődnek. A hős tevékenységének célja az értékrend és a törvények helyreállítása. A performancia cselekménybeli szerepe tehát a cselekménysor kezdetén található negatív kategóriák pozitívvá alakítása, *transzformálása*. A transzformáció – Greimas egy korai értelmezése szerint – nem egyéb,

mint azoknak a negatív előjelű funkcióknak felszámolása, amelyekre a transzformáció irányul.²⁶ A transzformáció a cselekményszerkezet és a cselekménysor igen fontos eleme, mert a transzformáció eredményezi azt a helyzetváltoztatást [: a negatív előjelű funkciók pozitívvá változnak], amelynek illusztrálására a cselekmény vállalkozott. Tekintettel arra, hogy az akronikus logikai-szemantikai szerkezet [: a konstitucionális modell] és a cselekményszerkezet [: az aktanciális modell] kapcsolatba hozható/kapcsolatban áll egymással – mivel a konstitucionális modell minden [logikai] viszonytípusának az aktanciális modell szintjén egy [szintaktikai] művelet felel meg –, az ellentmondás viszonyát olyan művelet reprezentálja a cselekmény szintjén, amely a negatív tartalmakat ellentétükké alakítja át, *transzformálja*.

A cselekményelmélet valamennyi képviselője megegyezik abban, hogy a cselekménymozzanat magját – miként a mondatét – a prédikátum alkotja. A prédikátum a cselekménymozzanat mint *viszony* megteremtője és e viszony *terminusai* (amelyek között a prédikátum kapcsolatot teremt) az aktánsok.

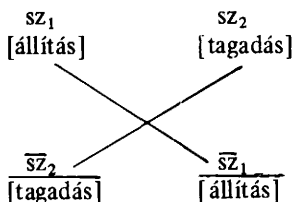
$F(A_1, A_2 \dots)$, amelyben F a funkcióval és A_1, A_2 az aktánsokkal azonosítható.

A prédikátum tehát *funkció* [= viszony], a szó a logikában használatos értelmében.

Az aktánsok között viszonyt teremtő funkció kétféle lehet: *cselekvésre vagy létezésre* utaló. A cselekménymozzanatok összességét is ennek megfelelően cselekvésre és/vagy létezésre utaló cselekménymozzanatokra oszthatjuk.

A cselekvésre utaló – a cselekvés viszonyát megteremtő prédikátum-típust – funkciót Greimas *transzformációnak*, a létezésre utaló [: a létezés viszonyát megteremtő prédikátum-típust] funkciót pedig *junkciónak* nevezte el.²⁷

A transzformáció – paradigmaticai szempontból, a terminusokat tekintve – szemantikai kategóriának tekinthető, és a szemiotikai négyzetben kifejezve a következőképpen írható le:



amelyben a $\overline{[tagadás]}$ = az $[állítás]$ sal. Szintaktikai szempontból – azaz a műveletek sorát tekintve – azonban $[tagadás] \neq [\text{állítás}]$ 28

A *transzformáció* [: állítás vagy tagadás] az *állapotváltozásról* nyújt képet. Míg a *junkciók* [: az elemi szintaktikai műveletek másik típusa] állapotokat jellemeznek, tehát a cselekménymozzanatokon belül fejtik ki működésüket, addig a *transzformáció* [: mint olyan szintaktikai művelet, amelynek tárgya – a junkcióétól eltérően – nem valamilyen érték, hanem egy állapotot kifejező cselekménymozzanat] cselekménymozzanatnyi egységeket hoz viszonyba egymással.

$$(29) \text{Al}_2 \Rightarrow \text{T}_2[\text{Al}_1 \cap \text{T}_1].^{29}$$

Todorov³⁰ szerint két cselekménymozzanat akkor tekinthető egymással *transzformációs viszonyban* lévőnek, ha a *transzformáció* után mindkettő *prédikátuma* azonos marad. Az azonos *prédikátummal* rendelkező, a cselekménysorban egymástól távol elhelyezkedő cselekménymozzanatok *függőségi viszonyt* tükröznek. Todorov kétféle *transzformációt* különböztet meg. Az *egyszerű transzformációk* a cselekménymozzanatok [: pontosabban azok *prédikátumainak*] módosítását fejezik ki:

$$(30) X_{\text{dolgozik}} \Rightarrow X_{\text{dolgozni kezd}}.$$

Az *összetett transzformációkban* a cselekménymozzanat egy újabb *prédikátummal* bővül:

$$(31) X_{\text{megölte az anyját}} \Rightarrow Y_{\text{úgy véli, hogy X megölte az anyját}}.$$

A *transzformáció* fogalma *kritériumként* is szolgál Todorovnál a *cselekmény-szekvencia* meghatározásában. Egy [befejezett]

önálló cselekmény-szekvencia két különböző *helyzetet* [: *cselekményalakzatot*] tartalmaz. Mindkettő több cselekménymozzanatból áll, és mindkettő legalább egy-egy cselekménymozzanata transzformációs viszonyban van egymással.³¹

Kristeva szerint a cselekmény [= nála a regény szövegosztályból származó középkori regény cselekményéé] egy hatalmas mondathoz hasonlítható, amely egy alanyt, egy prédikátumot és egy tárgyat, illetve a nekik megfelelő szintagmákat tömöríti. Az alany a cselekmény aktánsa [vagy aktánsai], a prédikátum a cselekményt bevezető/képviselő szintagma, míg a tárgyat a másodlagos aktánsok, azaz a cselekmény modalitását meghatározó nominális cselekményszintagmák képviselik. A különböző szintagmák [= cselekményelemek] mondatba [= cselekménysorba] rendezéséhez Kristeva a generatív grammatika fogalmait használja fel. A cselekmény alánya [aktánsa] kompetenciával rendelkezik [: a szó generatív grammatikában használatos értelmében] és ennek birtokában rendezi a cselekményt alkotó szintagmákat értelemmel [: jelentéssel] bíró cselekménysorrá. Ez a művelet a performancia. A kompetenciából a performanciához vezető átmenetet nevezi *transzformációnak*.³²

Van Dijk szerint viszont a rendelkezésre álló generatív grammatikák [amelyek egy-egy nyelv szintaktikailag korrekt mondatkészletének teljességéről kívánnak vagy tudnak számot adni] nem adnak egy sereg nyelvi jelenségre kielégítő választ. A generatív grammatikák helyett olyan apparátusra volna szükség, amelyik szövegeket generál. Ezek megfelelő „kompetenciával” vállalkozhatnának arra, hogy mindennemű szöveg [köztük a cselekményre épülő szövegek] kialakulásának és szerveződésének folyamatáról informáljanak.

Minden még/már érthető szöveg egy olyan mély [= makro]-struktúrán alapszik, amely meghatározza, összetartja a szöveget, annak koherenciáját biztosítja. Ebből a mélystruktúrából – több *transzformáció-ciklus* révén – hozható létre a grammatikailag korrektnek tekinthető cselekménymozzanatok koherenciával bíró, összefüggő halmaza. A van Dijk-i transzformáció tehát egy

műveletsor része [: több transzformáció együttesen], amely a makrostruktúrát hivatott felszíni vagy szövegszerkezetté átalakítani, különböző eljárások formájában, illetve azok részeként.³³

A modalitás problematikája a cselekmény-grammatikában

A modalitás fogalma

A klasszikus grammatikai elméletben a modalitásokat szöveg-szinten – a lexikalizáció³⁴ szintjén – vizsgálják és határozzák meg.

A modalitásokban/a modalitásokkal kifejeződő [szemantikai] tartalom és szintaktikai szerepük ily módon szöveg-szinten a módbeli segédigékben – képes, tud, akar, kell – nyilvánul meg.³⁵

Amikor azonban valaki egy filmalkotás [vagy bármely más szöveg] *tartalmát* [= *cselekményvázát*] híven akarja visszaadni, gyakran *modalitásokban* kénytelen kifejezni magát:

1. Tamburás [...] nem akarja megérteni az idők változását. [Hattyúdál. Magyar Filmográfia, 1975: 247]

2. Takács Péterben felébred a vágy, hogy [...] ismerje a teljes igazságot. [Ha egyszer húsz év múlva ... MF: 272]

3. Sanyi [...] nem tud változtatni. [Iszony. MF: 300]

4. Szeretnék közölni vele a valóságot, de [...] csak este sikerül Kerekest erőszakkal visszacipelni [...] [Utószezon. MF: 348]

Ilyen esetekben ezek a segédigék voltaképpen logikai modalitásokat [cselekménymozzanatokat] fejeznek ki: az alany [már mint a példák alanya és nem a mesé-

lő] az állítmányban kifejeződő cselekvést lehetségesnek/szükségszerűnek, mint egy döntés eredményét vagy logikus következményét fogja fel. Következésképpen a modalitások nem egyszerűen logikai/grammatikai, de egyben – és számunkra mindenek előtt – (film)cselekmény-grammatikai kategóriák, amelyeknek fontos szerep jut a (film)cselekményszerkezetekben/a cselekményszerkezetekkel kifejezett, különböző (film)szövegosztályokat leíró/képviselő cselekménymodellekben, illetve azok (ki)alakításában. A modalitások fontos [cselekménymódosító] szerepet töltenek be, mivel jelenlétük éppúgy mint teljes vagy részleges hiányuk valamennyi (film)cselekménysorra jellemző tulajdonság.

A modalizálás [: a modalitások kialakítása] a prédikátumok hierarchizálása. Két prédikátum összekapcsolása, amelyek közül az utóbbi mindig főnévi igenévben szerepel [pl. *vitatkozik*, mondalizálva: *szeret vitatkozni/akar vitatkozni* stb.]. A *lehetőség* és a *szükségszerűség* – a négy klasszikus vagy arisztotelészi modalitásból kettő – olyan modalitások, amelyeket mind a logika, mind a nyelvészet elsődlegesnek tekint. Ezeknek nyelvi megfelelője, kifejeződése – a *képes rá* és a *kell* prédikátumok révén – a modalizálás első megnyilvánulásának tekinthető. A nyelv – írja Benveniste – a későbbiek során más prédikátumokra is kiterjesztette a modalizáló funkciót, sőt e két kategória is jelentős változáson mehet keresztül a nyelv állapotától és korszakoktól függően.³⁶

A modalitás fogalmának és jelenségének vizsgálata nem állhat meg a (film)szövegszint, a lexikalizáció elemzésénél és a modális igék „viselkedésének” leírásánál. A modalitás problémáját a logikai-szemantikai szerkezet szintjén is tanulmányozni kell, és ez elvezet a (film)szövegszint és a mélyszerkezet szembeállításához. A logikával foglalkozó kutatók és a nyelvészek – különösen a

modális logikák megjelenése³⁷, a prészuppozíció és a performatív igék³⁸ fogalmainak bevezetése óta – a nyelvet nem merev, hanem szüntelenül alakuló változó rendszerek tekintik, amelyben az ellentétes jelentést hordozó aktánsok megjelenése és szembekerülése révén alakul a rendszer [= a szöveg].

A modalitások problémájával a logikában először Arisztotelész foglalkozott. A Hermeneutikában [: az ítéletek tana] a következőképpen csoportosította a modalitásokat: lehetséges/nem lehetséges, esetleges/nem esetleges, lehetetlen/nem lehetetlen, szükségszerű/nem szükségszerű, igaz/nem igaz.³⁹ Ezeket a klaszikus vagy arisztotelészi modalitásokat az *alethikus logika*⁴⁰ tárgyalja, amely modalitások a dolgok állapotára vonatkozó kijelentések igazságtartalmát hivatottak meghatározni. A modalitás – az arisztotelészi logika szerint – a dolgok közötti viszonyok jellemző tulajdonsága.⁴¹

A dolgok állapotára vonatkozó ismereteinket hasonló rendszerben fejezhetjük ki. Ilyenkor az *episztémikus modalitások* [megközelítően] azonos/hasonló rendszerét kapjuk, amelyben az „ontologikus” négyzet szükségszerű, lehetséges, lehetetlen, esetleges fogalmainak az episztémikus négyzet *bizonyos, kizárt, valószínű, vitatható* fogalmai felelnek meg.⁴² Ugyaníly módon artikulálható [alakítható ki] a *deontikus modalitások*⁴³ rendszere, illetve az ezt alkotó, egymással viszonyban álló fogalmak és fogalom párok.

Két modalitástípus – az alethikus és deontikus modalitások rendszere – összevetése (film)cselekmény-grammatikai szempontból igen tanulságos. Jellegük és megnevezésük alapján joggal hihetnők, hogy teljesen eltérő modalitásokkal állunk szemben, holott *szintaktikai pozíciójuk* – (film)cselekmény-grammatikai szempontból ez elsődleges – *hasonlóvá teszi őket*.⁴⁴

Általánosságban, minden olyan prédikátum tehát, amelyik egy másik prédikátumot szabályoz, modális prédikátumnak tekinthető. A modalitások specifikus osztálysémák segítségével azután tipizálhatók. A modalizáló [: modális] és a modalizált prédikátum hiperotaxikus viszonyban áll. A modalitások [: a

modalizáló prédikátum] logikailag előzik meg a modalizált prédikátumokat, keretet szolgáltatnak ez utóbbiak módosításához.

Függetlenül attól, hogy a létezésre vagy a cselekvésre irányul, a modális prédikátum további [szemantikai] hangsúlyt [: kiemelés] kaphat.

Szintaktikai szempontból a modális prédikátumok olyan kijelentések [cselekménymozzanatok] prédikátumainak [: Pr] tekinthetők, amelyeknek tárgy-aktánsai maguk is kijelentések. Például a cselekvést modalizáló akarat esetében a modalizálás harmonikus formában a következőképpen fejezhető ki:

(32) Pr [akarni] [A1 (valaki, T (valamit))], amelyben
T = Pr [csinálni] [A1 (valaki), T (valami)], ha A1 mindkét kijelentésben [cselekménymozzanatban] *azonos*.

Modális prédikátum $\Rightarrow$ modális érték

A tudományos [leíró] metanyelv egységes fogalmi apparátust tételez fel. A fogalmi apparátus egységességét az biztosítja, hogy valamennyi fogalom jellegében azonos és ez teszi lehetővé, hogy a metanyelvet alkotó terminusok rendszerébe beilleszkedjék. Ez az oka a modális prédikátum [: igealak] vele azonos értékű [jelentésű] névszóval történő felcserélésének a modális prédikátum transzformációjának, amelynek révén e prédikátumból modális érték válik. Pl.:

(33.) meg kell tenni $\Rightarrow$ kötelező. Tehát: meg kell tenni $\simeq$ kötelező

(34.) akarni $\Rightarrow$ akarat. Tehát:

akarni $\simeq$ akarat. A logikában is használatos értékeket a (film)cselekmény-grammatikában olyan kategóriáknak kell tekintenünk, amelyek szintaktikai szempontból is meghatározhatók, és azonosak a nekik megfelelő modális struktúrákkal.

A modalitások szerepe a (film)cselekmény-grammatikában

Korábban utaltunk már arra, hogy a (film)cselekménysor leegyszerűsítve mint állapotok láncolata jellemezhető, amelyeket az állapotokra irányuló, azok megváltoztatását célzó cselekedetek [: transzformációk] kötnék össze. A modalitásoknak a (film)cselekménysorban játszott szerepét vizsgálva – az elmondottakat figyelembe véve – megállapíthatjuk, hogy a modalizálás jellege és jelentősége [: a (film)cselekménysorban betöltött *módosító* funkciója] aszerint ítéltető/ítélendő meg, hogy a modalizálás az *állapotra* [: a *létezésre*], a prédikátumok azon osztályára, amelyre a változatlanosság jellemző vagy a *cselekedetre* [: a *cselekvésre*], a prédikátumok azon osztályára, amelyre a változás jellemző, azaz a *junkcióra* [: modális struktúra = kompetencia] vagy a *transzformációra* [: modális struktúra = performancia] irányul-e. Ily módon *négyféle modális struktúra* különböztethető meg:

	<i>modalizáló</i>	<i>modalizált</i>	
(1)	cselekvés létezés	létezés^{4 5} cselekvés	: a gyakorlat [: a tevékenység] síkján
(2)	cselekvés létezés	cselekvés^{4 6} létezés	: a tudat [: a megismerés] síkján

A négy modális stuktúratípus közötti lényeges különbség az, hogy míg az első kettő esetében a *modalizáló és a modalizált prédikátum alanya egy és ugyanaz*, a két utóbbi modális struktúra esetében *más a modalizáló és más a modalizált prédikátum alanya*.

Modális struktúrák: [I]: [1] és [2]: a kompetencia és a performancia

A cselekedet nem személytelen aktus [: létrehozás, csinálás] hanem mindig, bármilyen körülmények között, személyhez [: alanyhoz] kötődik, azaz valaki csinál, létrehoz valamit. Ez a valaki a cselekvés végrehajtója, egy állapotra utaló, a cselekvést modalizáló cselekménymozzanat alanya, amely cselekménymozzanat – hierarchikusan – a cselekvést kifejező cselekménymozzanat fölött áll. A cselekvést kifejező cselekménymozzanat feltételezi ezt az állapotot kifejező cselekménymozzanatot, amely logikailag megelőzi, és amelyet *kompetenciának* nevezhetünk. A kompetencia olyan potenciális adottság, amelyben minden, a cselekvéshez szükséges előzmény lehetősége benne van. A kompetencia további [újabb] modalizálásának lehetőségítípusai – amelyek a cselekményszerkezetek [szövegosztályok] elemzése révén kapott, nem végleges, de bizonyos konszenzust jelző kutatási eredmények^{4 7} – négy modalitásban összegezhetők:

1. Köteleesség
2. Akarat
3. Képesség/Készség
4. Tudás

Ezek azok a modalitások, amelyek az egyes (film)-cselekménysorokban mind a kompetenciát, mind a performanciát jelentősen módosíthatják és amelyekről/amelyekkel egy/a (film)cselekmény-grammatikának számot kell adni/számolnia kell. Nyilvánvaló, hogy a modalitások listája ezzel véglegesen nem zárható le. Feltételezhető, hogy vannak olyan (film)szövegtípusok, amelyekre elsősorban [vagy] nem [csak] ezek a modalitások a jellemzőek. Egyértelmű, kétséget eloszlató választ e kérdésekre azonban ma még nem ad a kutatás.

Nyilvánvaló, hogy csak e modalitások feltárásával és a cselekményben játszott szerepének tisztázása révén kaphatunk képet az egyes (film)szövegosztályra jellemző cselekményszerkezet-típusokról [= modellekről]. A modalitások, mint a cselekvő személy kompetenciáját és performanciáját meghatározó/alakító tényezők érdemelnék elsősorban figyelmet a (film)cselekmény-grammatikában.

A kompetencia és performancia [= a cselekvés] a különböző modális értékek szintagmatizálása, a cselekménysor adott pontján történő elhelyezés. Az előbbi a cselekvő/cselekvésre elszánt alany *akaratának/készségének/tudásának* megnyilvánulása, tanúbizonysága [amelyeket a performancia feltételez], amelyek nélkül cselekvés elképzelhetetlen. Azaz – kompetencia hiányában – minden alany cselekvésképtelen.

Ha a (film)cselekményt úgy tekintjük – és erre hosszú (film)kulturális tradíció készlet – mint „valóságos” [tényleges, megtörtént és/vagy megtörténhet] események tükrözése/tükröződése, ez nem kismértékben azoknak a „hitelesítő” törekvéseknek következmé-

nye, amelyek hol a cselekvő alany kompetenciáját, hol performanciáját állítják a cselekmény előterébe, szüntelenül érzékeltetve, hogy kompetencia nélkül nincs performancia.

A (film)cselekményben a kompetenciát alkotó modalitások nemcsak egy, de több aktáns is jellemezhetnek. Sőt, a modalitások összességének [: a kompetenciának] megszerzése egyetlen aktáns cselekményprogramjának különböző, egymást követő szakaszait képezheti. A (film)cselekményben a kompetens személy nem mindig és mindenütt azonos a performáns személlyel, annak két különböző aspektusát, egymást követő „fejlődési szakaszát” képviselik. Egy aktáns egy adott cselekményprogramban [: a sajátjában] többféle aktanciális szerepet is betölthet. Ezeket a szerepeket a (film)-cselekménysorban elfoglalt pozíciója és a szerepre jellemző modalitás együttesen határozza meg.

A modalitások ismeretében, a modalizálás mechanizmusának figyelembevételével tehát azt a hipotaxikus szerkezetet, amelyben egy cselekedetet kifejező cselekménymozzanat egy állapotot kifejező cselekménymozzanatot modalizál, [amelyet a *létrehoz* terminusával jelölhetünk meg] *performanciának*^{4 8} nevezhető és maga a cselekvés [: a cselekedet] – ennek fényében – nem más, mint a *kompetencia* [: a virtualizáló és aktualizáló modalitások] és a *performancia* [: realizáló modalitások] hipotaxikus struktúrája. A kompetencia a *kötelességének tartja cselekedni* → *|akar cselekedni* → *|képes cselekedni* → *|tud cselekedni* modális struktúráinak cselekménysorba rendezett együttese, míg a performancia a *létrehoz* [cselekszik] modális struktúrája.^{4 9}

Három modalitás [: az akarat, a képesség és a tudás] azonban nemcsak a modális szerkezeteket és modális cselekménymozzanatokat jellemzi, hanem az aktanciális modellben két-két aktanciális szerep egymáshoz fűződő viszonyát is meghatározza. Így az akarat [: a vágy] az alany és a tárgy kapcsolatára, a tudás a cselekmény mozgatója és hasznélvezője kapcsolatára, a képesség pedig az adjuváns és az opponens viszonyára jellemző [illetve viszonymeghatározó].⁵⁰

E három modalitás közül egyfelől kettő [: képesség és tudás], másfelől egy [: akarat] ugyanakkor jelentősen el is tér egymástól. Az akarat – amely az alany/tárgy kapcsolatban nyilvánul meg – az *állapotviszonyokra* [: a junkciókra], a képesség és tudás a *cselekedetekre* [: a transzformációkra] irányul, amelyek egyik állapotot a másik [megváltozott] állapottal összekötik.

Modális struktúrák: [II]: [3]: a műveltetés

A műveltetés modalitásainak rendszere – mint már erre utaltunk – abban különbözik a már említett modális struktúráktól, hogy ez utóbbiban a modalizáló és modalizált prédikátum alanya más és más. Ha a modalizáló prédikátum a *tenni, csinálni*, úgy egy olyan modális struktúra jön létre, amelyet műveltetés néven ismerünk. Némiképp bonyolultabb a helyzet annak a modális struktúrának az esetében, amelyben a lét modalizálja a létet.

Mindkét modális struktúra [: (3), (4)] közös jellemzője, hogy nem a gyakorlatra, a cselekvésre vonatkoznak, hanem a megismerést [: a megismerés folyamatát] határozzák meg, abban játszanak szerepet, azaz a megismerőtevékenység modalitásai és a (film)cselekményben önálló izotópiát képeznek.

Igy a *műveltetés* nem más, mint tudati tevékenység kifejtése, amelynek célja, hogy tényleges [pragmatikus] tevékenységet [: cselekvést] váltson ki. A valóság megismerésére irányuló tevékenység is voltaképpen tudati tevékenység, amely a dolgokra vonatkozó ismeretek megszerzését célozza.

A két modális struktúratípus közötti különbség szintagmatikai síkon kereshető/keresendő. A valóság mibenlétének megismerésére irányuló tevékenységet jellemző modális struktúrában a modalizáló prédikátum *utólag* módosítja az általa modalizált prédikátumot [: a modalizálandó cselekménymozzanat ugyanis már létezik, már lezajlott], míg a műveltetés modális struktúrájában a *modalizálás váltja ki* a cselekménymozzanatot [: a *másik*, a modalizált prédikátum alanyának *cselekvését*].

Szintagmatikai helyzetüket illetően, a (3) modális struktúratípusban a modalizáló cselekménymozzanat Al_2 tudattevékenységének [: *tudatbeli performanciájának*] kifejeződése/kifejezése. Célja, hogy kérdésessé tegye [: virtualizálja] Al_1 feltételezett *gyakorlati kompetenciáját* [: cselekvőképességét].

A (4) modális struktúra viszont úgy értelmezhető mint Al_1 *gyakorlati tevékenységének* [: a megítélés képességével] rendelkező Al_2 részéről történő megítélése/elbírálása. Bárki [: Al_1] tevékenységét megítélheti egy másik személy [: Al_2]. Ahhoz azonban, hogy Al_2 tudati tevékenysége megvalósulhasson, *előbb* szükség van Al_1 gyakorlati tevékenységére.

A valóságra (= az igazságra) vonatkozó modalitások

[: a veridikció avagy az igaz állítások]

rendszere: [4]

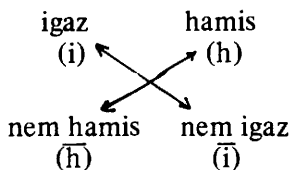
Az aktanciális szerepek stratégiája nem korlátozódik a modalitásoknak csupán arra a körére [: azokra a modális struktúrákra], amelyet kompetencia és performancia néven azonosítottunk. A cselekvő alany kompetenciája [: cselekvőképessége, cselekvésre alkalmas voltának bi-

zonyítása] csak képességét próbára tevő feladatok megoldása után [tehát a performancia alapján] mérhető le. Az erőpróbák vagy megoldásra váró feladatok, mint cselekményalkotó elemek nem csupán egyetlen, de valamennyi (film)szövegosztályra jellemzőek, noha az erőpróbák jellege a mai filmalkotásokban alig hasonlít a régebbiekre, vagy egyik (film)szövegtípusbeli a másik (film)szövegtípusbelire. Így ezeknek az erőpróbáknak erőpróbajellege nehezen vagy egyáltalán nem érzékelhető.⁵¹

Ezek az erőpróbák igaznak, hitelesnek hatnak, holott a cselekményben *szimuláltak* [: a hitelesség látszatát keltik]. Hogy mi igaz [hiteles] vagy hamis egy filmalkotás szimulált cselekménysorában [: azaz a művön belül], annak megítélése a veridikció [: az igazságra vonatkozó (ítélet)modalitások rendszere] alapján, annak tükrében tárható fel.

Az igaz [: *a való*] és a hamis [: ami annak látszik vagyis ami *valószínű*] olyan modális struktúra jelenlétére utal a (film)cselekménysorban, amely nemcsak bonyolultabbá teszi magát a (film)cselekményt [: azaz annak megítélését kívülről], de a lehetséges aktanciális szerepek számát is megnöveli.

Az igaz/hamis ellentétpárja egy szemakategóriának tekinthető, amely a szemiotikai négyzetben kifejezve további két terminus [: ellentétpár vagy szemakategória] létrejöttét eredményezi:



Ha ezeket a terminusokat szémastruktúrába rendezük^{5 2}, akkor az ellentétek viszonyának egy-egy tengely [: i + h és $\bar{i} + \bar{h}$], a nem kölcsönös feltételezettség viszonyának egy-egy [pozitív és/vagy negatív] deixisz [: i + $\bar{h}$ és $\bar{i} + h$] felel meg. Ennek alapján négy modalitást [: ítélettípust] különböztethetünk meg:

1. *való* [= igaz = mély = valóság = lényeg]^{5 3}
2. *valószínű* [= hamis = felszíni = jelenség]
3. *valószínűtlen* [= i + $\bar{h}$]
4. *valótlan* [= $\bar{i} + h$]^{5 4}

Lényeges annak tisztázása, hogy e modális kategória [: igaz/nem igaz] nem a filmalkotáson kívüli valóság és a filmalkotás viszonyára utal, hanem a művön belüli valóságban, a (film)cselekményében önálló izotópiát képez, amelyet mint az igazság megismerésének folyamataként [= az igazság megismerésére irányuló törekvésként] határozhatunk meg, és amely számos formát ölthet, annak megfelelően, hogy milyen pályát jár be a megismerés. Ez az izotópia maga teremti meg művön belüli viszonyítási alapját és tipizálja az attól történő eltérés fokozatát [: a valósághűség különböző típusát], a hitelesség látszatát, a mű ún. belső igazságát teremtve meg ezzel, amely igazságot gyakran – helytelenül – a tényleges valósághoz mért hitelesség [: egyezés, sőt azonosság] kritériuma alapján ítélnék meg.

A látszat és/vagy valóság, az igaz/hamis valamennyi (film)szövegtípusban cselekményt meghatározó modalitás, amely a klasszikus komédiától a harmincas évek magyar filmalkotásain keresztül Jancsó műveiig mindenütt fellelhető és a különböző, az adott (film)szövegtípusra jellemző cselekményprogramok további [: újabb] differenciálásához vezet.^{5 5}

A modalitásoknak nemcsak jelenléte, de hiánya is (film)cselekménysor/cselekményszerkezet alakító [: (film)szövegosztály-meghatározó] tényezőnek számít. Egy-egy, az aktáns kompetenciáját/performanciáját alkotó/alakító modalitás – például az akarat, a képesség, a tudás – hiánya nemcsak tipizálja az aktánst, de kérdésessé teszi cselekvőképességét is. Miután valamennyi említett modalitás feltétlenül szükséges ahhoz, hogy az alany – a kompetencia birtokában – cselekedni tudjon, nem egy (film)cselekményszerkezetben egy több transzformációból álló művelet sor jelzi/jellemzi az alany ama törekvését, hogy ezeknek birtokába jusson.

A modalitások jelenlétének/hiányának kétféle, cselekménysor-meghatározó típusa fordul elő (film)szövegszinten: 1. a cselekménysor [a történet] kezdetén az aktánst megszemélyesítő/megjelenítő aktor már birtokában van a modalitásoknak [: azok „mint vele születtett tulajdonságok” jellemzőek rá], 2. nincs birtokában a modalitásoknak és cselekvéssorozatát e modális értékek megszerzése, birtokbavétele jellemzi, indokolja.

**A megismerőtevékenység
mint a (film)cselekményen belüli önálló
[független] értelmezési szint [izotópia]**

A (film)cselekményszerkezetben [: a filmbeli aktanciális modellben] a cselekmény mozgatója és a cselekmény végrehajtója/haszonélvezője egymással cserekapcsolatban áll. Ez a cserekapcsolat nemcsak értéktárgyak [: objektív értékek], hanem – önálló izotópiát ké-

pezve – modális értékek cseréjét [: kommunikációját] is magába foglalja.^{5 6}

A (film)cselekmény mozgatója és a cselekmény végrehajtója cserekapcsolatára – ahogy erre már utaltunk – az a jellemző, hogy a cselekmény mozgatója az értékben csak részesíti a cselekmény végrehajtóját, anélkül, hogy ezekről az értékekről lemondana.

A modális értékek cseréjének síkján kétféle megismerő [: tudati] tevékenység kerül viszonyba egy modális érték, a tudás kapcsán. A csereviszony erre a modális értékre irányul, a tudás birtoklásáért folyik. Ebben a cserekapcsolatban a (film)cselekmény mozgatóját a meggyőzés [= elhitetés = megismertetés] szándéka jellemzi/motiválja, a cselekmény végrehajtóját a megismerés [= meggyőződés = elhívés] szándéka hajtja.

A (film)cselekmény nem más mint két/több egymásnak ellentmondó/egymással ellentétes [: „konfliktus”-teremtő] cselekményprogram bonyolódása [: bonyodalomkeltés]. A (film)cselekményprogramoknak megfelelő, azokat képviselő aktánsok az (érték)csere esetében a cselekmény mozgatója és a cselekmény végrehajtója. Ez a csereviszony [: mindennemű értékek cseréje] szolgáltat keretet a modális értékek cseréjéhez is, azaz a modális értékek e folyamatban cserélnek gazdát. A megbízó/megbízott csereviszonya esetében a megbízó lemondása csak részleges tehát, míg az alany és az anti-alany csereviszonyát a teljes lemondás jellemzi.^{5 7}

Aszerint, hogy objektív érték vagy modális érték megszerzésére irányul-e a cselekvés, kétféle cselekvéstípust különböztethetünk meg. Annak, amelyik a modális értékek megszerzésére irányul, az a célja, hogy az alanyt *virtuálissá* tegye, míg annak, amelyik az objektív

értékek megszerzésére irányul, az a célja, hogy az alanyt *aktuálissá* tegye. Az egyes modalitások cselekménysorban elfoglalt helyét (szintagmatikai pozícióját) is a modális értékek e hierarchiája határozza meg:

(35) *virtualitás* = köteles cselekedni → akar cselekedni és *aktualitás* = képes cselekedni → tud cselekedni, majd ⇒ cselekvés.

A modális értékek cseréje két szintaktikai formát ölthet, két, egymással párhuzamos pályát írhat le, attól függően, hogy a modális értékek közül ki-kí [: a már aktualizált, tehát a virtualitásból kilépő, a kötelesség és akarat modális értékeivel, mint a virtuális alanyiség kritériumaival már rendelkező alanyok) melyik megszerzését tartja fontosnak cselekményprogramjában:

(36) $Al_1 \cup T [: tudás] \cap Al_2$ és

$Al_1 \cup T [: erő = képesség = befolyás] \cap Al_2$, amelyben Al_2 az erő, képesség megszerzését már korábban megszerzett tudásának köszönheti és mindkétőnek birtokába Al_1 lemondása révén jutott. Vagy

(37) $Al_2 \cup T [: erő, képesség, befolyás] \cap Al_1$ és

$Al_2 \cup T [: tudás] \cap Al_1$, amelyben az erő = képesség = befolyás birtokában lévő Al_1 és az ezt elismerő Al_2 , ennek a képességnek köszönhetően tudásra tesz szert és ennek következményeként [: ezzel vele jár az, hogy] Al_2 minden képességből adódó tudását elveszíti. A két folyamat bármelyike elegendő, hogy egy, az objektív értékek cseréjét illusztráló folyamattal cselekményprogrammá bővülve, (film)cselekményt képezzen.

A modalitások (film)cselekménysorban elfoglalt rendjének meghatározásakor – csak a gyakorlati tevékenységhez szükséges kompetenciát figyelembe véve – a (film)cselekménygrammatika elsősorban arra a felis-

merésre építhet, hogy ahhoz, hogy cselekvő személyről beszélhessünk, a kötelesség és az akarat modalitásainak nemcsak jelenlétére, de megnyilvánulására is szükség van. Ezek a modalitások azonban csak előfeltételei a képesség és tudás kinyilvánításának. Valamennyi modalitás csak együttesen teszi cselekvésre alkalmassá az egyént. A cselekvés mint aktus effajta modellálása – a modalitások szintagmatikai rendjének meghatározása – viszont csak részben egyezik azzal, amit egyes (film)cselekménytípusokban észlelünk. Gyakorta vagyunk szemtanúi annak, hogy a cselekvésre képes egyén kompetenciájából hiányzik az akarat, holott ennek – elméletben – meg kellett volna előznie a képességet, mint modalitást. Úgy tűnik, hogy a (film)cselekményben – a gyakorlattól eltérően – a cselekedni szándékozó egyén egyszerre több helyről [: több megbízótól] is kaphatja a cselekvéshez szükséges kompetenciát alkotó modális értékeket.

Nemcsak a tudás – amely a megbízó és megbízott viszonyát jellemző modális érték –, de bármely más modalitás kommunikációja [: továbbadása, esetleg kicserélése] azt feltételezi, hogy egyfelől a (film)cselekmény mozgatója azt cselekményprogramjába írja, felvegye, azaz pl. *akartasson*, másfelől a cselekmény végrehajtója szintén cselekményprogramjában kell hogy szerepeltesse ezt a modális értéket, azaz *akarjon*. [Természetesen ez igaz más modális értékre vonatkoztatva is.] A modális értékek hatása nemcsak objektív értékekre irányulhat tehát – ahogy azt az [1] és [2] modális struktúrák sejtették – de azokban a (film)szövegtípusokban, amelyekben az objektív értékek maguk is modális értékek, önmagukra is. A modális struktúrák [: a

modális értékek] szintagmatizálása az egyes (film)cselekménytípusokban és (film)szövegosztályokban más és más formában történik/történhet. Az az ismétlődés, amely egyes (film)szövegosztályokban megfigyelhető, lehet általános jelenség. Csak az egyes (film)szövegosztályokra jellemző, azokban megfigyelt, a modális értékek szintagmatizálását meghatározó szabályok ismeretében dönthető el azonban, hogy ez az *ismétlődés* [: *rekurzivitás*], amely a kompetencia szintjén mutatkozik, közülük hányra jellemző.

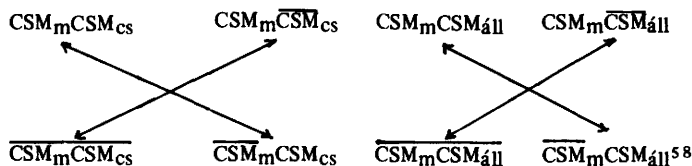
A (film)cselekménymozzanatok taxonómiája

A modális struktúrák ismertetésekor már szó esett arról, hogy valamennyi modalitás két prédikátum egymáshoz való viszonyában/viszonyával fejezhető ki, amely viszonyban az egyik a modalizáló [: modális] prédikátum, a másik a modalizált [: állapotot és/vagy cselekedetet kifejező] prédikátum. A két lehetséges modális szerkezetípust [: a lét modalizálását, illetve a cselekvés modalizálását kifejező modalitásokat] bináris szemakategóriákba tagolva, a (film)cselekményben szereplő/elképzelhető cselekménymozzanatok taxonómiáját [: az egyes cselekménymozzanat-típusok viszonylehetőségeit] kapjuk. Ez a taxonómia tulajdonképpen nem más mint a cselekménymozzanatoknak a (film)cselekménysorban/cselekményszerkezetben lehetséges kapcsolatainak/kapcsolódásainak tipológiája. Ha az állapotot [= létet] kifejező cselekménymozzanatot $CSM_{áll}$ -lal, a cselekvést kifejező mozzanatot CSM_{cs} -vel, a modális cselekménymozzanatot CSM_m -mel jelöljük,

akkor – a szemiotikai négyzetben kifejezve – a következő [lehetséges] viszonytípusokat kapjuk:

A cselekvést kifejező cselekménymozzanat és a modális cselekménymozzanat kapcsolattípusai:

Az állapotot kifejező cselekménymozzanat és a modális cselekménymozzanat kapcsolattípusai:



A modális cselekménymozzanatot behelyettesítve a négy, már említett, a (film)cselekménysor kialakulásában/kialakításában döntő szerepet játszó modális prédikátummal [: modális értékkel] nyolc, a kompetenciát tagoló/meghatározó modális kategóriát és ugyanannyi [lehetséges] logikatípust kapunk.⁵⁹

A modalizálásban mutatkozó azonosságok/hasonlóságok nem feledtetik, hogy alapvető, lényegbeli különbség van a cselekedetek és az állapotok modalizálása között. Az első esetben a modalizálás a *predikátum alanyhoz fűződő viszonyára* irányul, míg a második esetben a *predikátum és a tárgy viszonyára*.⁶⁰

A modalitásoknak a (film)cselekmény-grammatikában játszott szerepéről, e szerep jelentőségéről és a (film)cselekménysorok/cselekményszerkezetek jellegét meghatározó funkciójáról leginkább akkor alkothatunk képet, amikor látjuk, hogy egyes elemzések mennyire figyelmen kívül hagyják őket, elhanyagolják szerepük

bemutatását, vagy helytelenül ítélik meg, hogy miféle modalitásról van szó az adott (film)cselekménysorban. Ilyen esetekben lehetetlen helyes és a cselekménysoroknak ténylegesen megfelelő [: igaz] képet kapni magáról a cselekményről. Különösen szembetűnő ez azokban az elemzésekben, amelyekben nem tisztázzák a cselekményről számot adó modalitások megnyilvánulásának helyét [: szintagmatikai pozícióját] valamint mikéntjét [: azaz melyik aktanciális szerepre irányul egyik vagy másik modalitás] a (film)cselekménysorban.

Az elemi (film)cselekményegységek [: cselekménymozzanatok] tipológiája

A modalitások bevezetéséig csak kétféle – két eltérő, ellentétes típusú – (film)cselekménymozzanattal dolgoztunk: az egyik az állapotot, a másik a cselekvést fejezte ki. A modalitások bevezetésével azonban a (film)cselekmény-szintaxisnak egy sor olyan prédikátumról is számot kell adnia, amelyek sem az egyik, sem a másik, eddig említett prédikátum-osztályba [: cselekménymozzanat-típusba] nem sorolhatók be. Meghatározott szemantikai korlátozások érvényesítésével^{6 1} kialakítható a (film)cselekménymozzanatok tipológiája, amely így már valamennyi, a (film)cselekmény-grammatikában szerepet játszó cselekménymozzanat-típust képes jellemezni/elhelyezni.

A legfontosabb változást a (film)cselekménymozzanatok korábban kialakított és már említett első tipológiájában a modális cselekménymozzanatok bevezetése hozza. E cselekménymozzanat-kategória bevezetése

ugyanakkor szükségessé teszi a két korábban említett és eltérő tulajdonságuk révén jellemzett cselekménymozzanatok közös — a modális cselekménymozzanatoktól őket elhatároló, azokkal szemben őket specifikáló — jellemzők révén egyazon kategóriába történő összevonását. Ha e két (film)cselekménymozzanat-típust szembeállítjuk a modális cselekménymozzanattal, hogy azt keressük, ami a kettőben közös, úgy egyedül a leíró jelleg az, ami mindkettőt szembeállítja a modális cselekménymozzanattal. A cselekménymozzanatok tipológiáját — ennek alapján — tehát a következő sémában foglalhatjuk össze:

(Film)cselekménymozzanatok

1. Leíró cselekménymozzanatok

1.1 Cselekvést kifejező [: performatív] cselekménymozzanat

1.2 Állapotot kifejező [: attributív] cselekménymozzanat

1.2.1 Objektív értékek mint állapotjellemzők

1.2.2 Szubjektív értékek mint állapotjellemzők

2. Modális cselekménymozzanatok

2.1 Köteleesség

2.2 Akarat

2.3 Tudás

2.4 Képesség [befolyás, erő]

Valamennyi cselekménymozzanat közös jellemzője, hogy a (film)cselekményszerkezet [: a filmbeli aktanciális modell] síkján a tudattartalmak szintje egy viszony- vagy egy művelettípusának felel meg. A (film)cselekmény kialakítása/kialakulása – ezek ismeretében – tehát mint a különböző státuszú cselekménymozzanat-típusok [: „az események”] szintaktikai műveletek útján történő sorba/sorrendbe tagolásaként jellemezhető.

JEGYZET

¹ Greimas: 1973a: 25.

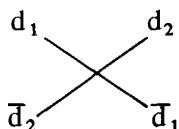
² Greimas: 1973a: 30.

³ Greimas: 1973a: 28–29.

⁴ Ilyen alakzat pl. a mesék szövegosztályára jellemző, de még a mesék szövegosztályában sem egyetlen, bár gyakori alakzattípus, amelyet Greimas [:1973a: 30–31] *cserének* nevezett el. A másik két alakzat, a *próbatétel* és az *adomány*, cselekményprogramtól [: *tervezettől*] függően hol az alany önmegvalósításának, hol virtualizálásának [= alanyiségében kétségesse tételének] két lehetséges módozatát képviseli.

⁵ E két cselekményalakzathból álló cselekmény-szegmentumot Greimas *kölcsönös adomány* névvel illette. [: 1973a: 30].

⁶ Egy-egy tér két összetartozó/összekapcsolódó, de *nem egyező* deixisből áll, mivel mindegyik deixisz az ellentmondásban lévő terminusok egyikének felel meg:



Az egymással implikációs [: egyoldalú feltételezettségi]

viszonyban lévő terminusok [$\bar{d}_2 + d_1$] és [$\bar{d}_1 + d_2$] alkotják a két *heterotopikus teret* [: az egyik – szemantikai tartalma révén – *euforikus*, a másik *diszforikus*] [Greimas: 1970: 1976–1978], amelyekben a deixiszek – mivel eltérő, más és más sémához tartoznak – meg egyezők, de nem összetartozóak.

⁷A varázsmesék proppi elméletének revideálása és szisztematizálása során Greimas ezeket a terminusokat a következő szemantikai tartalmakkal ruházta fel, illetve a meseszerkezet következő [morfológiai] elemeivel azonosította: d_1 = a társadalom, a királylány szülei, $\bar{d}_1$ = a károkozó [cselvető] T = a király leánya, $\bar{d}_2$ = másutt, valahol, d_2 = a hős. [Greimas: 1970:177–178].

⁸Propp [1928b] 1965 : 234–263.

⁹1964–1971.

¹⁰1971.

¹¹1958.

¹²1970.

¹³1969/1971.

¹⁴1969, 1970.

¹⁵Van Dijk: 1971, 1972, Prince: 1973, Pavel: 1976.

¹⁶Lásd: Chomsky: (1957) 1969: 50.

¹⁷1957.

¹⁸1928b.

¹⁹234–236.

²⁰1966: 11–38.

²¹1964: 205.

²²Magának Lévi-Strauss-nak sem teljesen egyértelmű az álláspontja ebben a kérdésben. Egy indián mítosz elemzése kapcsán arra a következtetésre jut, hogy azok az ellentétek, amelyekre a mítosz épül, két [eltérő] po-

zíciónak felelnek meg egy képzeletbeli cselekményláncban: egy *kezdeti* és egy *végso* állapotnak. Ez a megállapítás magában hordozza azt a feltételezést, hogy a logikai-szemantikai szerkezet mégsem függetlenedik teljesen magától a cselekménytől.

²³ A permutáció olyan műveletet jelöl, amely az elemek [pl. a betűk vagy a szavak] *sorrendjét* módosítja.

²⁴ [1955] 1958: 232–253 és 1966: 211–212.

²⁵ Például a varázsmesék alkotta korpuszban a *szerződés megszegése* [: $\bar{A}$] megelőzi a *szerződés megkötését* [: A], az *elidegenedés* [: $\bar{C}$] a *társadalomba visszatérést* [: C] Azaz:

A cselekménysor kezdete és a cselekménysor vége

$$\bar{A} + \bar{C}$$

$$A + C$$

E négy mozzanat korrelációja

$$\begin{array}{ccc} \bar{A} & & \bar{C} \\ - & \simeq & - \\ A & & C \end{array}$$

Greimas szerint azt fejezi ki, hogy a társadalmi szerződés hiánya és megléte úgy viszonyul egymáshoz, mint az értékek hiánya és megléte. A cselekményszerkezet szintjére kivetítve, a logikai-szemantikai szerkezet akronikus viszonyait összegező ekvivalencia két cselekményalakzat – amelyekben A és C , illetve $\bar{A}$ és $\bar{C}$ egymással implikációs viszonyban áll – ekvivalenciájaként is kifejezhető: $(A \supset C) \simeq (C \supset A)(\text{: Greimas: 1966: 208})$

²⁶ 1966: 211.

²⁷ 1976d: 90–92.

²⁸ 1976d: 91.

²⁹ E két cselekménymozzanatból álló hipotaxikus alakzatot [amelyet a nyelv a létrehoz = megteremt kifejezéssel jelöl] nevezi újabban Greimas *performanciának* [: 1976d: 92].

³⁰ [1969b] 1971: 234–236, 239]

³¹ A todorovi szekvencia nem más mint az ún. *minimális történet* [: *a létező legkisebb cselekménysor*], amelyben a két, ellenkező előjelű cselekménymozzanatot egy transzformáció fogja össze.

³² 1969: 442.

³³ 1972: 297–309.

³⁴ A lexikalizáció az a folyamat, amelynek során a morféimák [= a meghatározott nagyságrendű elemek] meghatározott láncba [: pl. egy szintagma] összefüggő lexikai egységgé válik. [: Dubois et al.: 1973: 287].

³⁵ Parret: 1976. 47.

³⁶ 1974: 187–192.

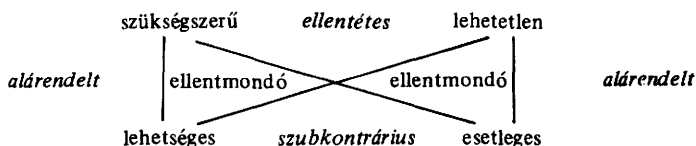
³⁷ Lásd erről részletesen: Ruzsa: 1966.

³⁸ Austin azokat az igéket nevezi performatív igéknek, amelyek a kijelentésben magával az aktussal egyenlőek/egyenértékűek [: pl. mondom, ígérem, esküszöm], [: 1962/1970: 39–40 és másutt].

³⁹ Tamás: 1975: 173, 175.

⁴⁰ Aletheia = igazság.

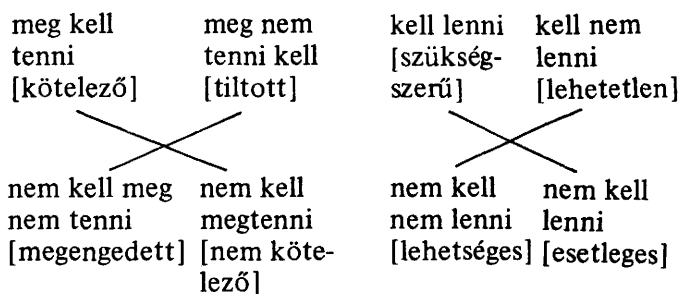
⁴¹ Az arisztotelészi modális ítéletviszonyokat Shyreswood foglalta logikai négyzetbe, amely leegyszerűsítve a következőképpen illusztrálható: [Tamás: 1975: 204.].



⁴² Parret: 1976: 47 és Coquet: 1976: 64–65.

⁴³ A deontológia a kötelességek [: a kötelező cselekedetek] elmélete. A fogalom Bentham-tól származik [: 1834], aki konkrét, társadalmi helyzetekben és nem általánosságban vizsgálta – mint Kant – a kötelességek rendszerét és elméletét.

⁴⁴ Ha az alethikus modalitások rendszerében szükségyszerűséggként kifejeződő modalitást azonosnak tekintjük a deontikus modalitások rendszerében a *kell lenni* fogalmával kifejezhető modalitással, a lehetetlent a *kell nem lenni*-vel, a lehetséges a *nem kell nem lenni*-vel és az esetleges a *nem kell lenni*-vel [: Greimas: 1976 d: 97–98], nyilvánvalóvá válik, hogy a *modalizáló prédikátum* [: *kell*] mindkét rendszer esetében azonos és csupán a *modalizált prédikátum* [: az egyikben *lenni*, a másokban *cselekedni*] különbözteti meg, választja el őket.



⁴⁸ A cselekmény-grammatikában használt kompetencia/performancia fogalmak eltérnek a generatív grammatikában használt terminusoktól. A generatív grammatikában a kompetencia a beszélő birtokában lévő szabályrendszer, a beszélő nyelvi ismeretanyaga. Kompetenciájának köszönheti, hogy a nyelvet megérti és beszéli. A kompetenciával ellentétben, a performancia azoknak a kényszerítő tényezőknek, korlátozó elveknek rendszere, amelyek a kompetenciára hatnak és annak működését befolyásolják. A kompetencia a nyelvről, a performancia – a beszédaktusban – a különböző nyelvhasználatról tanúskodik [Chomsky: (1965)1971: 12–13, 17, 19, illetve 20–30]. Nemcsak a nyelvben, de valamennyi szemiotikai rendszerben a „nyelv” használata [: a performancia] feltételezi a „nyelv” birtoklását [: a kompetenciát].

⁴⁹ Ez a kompetencia-meghatározás némiképpen eltér attól, amelyet Greimas egy korábbi munkájában megadott [: 1973 b: 164–165]. Új elem benne a negyedik modalitás [: a kötelesség] beiktatása a kompetenciát alkotó/meghatározó modalitások közé. [: 1976 d: 96–97]. A kompetenciát alkotó modalitások hierarchiáját illetően figyelemre méltó az eltérés a két álláspont között. Korábban ez a hierarchia a következő modalitás-láncolatot [: modális cselekménymozzanat-sort] eredményezte:

1) akarat -- → erő -- → [: képesség] -- → tudás -- → cselekedet, míg a jelenlegi nemcsak egyszerűen bővült a kötelességgel, de a kötelesség a modális cselekménymozzanat-láncolat első elemévé lépett elő:

2) kötelesség -- → akarat, -- → erő [: képesség] -- → tudás -- → cselekvés.

A modális cselekménymozzanatok ezen sorrendje hirtelt érdemlő, de érdemes figyelembe venni Chabrol megjegyzését, aki szerint minden más [kötődési] sorrend is elképzelhető. Az elemzést végző feladata bizonyítani, hogy más kötődéstípusok elképzelhetetlenek, azaz nincs olyan cselekménysor, amelynek a valóságban [vagy elméletben] ezek a kötődéstípusok megfelel-nének. [: 1973: 21]

⁵⁰ Az akarat a cselekményben nemcsak az alanyt, de egy egész közösséget is jellemezheti [= közös vagy társadalmi akarat]. Greimas *érdeknek* nevezi ezt a közös akaratot és a társadalomban jelenlévő ellentétes érdekek alapján felállítja az érdekek taxonómiáját. [: Greimas: 1976b: 109–110]. Ha azokat, akik a jogos társadalmi érdekek szerint cselekszenek, hősöknek, azokat pedig, akik a nem jogos társadalmi érdek szerint cselekszenek, antihősöknek tekintjük, felvázolható a konfliktusok tipológiája is. Eszerint kétféle konfliktustípus alakulhat ki: 1. a jogos társadalmi érdekeket képviselő alany szembekerül az egyéni érdekeket képviselő alany-nal. E konfliktusok szintaxisát – mint minden szintaxist – a szerepek [: hős és antihős] felcserélhetősége jellemzi.

⁵¹ Ki gondolna arra, hogy egy olyan profán cselekedet [: cselekménysor], mint egy lakás megszerzése, amely számos filmalkotás cselekményét szolgáltatta már, nem más mint erőpróbák sorozata, amely a sikerhez mind az alany kompetenciáját, mind performanciáját igényli.

⁵² Lásd: Greimas: 1970: 140.

⁵³ Az igaz/hamis szemakategória logikában használatos terminusai megfelelnek annak, amit 1. a filozófiá-

ban lényeg/jelenség, valóság/látszat, 2. a pszichoanalízisben látens/manifeszt, 3. a nyelvészetben mély/felszíni szerkezet, immanencia [: meg-nem-nyilvánulás] manifesztáció [: megnyilvánulás] [: Hjelmslev után Greimas: 1976d: 94], 4. a szemiotikában való/valószínű terminusokkal jelölnek. [Greimas: i.m. 93].

⁵⁴ Greimas a pozitív deixiszt [: i + h̄] *titoknak*, a negatívot [: ī + h] *hazugságnak* nevezi. [: 1973b: 166 és 1976d:94]

⁵⁵ Például a mesék szövegosztályában az akarattal rendelkező alany egymással szemben álló hősré és anti-hősré [: áruló] „bomlik le”. [Greimas: 1973b: 1966]. Mindketten alkalmasak és hajlandók arra, hogy készséggel és/vagy tudással a cselekvéshez elengedhetetlen feltétel [: kompetencia] birtokába jussanak. Ily módon nyolc aktanciális szerep is kialakulhat, amelyek a kompetens alanyok szereprendszerét alkotják, és amelyben valamennyi szerepnek más és más cselekvéssorozat felel meg. A kompetens alanyok újabb modalizálása [: a való, a valószínűtlen és a valótlán kategóriáinak bevezetése] tovább növelheti ezeket a [lehetséges] aktanciális szerepeket. Változatossá teszi az alanyok cselekménysorozatát és sejtetni engedi az egyes cselekményprogramokban bekövetkező/bekövetkeezhető, a cselekmény alakulására/alakítására kiható transzformációkat. Az alany állapotát és cselekvéseit befolyásoló/meghatározó modalitások feltárása és tisztázása egyben útmutatással is szolgálhat a többi aktáns modalitásrendszerének kidolgozásához és tipizálásához.

⁵⁶ Az objektív (tárgy)értékek [: cselekedetek] és a modális értékek [: akarat, tudás, képesség] szembenállása az alany feltételezett cselekvőképességének krité-

riuma és cselekvésének feltétele. A kettő ellentétbe állítása ugyanakkor azt eredményezi, hogy egy, az alapjait erre az ellentétre építő (film)cselekmény-grammatika nem tud számot adni azokról a cselekményre épülő (film)szövegtípusokról, amelyekben a modális értékek az objektív értékek [:lásd pl. Chabrol 1971 b, amelyben a tudás az objektív érték]. Egy általánosításra törekvő – a cselekményre épülő (film)szövegek mind több osztályát leírni képes/akará – (film)cselekmény-grammatikának számolnia kell ezzel az esettel is. Az, hogy melyik modális érték játszik tárgy(érték) szerepet [:tekinthető annak] egy adott, a cselekményre épülő (film)szövegosztályban, tipológiaiaképző alapot, kritériumot jelenthet.

⁵⁷ Azaz, ha Al_1 a modális érték birtokába jut, megszerzi azt, ez azzal jár, hogy Al_2 elveszti ezt az értéket, lemond vagy kénytelen lemondani róla.

⁵⁸ Greimas: 1976d: 98

⁵⁹ Például egy deontikus logikát: meg kell tenni $\simeq$ cselekedni $\simeq$ kell $\simeq$ kötelesség $\simeq$ kötelező. Egy alethikus logikát: kell lenni $\simeq$ szükségszerű. Egy bulesztikus logikát: lenni akar vagy tenni akar. [A görög bulesthai = akarni igéből, Th. Ribot, 1883.]

⁶⁰ Ezt a különbséget Greimas a *szubjektív és az objektív* logikák fogalmának bevezetésével teszi érzékeltessé. Az első az alany modalizálásának lehetőségei, a második a tárgyak [:cselekménymozzanatok] létezési módzataival foglalkozik, azokat írja le/elő és szabályozza. [: 1976d: 99].

⁶¹ A szemantikai korlátozás mikéntjének illusztrálására jó példa az akarat [: $\simeq$ akarni] specifikáló funkciója. A prédikátumok egy meghatározott osztályát pl.

specifikálhatjuk az akarat mint osztályséma bevezetésével. Az ebbe az osztályba tartozó prédikátumokkal izotóp [: jellemezhető] aktánsok, azaz az összes, lehetséges aktánsstípus egy korlátozott kategóriája, az aktanciális szerepek egy adott típusába sorolható: ezek az aktánsstípusok a *cselekvés(ek) alanyai*. Az akarat ugyanis egy antropomorf és antropomorfizáló osztályséma, amely a cselekvés [lehetséges] alanyává avatja a vele kapcsolatba/összefüggésbe hozott aktánst.

7. A (FILM)CSELEKMÉNYMODELLEK JELLEMZŐ VONÁSAI

A (film)cselekményszerkezet mint elemi struktúra

A különböző (film)szövegtípusokra jellemző cselekményszerkezetek modellje több hipotézisen alapszik. Közülük az első, hogy mindenfajta értelemmel bíró, jelentéssel rendelkező (film)cselekménysor önmagában érthető egész. Mint ilyen, minden (film)cselekménysor visszavezethető a tudattartalmak szintjére és e szinten egy egyszerű/elemi struktúrára. A (film)cselekménysor azon szálai [: leágazásai], amelyek nem illeszthetők bele ebbe az elemi szerkezetbe, szükségszerűen másodlagosnak tekinthetők a (film)cselekmény elemi szerkezetben összegezhető fő vonalához [: rétegéhez] képest. Ebből következik a második feltevés, amely szerint a (film)cselekménysor voltaképpen a tartalom [: a tudattartalmak] több szintből álló, hierarchizált és rendezett struktúrája, amely az időtényező bevezetése révén válik cselekménnyé.

Először tehát a (film)cselekmény konstitucionális modellbe rendezett egészéből indulunk ki. A tudattartalmak szintje – amely a „legmélyebb”, a (film)cselekményszerkezetek kutatásában eddig megkülönböztetett szint – így tartalmazza, magába foglalja a (film)szöveg valamennyi szintjét, amelyek e szintből

képezhetők. A különböző szinteket egymással/egymáshoz viszonyítva eltérő szabályrendszerek kötik össze.

A (film)szöveg nagy része már az elbeszélés szintjén [: a felszínen] „árulkodik” a cselekményszerkezetéről, arról, hogy mely cselekménytípusba sorolható a (film)szövegszinten gyanított, cselekménysorrrá duzzasztott elemi struktúra.

A cselekményen alapuló (film)szövegosztályok közös sajátossága, hogy ezt az akronikus elemi [jelentés] struktúrát, illetve a neki megfelelő cselekménysort *időben* tagolják: két, egymást követő idődimenzióban fejezik ki, ami a következőképpen jellemezhető: a cselekmény kezdete/a cselekmény vége [: előbb/utóbb]. Szövegszinten ennek az ellentétpárnak a *helyzet megváltozása* felel meg. Vagyis: bármiféle/mindennemű helyzet, amelyet a (film)cselekmény kezdetén megismerünk, a cselekmény során ellenkezőjére változik. Az a tény, hogy valami/minden az ellenkezőjére változik a cselekmény során, egyben azt is tükrözi, hogy a tudattartalom [a (film)cselekmény jelentését összegezõ elemi struktúra] szintjén hasonló változás tapasztalható. A terminusok, illetve a terminusok alkotta kategóriák tartalma változik meg [: azaz a tartalom jegyei alakulnak át/változnak meg]. Ez jól tükrözi a két szint közötti megfelelést, viszonyt [: korrelációt].

A (film)cselekményszerkezet mint cselekménymozzanatok sorozata

Ha a (film)cselekményt – hipotétikusan – egy akronikus elemi struktúrára visszavezethető globális [össze-

tett] kijelentésnek tekintjük, amelyet az elbeszélő [: a narrátor], a cselekmény kibocsátója hozott létre és közül velünk, akkor feltételezhetjük, hogy ez az összetett kijelentés elemi kijelentésekre [: cselekménymozzanatokra], illetve azok sorozatára bontható fel azzal, ha a kijelentés elemeit időben és egymáshoz viszonyítva tagolják. A (film)cselekmény – ebben az értelemben – tehát olyan algoritmusnak [: cselekménymozzanatok egymást követő sorozatának] tekinthető, amelyben az egyes cselekménymozzanatok prédikátumai valóságos [tényleges], célirányos emberi tevékenységek láncolatáról adnak számot. A (film)cselekmény önálló [saját] idődimenzióval rendelkezik, amelyen belül és csak egymáshoz viszonyítva dönthető el az egyes cselekménymozzanatokról, hogy mely cselekményalakzat részét képezik. Az események sorrendje cselekményszinten és (film)szövegszinten nem feltétlenül azonos, sőt a legtöbb esetben eltér. Az események kronologikus (sor)rendjét a (film)szöveg rendszerint más (sor)rendben adja elő, jeleníti meg. Ezért igen lényeges, hogy különbséget tegyünk az események kronologikus, az elemző által tagolt, rendszerezett sora és az elbeszélés, az alkotó által tagolt (sor)rendje között. A (film)cselekmény – amely ily módon az események sora – tehát időben tagolt, ami egyben azt jelenti, hogy a (film)cselekménysorban szereplő tevékenységek – egymáshoz viszonyítva – más és más pillanatban történnek, egyik a másikhoz viszonyítva minden esetben [: minden (film)cselekménysorban] – az előbb/utóbb (idő)viszonyrendszerbe állítva – referenciális alapot alkotnak.

Milyen minimális feltételek szükségesek tehát ahhoz,

hogy az [elbeszért] események sorát cselekménynek [: cselekményhordozónak] tekinthessük? Mindenekelőtt az, hogy a cselekvés/cselekmény alanyát [függetlenül attól, hogy élő vagy élettelen, ember-e vagy állat, állat-e vagy tárgy]¹ legalább két, időben eltérő pillanatban [: i majd $i + n$, amelyben i = időponttal] ismerjük meg és a (film)cselekményből [: az elmondottakból] kiderüljön, hogy $i + n$ időpontban más jegyek [: prédikátumok] jellemzik-e és ha igen, melyek, mint amilyenek i időpontban jellemezték. Elméletben előfordulhat/elképzelhető, hogy semmi sem történik e két időpont között, hogy az alanyt ugyanazok a prédikátumok jellemzik $i + n$ időpontban is mint i -ben. Ebben az esetben viszont aligha beszélhetünk (film)cselekményről. (Film)cselekmény csak abban az esetben tételezhető fel, ha az alany helyzetében i és $i + n$ időpont között valamilyen változás következett be. Ha az alanyt más jegyek jellemzik $i + n$ időpontban mint i -ben, úgy felmerül, hogy ezek a prédikátumok – amelyek kezdetben jellemezték – azért nem jellemzik már, mert 1. a változás az elképzeltnek [: a *kezdetben* bennefoglaltatnak] megfelelően vagy 2. nem azoknak megfelelően ment végbe. Azaz kétféle (film)cselekményszerkezet generálható azáltal, hogy a konstitucionális modell melyik művelete tükröződik a cselekményben: 1. az ellentétes vagy 2. az ellentmondó terminust generálják-e.²

Feltételezhető, hogy a (film)szövegtípusok cselekményszerkezetének kialakulása és változása nem független/függetleníthető az erre a kérdésre adott válasz jellegétől, hogy e válasz alapján határozza meg a (film)cselekmény-generálás további szakaszait.

A (film)cselekményszerkezetek modellálása

A (film)cselekménymodellt, tehát egy olyan szerkezetnek tekintjük, amely a cselekmény kezdetekor és befejezésekor más és más jellegű alaphelyzeteket egyesít, fog össze egységes struktúrává és ezen alaphelyzeteknek más és más [előjelű] tartalmat tulajdonít. E tartalmak *ellentétes* jellegében egyébként számos kutató³ megegyezik, megnevezésük [:szemantikai tartalmuk] azonban kutatónként eltér.

A cselekményszerkezet – az általunk vizsgált szöveg-típusokban, de feltételezhetően a filmszövegek nagy részében is – két nagy, ellentétes, több cselekményalakzatot tömörítő szerkezeti egységre bomlik, és ezek korrelációs viszonyban vannak a (film)cselekmény kezdetével illetve végével:

$$\frac{\text{cselekmény kezdete}}{\text{cselekmény vége}} \approx \frac{\text{megbomlott rend}}{\text{visszaállított rend}} \quad 4$$

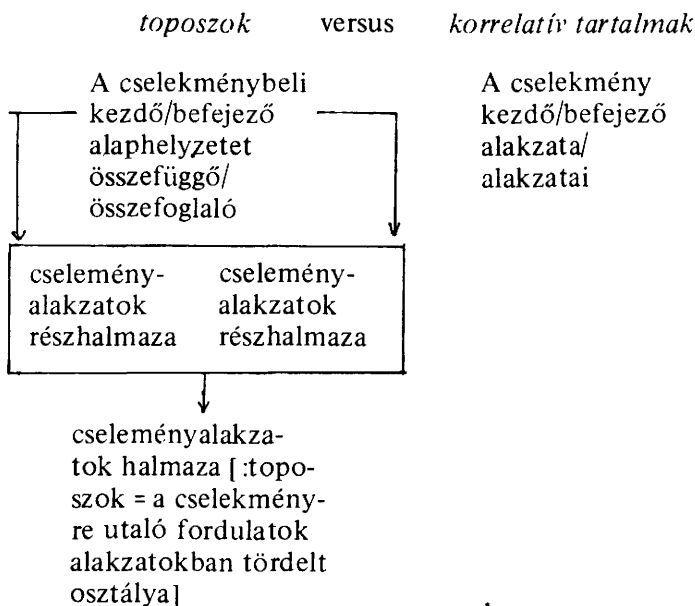
A (film)cselekmény kezdete és vége *nem azonos* az elbeszélés szintjének [: a (film)szövegszint] kezdetével és befejezésével.

A (film)cselekményszerkezetet alkotó két, ellentétes alaphelyzetet [: kezdet/vég = előbb/utóbb] alkotó cselekménymozzanatokat együttesen *toposzoknak* [: a cselekmény „eseményei”] nevezzük, míg a cselekmény kezdetét és végét kifejező cselekmény-szekvenciákat [: (film)cselekményalakzatokat] *korrelatív tartalmaknak*, mivel egymással viszonyban állnak/viszonyba hozhatók. A cselekményszerkezetek ilyen, paradigmatis

ellentétpárokba [: szémakategóriákba] rendezhető, *antonimikus*⁵ modellbe tagolását [: modellálását] első ízben Greimas végezte el.⁶

A greimas-i modell azonban nem tesz különbséget a tagadás eltérő fajtái [: ellentét, ellentmondás] és eltérő eredményei között, attól függően, hogy a tagadás a modális vagy a leíró cselekménymozzanatokra irányul-e.

A cselekmény egyik/több (film)szövegosztályra jellemző, (film)szövegosztály-meghatározó modellje tehát – ezeknek az eredményeknek általánosítása alapján – a következő:



A (film)cselekmény kezdete és vége [: a toposzok halmaza] tovább bontható a (film)cselekményszerkezet egészéhez viszonyított kisebb, de több cselekményalakzatot tömörítő szerkezeti [: szintaktikai] egységre és ezeknek *megnevezése* [: szemantikai tartalommal történő felruházása] (film)szövegosztályonként, (film)cselekménytípusonként is eltérhet.

Így pl. a *megbolygatott rend* Marandáéknál további két, nagy szerkezeti egységbe tagolható:

ideiglenes megoldás → ideiglenes állapot, míg a *visszaszállított rend* tagolódása:

végző megoldás → végző állapot.⁷ A cselekményszerkezet – a Marandáéknál tanulmányozott szövegosztályban – ezeknek az elemeknek integrálásával a következőképpen modellálható:

előbb cselekmény kezdete
 ----- ≈ ----- [:Lévi-Strauss, Greimas]≈

utóbb cselekmény vége

megbolygatott rend
 ≈ ----- [:Greimas]≈
 visszaállított rend

ideiglenes megoldás végző megoldás
 ≈ ----- :: ----- [:Maranda]
 ideiglenes állapot végző állapot

Azaz az ideiglenes megoldás és az ideiglenes állapot között olyan viszony van, mint a végző megoldás és a végző állapot között. Ez az általános/általánosítható érvényű elemi struktúra nemcsak a Marandáék által vizsgált szövegtípus, de a (film)cselekményszerkezetek némelyik típusára is jellemző és azok elemzésében operative is felhasználható, éppen jelentős, általános érvényű mivoltából adódóan.

Maranda és Köngas-Maranda is a lévi-strauss-i akronikus szerkezetből indul ki és a mítoszok cselekményszerkezetének elemzésében igyekszik hasznosítani azt. A lévi-strauss-i formula bal oldala szerint, ha az első terminust [a] egy negatív funkció [f_x] jellemzi, akkor a második terminust [b] egy pozitív [f_y].⁸ A lévi-strauss-i formula jobb oldala szerint az új állapotot a terminusok és a viszonyok inverziója [:előjeleinek módosulása] okozza. Marandáék értelmezésében ez az új állapot [: f_a-1_y] a végső állapotot jelenti, amelyben [a] megsemmisülésével [y] érték diadalmaskodik. A végső állapot a kiinduló, kezdeti állapot fordítottja [:inverziója]. Marandáék munkájának van egy számmunkra is fontos szövegtipológiai következtetése. A szövegtípusok osztályozásának szerintük egyik lehetséges szempontja az, hogy a szövegekre [szövegtípusra] jellemző/nem jellemző a szöveget kezdetben/végén karakterizáló tartalommal bekövetkezett módosulás [:változás], azaz a terminusok és viszonyok inverziója.⁹ Hasonló cselekményszerkezet-típust tár fel Pavel Corneille tragédiáinak egy bizonyos szempontból válogatott korpuszában/korpusza révén. A corneille-i tragédiák cselekményszerkezete időben éppúgy két ellentétes szegmentumba [:előbb/utóbb] tagolható, mint a Greimas által elemzett mesék, mítoszok, illetve a Maranda házaspár kutatásaiban szerepelő mítoszok:

előbb/utóbb $\approx$ cselekmény kezdete/cselekmény vége $\approx$ megbolygatott rend/visszaállított rend $\approx$

$$\approx \frac{\text{bevezetés}^1 \text{ }^0}{\text{a tilalom megszegése} \quad \text{vagy valami hiánya}} \quad :: \quad \frac{\text{közvetítés}^1 \text{ }^1}{\text{megoldás}}$$

Az eddig ismertetett cselekményszerkezet-típusoktól csak kizárólag — a felszínen — tér el a Labov–Waletzky-féle cselekménymodell, amelyet egy, az eddigiektől eltérő szövegtípus [:szóban előadott, az előadóval megtörtént események sora]

kutatása során tártak fel. A két kutató úgy vélte, hogy valamennyi cselekményre épülő szövegtípus öt lényeges szerkezeti elemből tevődik össze.¹²

Propp

kezdő szituáció

károkozás

a hős útnak indul hazulról

győzelem a károkozó felett

a károkozó megbüntetése¹³

Labov–Waletzky

bevezetés

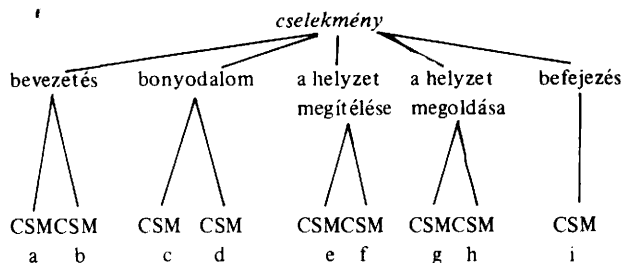
bonyodalom

a helyzet megítélése

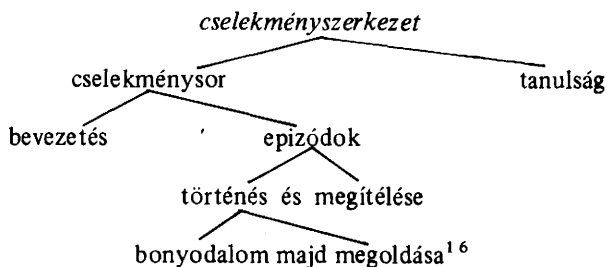
a helyzet megoldása

befejezés¹⁴

Isenberg a Labovék által megkülönböztetett szerkezeti elemeket [: funkciócsoportokat] olyan egységekként fogta fel, mint amelyek a mondatoknál nagyobb terjedelmű, koherens, szöveg-szintű egységekként a szövegtípusokat jellemzik:



Szerinte a cselekménymozzanatok száma az elemzett/elemezendő szöveg sokrétűségétől [: bonyolultság, terjedelem] függ.¹⁵ Van Dijk szintén Labov–Waletzky modelljéből indul ki. A szöveget transzformációk sorának alávetett makrostruktúrának tekinti. E transzformációsor eredménye a cselekményszerkezet [: a modell], amely a következő részekre tagolódik:



A (film)cselekménymodell alkotórészei:

[1] a cselekményalakzatok

A (film)cselekményszerkezet modellálásakor minimális alapként egy hipotétikus cselekménymodell-típusból [mint elméleti keretből] indulunk ki. Ez a [minimális] kiindulási alap a következőkben összegezhető:

(a) a (film)cselekményt (CS) egy eseményekből [= cselekménymozzanatokból CSM] mint elemekből és egy, ezen elemekre vonatkozó/irányuló bináris műveletsorból [: egyik elemet a másik elé/után helyezni] álló szerkezetnek [= armatúrának] tekintjük. Ebben a műveletsorban:

(b) egyik (film)cselekménymozzanatot [CSM_2] a másik [CSM_1] *után* helyezni = a másik elemet [CSM_1] az egyik [CSM_2] *elő* helyezni. Ebben a modellben az események [: elemek] *egyidejűségéről* a következő szabály ad számot:

(c) egyidejű események [CSM_1 és CSM_1]: *előbb* CSM_1 és CSM_2 elemek, *majd* CSM_1 és CSM_2 elemek. Az elemek egymás elé/után rendelése [: a (film)cselekménysor tagolása] tehát annyit jelent, hogy az ese-

ménysorok között szigorú rendet teremt a tagolás, amely rend és események kronologikus (sor)rendjének felel meg.¹⁷

Feltételezzük, hogy a (film)szövegek jelentékeny hányadának cselekménye [is] a következő formulában összegeezhető: a (film)cselekmény kezdetén bemutatott helyzet – amely a helyzetet jellemző állapotot hivatott kifejezni – ellenkezőjére változik. Aszerint, hogy a kezdetben bemutatott helyzetet pozitív jeggyel jelöljük-e vagy negatívval [a megváltozott helyzetet negatívval vagy pozitívval], két (film)cselekménymodell [típus] bontakozik ki. Ez a definíció olyan tág kerettel szolgál, amelybe a (film)cselekmények jelentős része beilleszthető.

¹	A (film)cselekmény kezdete	≈	pozitív tartalom
	a (film)cselekmény befejezése		vagy negatív tartalom
²	(film)cselekmény kezdete	≈	negatív tartalom
	(film)cselekmény befejezése		pozitív tartalom

E [pozitív/negatív] tartalom átalakítása – a helyzet megváltoztatása – a (film)cselekmény alanyának [: „a hősnek”] feladata, az ő tevékenységsorozatának eredménye.

Az egyszerű, elemi szintaktikai műveletek feltárása/ismertetése során kiindulópontul a legegyszerűbb [lehetséges], két mozzanatból álló cselekményalakzatot választottuk, amelyben két, ellentmondó (film)cselekményprogramot képviselő alany ugyanazon (érték)-

tárgy megszerzésére törekszik. Vizsgálata biztosította, hogy néhány elemi szintaktikai műveletet [: a különféle junkciókat] felfedjünk és a közöttük lévő különbségeket tipizáljuk. E műveletek összekapcsolása [: a műveletsorok], a transzformáció [: ellentétes állapotokat teremtő több, egymást követő művelet] bevezetése lehetővé tette – az egymással ellentétpárt alkotó/ellentétpárba állítható állapotok azonosítása révén –, hogy számot adjunk a (film)cselekményről, amely alapjában nem más tehát mint különböző, ellentétpárokból szedhető, ellentétpárokat alkotó állapotok között létesített transzformációk sora [: az állapotok változása]. A cselekménymozzanatok nagyobb, [film/szövegosztályt teremtő] tipizáló, de ugyanakkor (film)szövegosztályonként [műfajonként] korszakonként és társadalmi típus szerint változó alakzatokba szerveződnek. A (film)cselekménysor – aszerint, hogy melyik síkon, azaz melyik viszonytípust vizsgáljuk a filmbeli aktanciális modellben – egy/több, egymásnak ellentmondó cselekményprogram-pár létének és strukturáló [: struktúráteremtő] hatásának köszönhetően alakul, változik, halad a „végkifejlet” felé.

Az alany állapotváltozásairól számot adó elemi transzformációk összekapcsolása összetettebb szintaktikai cselekményszerkezetek kialakulásáról is számot tudott adni. Köztük olyanokról, amelyekben a két alanyon kívül nem egy, de két tárgy is részt vett. E tárgyak lehetővé tették a csere mint szintaktikai (cselekmény)alakzat formalizálását, az elemi szintaktikai művelettípológia körvonalazását. E minitípológiára építve modellálni lehet nemcsak az alany és a tárgy, de a cselekmény mozgatója és végrehajtója [sajátos] aszim-

metrikus viszonyát is, amely az értékek cseréjében is érezteti hatását. Az értékek cseréje, a (film)cselekmény során megnyilvánuló [szintagmatizált], szemantikailag specifikált (érték)cserefolyamatok nem kisebb dologról adnak számot, mint a (film)kultúra alakulásáról/változásáról.

A (film)cselekmény legkisebb, elemi egységétől [a cselekménymozzanatoktól] a mind nagyobb egységek [: *alakzatok, alakzat-szekvenciák, cselekményprogramok*] felé haladva az egységek (film)szövegosztály-teremtő/meghatározó kritériuma révén, e nagyobb cselekményegységek minél általánosabb érvényűek, annál jobban veszítenek tipizáló jellegükből. Más szóval, míg a legkisebb cselekményegységek a cselekményre épülő szövegek jelentős hányadát/egészét jellemezték és tipizálták, addig a nagyobb – és szemantikailag specifikált – egységek már csak bizonyos (film)szövegtípusokat [: műfajokat] jellemeznek [: e (film)szövegtípusokban nyilvánulnak meg].

Az alakzatok – eltérő megnevezésük ellenére – azaz az azonos [: közös] tulajdonsággal rendelkeznek, hogy a cselekmény elemi egységeit a (film)szövegosztályra jellemző szintagmatikai konfigurációkba [: a cselekmény-szegmentumok meghatározott sorrendjébe] rendezik, fogják össze. E szintagmatikai konfigurációk – a *konfigurációkat alkotó alakzatok száma és jellege* – (film)szövegosztály [: műfajok] szerint változó és szövegtípus-teremtő, azaz az adott (film)szövegosztályra mindig jellemző. A kutatásnak akkor sikerülhet előbbre vinnie a cselekmény-grammatikát, ha választ tud már adni arra, hogy milyen mértékben és hány, szövegosztályra jellemző szintagmatikai konfigurációt

sikerült feltárnia, amelyek *együttes* megjelenése hivatott jelezni, modellálni egy-egy sajátos (film)szövegosztályt.¹⁸

A cselekményalakzatok feltárása és (film)szövegosztályok szerinti megkülönböztetése, megnevezése és megnyilvánulási [szintaktikai] formája alapján feltételezhető, hogy egy-egy alakzattípus [(film)szövegtípus-tól, cselekményszerkezettől függően] nem [szükségszerűen] azonos számú cselekménymozzanatból áll, hanem annyiból, amennyi legalább/legfeljebb szükséges ahhoz, hogy az alakzat ne veszítse el alakzatjellegét, azaz még mindig ugyanaz a szintaktikai forma maradjon, amely megfelelően általános/általánosítható és a (film)cselekménysorok jelentős számára jellemző. Így a cselekményalakzatok alakzatjellegét nem az/egy adott kontextusban – az alakzat „szövegkörnyezetében” –, a (film)cselekménysorban azt megelőző és azt követő alakzatokhoz fűződő viszonya határozza meg/dönti el, hanem az a tény, hogy kellőképpen általános/általánosítható [szintaktikai] formával van-e dolgunk, amely több (film)szövegosztály cselekményszerkezetét alkotó elem. Csak ilyen kritériumok alapján meghatározott egységek alkothatnak cselekménymodellt, azaz azoknak a jegyeknek egymást feltételező összességét, amelyek egy adott (film)szövegosztályt jellemezhetnek.

A (film)cselekménymodell alakzatai kutatásának jelenlegi [kezdeti] szakaszában, amikor a (film)szövegosztályokra jellemző alakzattípusok kutatása még meg sem indult, nem lehet feladatunk – e kutatások hiányában –, hogy akárcsak megközelítő/ideiglenes leltárt kíséreljünk meg készíteni a különböző (film)szövegosztályokban megfigyelhető alakzattípusokról, amelyek –

feltehetően – rokonok [ha egyes esetekben nem azonosak éppen] azokkal, amelyeket más szövegosztályok tanulmányozása során feltártak, előbb Propp, majd őt követően mások.

Más nehézség is hátráltatja az ideiglenes leltár elkészítését. Miként ezt a proppi varázsmese-korpusz illusztrálja, nyilvánvalóan vannak szövegtípusokra *túl* jellemző alakzattípusok, amelyek éppen specifikus, szövegosztályra jellemző voltukból adódóan más szövegosztályt nem, vagy nem olyan mértékben jellemeznek, hogy az [egyben] típusmeghatározó kritérium legyen.

A (film)cselekményszerkezet kutatásának – amelynek első lépésként ezeknek a (film)szövegosztályokra jellemző cselekményalakzatoknak feltárásával és viszonyba állításával kellene kezdődnie – jelen pillanatban – az általános cselekményelmélet és cselekménykutatás helyzetéből és előrehaladásának üteméből következően – tehát meg kell elégednie annak konstataálásával, hogy a (film)cselekményszerkezet szintjének kimunkálása, fogalmának meghatározása és a szöveg többi szintjéhez fűződő viszonyának tisztázásával egy kutatási szakasz zárult le és az eljövendő sikerek [vagy kudarcok] attól függnek, hogy [számos szöveg alapján] a (film)cselekményszerkezetek feltérképezésével és az alakzatok osztályba sorolásával jellemezni tudja-e elfogadhatóan a (film)szövegtípusokat. Ehhez azonban olyan (film)cselekmény-grammatikára van szükség, amely – más cselekmény-grammatikához hasonlóan – csekély kategóriával [: szintaktikai alakzattal]^{1 9} és lehetőleg minél nagyobb számú [szintaktikai] művelettel dolgozik.^{2 0}

A (film)cselekménymodell alkotórészei:

[2] a (film)cselekmény sémája mint
cselekményalakzat-típusok rendező elve

A cselekvéssor: erőpróbák és erőfeszítések sorozata

Az események egymást követő sora valamennyi (film)cselekményszerkezet meghatározó jellemzője. A (film)cselekmény mindig „valahonnan valahova tart”, A finalitás és az intencionalitás határozza meg. A (film)cselekményre jellemző újabb tulajdonság – amire a proppi korpusz is félreérthetetlenül utalt – bizonyos cselekményalakzatok ismétlődése, melyeknek legjelentősebbike az ún. *erőpróba*.²¹

Úgy tűnik, hogy az erőpróba, a cselekvések, erőfeszítések sorozata és gyakori ismétlődése nemcsak a proppi szövegtípus, de valamennyi (film)szövegtípus *sémájának*²² is egyik, de nélkülözhetetlen elemét szolgáltatja.

A proppi cselekvéssorozatban szerepelő erőpróbatípusok nemcsak a mese szövegosztályára jellemzőek, hanem valamennyi (film)cselekményszerkezetben, más és más szemantikai tartalommal rekurrens formaként [: szintaktikai alakzatként] fellelhetők, mivel e három erőpróbatípus az egyén fejlődésének, az ember életútjának három, eltérő szakaszát [is] jelképezi/összegezi²³. Ezt az életutat – mióta elbeszélő forma létezik – minden szerző igyekszik megformálni, ábrázolni a maga módján. A tágabb értelemben vett erőpróba [mint erőfeszítés, mint *tétellel járó cselekvés*] – és a lényeg ez, mivel e jellegzetességéből adódóan szerepel valamennyi (film)cselekménysorban – mindig *változást* eredményez, a *változtatás* [: minden (film)cselekmény mozgatója] igényét hordozza magában.

Az így kialakult, cselekvések [: erőpróbák, erőfeszítések] alkotta *(film)cselekményséma* voltaképpen csak *cselekvésséma* műben történő ábrázolása/tükrözése. Ez az ábrázolás/tükrözés – ahogy erre már utaltunk – számtalan formát ölthet, *(film)szövegvariánst* alkothat, maga a séma azonban változatlan [: cselekmény-invariáns] marad. A séma invariáns jellege teszi lehetővé operacionalizálását is, azaz mindennemű *(film)cselekmény* elemzésében történő felhasználását. A Propp által tanulmányozott [egyik ősi] szövegtípus arra ösztönöz bennünket, hogy valamennyi *(film)cselekmény lényegét* abban lássuk, hogy az ember cselekvésének értelmét vizsgálja/magyarázza. Azt keresi/kutatja, hogy lehet-e – és ha igen, milyent – értelmet tulajdonítani az emberi cselekvésnek.

Ilyen összefüggésben, a *(film)cselekmény sémája* – hipotétikusan – egy, az *emberi tevékenységet jelentéssel/értellemmel rendelkező formába szervező/rendező elv*. A cselekményséma jelentősége messze túlnő a Propp által tanulmányozott szövegosztály keretein és egy olyan, a *(film)cselekményszerkezetekre* jellemző kanonikus formulának tekinthető, amely valamennyi *(film)szövegosztályt* egyszerre/egyaránt jellemez.

Az elmondottakból következően, valamennyi erőpróba [: cselekvéssorozat] olyan szintagmatikai alakzatot alkot, amely egy cselekménymozzanat-párból [: két, számakategóriát alkotó cselekménymozzanat], valamint három, *megfelelő* híján lévő cselekménymozzanatból áll:

1. a feladat kijelölése/a feladat vállalása,
2. küzdelem/siker [vagy kudarc]
3. következmény.²⁴

Kanonikus formulába foglalva ez a következő:

$$CS_1/CSM_2 + CSM_3 CSM_4 CSM_5$$

Az e cselekménysort alkotó, párba szedett cselekménymozzanatok [: funkciópárok] között a *küzdelem* az egyetlen olyan cselekménymozzanat, amelynek nincs ellenkező előjelű megfelelője [párja], hiszen a siker [vagy a kudarc] nem tekinthető annak. Ha az erőpróbát mint hipotétikus [: valamennyi (film)szövegtípusra jellemző] cselekményalakzatot – heurisztikus értéke révén és annak bizonyóságaképpen – *bármely* (film)szövegtípusban beható vizsgálat tárgyává tesszük²⁵, több, általános értékű/általánosítható következtetés adódik: 1. a cselekményben igen sok/valamennyi esetben bizonyos alakzatok [: így az említett erőpróbák] megismétlődnek²⁶, 2. az ismétlődő alakzatok csupán *következményüket* tekintve térnek el egymástól, 3. valamennyi alakzat azonos/hasonló felépítésű, tehát ugyanazokból a funkciópárokból áll.

Az alakzat elemei [: a cselekménymozzanat-párok] bizonyos esetekben egymástól távol eső szintagmatikai pozíciót foglalnak el [: azaz a (film)cselekménysorban egymástól távol vannak, de kapcsolatuk (a köztük lévő logikai összefüggések következtében) tartósult], és ezek [: az alakzatot alkotó elemek vagy cselekménymozzanat-párok, egyes esetekben a magukban álló (film)cselekménymozzanatok] az alakzaton kívül [az alakzattól függetlenül] önállóan is helyet kapnak a (film)cselekményben. Ebből adódóan, az alakzatot képező cselekménymozzanatok egymáshoz fűződő viszonya nem a kölcsönös vagy sokoldalú feltételezettségen

alapul. Így a megoldásra váró feladat, mint cselekménymozzanat megjelenése nem vonja maga után – kötelező érvénnyel – a küzdelmet, amelyet e feladat megvalósításáért meg kell vívni. Ez a küzdelem elodázható vagy a hős kitérhet előle. Éppígy, a küzdelmet mint cselekménymozzanatot nem kell szükségszerűen és magától értetődően megelőznie az elvégzésre/megoldásra váró feladatnak.

Az erőpróba [: mint (film)cselekménysor/mint alakzat] cselekménybeli funkciója az, hogy bizonyítsa a cselekvő [alany] alkalmasságát, illusztrálja rátermettségét. Az erőpróba tárgya épp egy olyan feladat elvégzése, amely az alany beavatkozásának, erőfeszítésének eredményeképpen „alapjában” [jellegében] változik meg, alakul át [: azaz transzformációk sorozata]. Ha tehát ezt a megváltoztatandót egy szemakategória negatív terminusának tekintjük, akkor a pozitív terminus e beavatkozás, erőpróba *következményének* fogható fel. A (film)cselekménysorban megfigyelhető különféle következménytípusok mindegyike így egy tartalmában eltérő, de szintaktikai formájában azonos (film)cselekménymozzanatnak [: terminusnak] tűnik. Bár a transzformáció voltaképpen [a] *küzdelem* [: összeütközés] szintaktikai formájában megy végbe, a küzdelemnek magának nincs saját/más tartalma, mint az a tartalom, amelyet az önálló, mindig változó tartalmú (film)cselekménymozzanat formájában jelenlévő *következmény* kölcsönöz neki. A következmény sem csupán a küzdelem függvénye. Befolyással van rá a filmbeli aktanciális modell két aktánstípusa – a cselekmény mozgatója és a cselekmény végrehajtója – között a küzdelmet megelőzően megkötött *egyezség*, amelynek értelmében a meg-

bízó felhatalmazza a megbízottat, hogy *nevében* cselekedetek sorát hajtsa végre, erőpróbákban vegyen részt. Nemcsak meghatalmazza, de *vele megosztott* [*delegált*] *hatalommal* is felruhazza őt. A következmény így – egyben – az egyezség szankcionálása. A (film)cselekménysor valamennyi eleme [: alakzata] közül az erőpróbák tükrözik leghívebben és egyértelműen az ember cselekedeteinek irreverzibilis, megfordíthatatlan jellegét. Azt, hogy valamennyi, időben zajló cselekvésünkkel [: tetteinkkel] visszavonhatatlanul elköteleztük magunkat, mivel azok – következményeik révén – nem tehetők meg nem történetké. Így a (film)cselekmény teleologikus jellege voltaképpen a cselekedeteknek ebből az irreverzibilis tulajdonságából következik.

A (film)cselekmény már említett intencionalitásának érzete – másfelől – abból adódik, hogy az események [és azok formája, a cselekménymozzanatok] egy bizonyos „logika” alapján meghatározott rendben követik egymást. Ez a „logika” utal a (film)cselekményséma [: a rendező, rendszerező elv] működésére, jelenlétére. A cselekményséma azonban nem írja elő, hogy minden (film)szövegosztályban – a Propp által tanulmányozott szövegosztályéhoz hasonlóan – mindhárom erőpróba formát öltjön [azaz jelen legyen] a (film)cselekménysorban. Sőt azt sem, hogy az egyiket szükségszerűen kövesse egy másik, hogy az erőpróba eredménye kiderüljön stb. Így valamennyi, fent említett tényező [: kritérium] egyben (film)szövegosztály-meghatározó jegy [is] lehet. Mivel azonban az erőpróbatípusok [: alakzatok] között épp olyan prészuppozíciós/implikatív függőségi viszony van, mint a cselekménymozzanatok között – ez a (film)cselekményszerkezet vala-

mennyi típusára érvényes viszony, függetlenül az elemek nagyságrendjétől –, a hős el/felismerését szolgáló erőpróbából következtethetünk a döntő erőpróba jelenlétére vagy megtörtént voltára, anélkül, hogy ez utóbbi alakzat formájában jelen lenne, míg a döntő erőpróbaéból a hős kvalifikációjára, de *viszont nem*. Azaz csak:

$E_1 \supset E_2 \supset E_3$, amelyben E = erőpróba.

A (film)cselekmény intencionalitása, amely korábban egyszerű feltevés volt, ezzel el/felismerert bizonyossággá lett.

A cselekmény sémája, az erőpróbák sorozata számos (film)szövegosztály cselekménymagvát [: alapját] képezi. A (film)szövegek egy jelentős részét – pl. a bűnügyi filmek és a tudományos-fantasztikus filmek alosztályait – olyan cselekményséma-típus jellemzi, amely nem is egy, hanem egyszerre több [rendszerint két] cselekvéssorozatból [: *cselekménypályából*] áll. A (film)cselekményszerkezet alany néven ismert aktáns típusának [: a cselekmény „hősének”] erőpróbák alkotta cselekvéssorozata a háttérbe szorítja, elfedi a másikat, a (film)cselekménysémában szintén bennefoglalt, az alanyénak *ellentmondó* cselekvéssorozatot, amelyet a (film)cselekmény csak néhány mozzanatban explicitál, nagyobb részt sejtetni enged. Ezt a cselekvéssorozatot az ún. *antialany* vagy ellenhős-cselekvő-áruelő [: azaz a hős képviselte értékrendnek ellentmondó szemantikai tartalommal felruházott filmbeli aktanciális szerep] hajt végre. A két aktáns típus között – ahogy erre már utaltunk – szintaktikai szempontból [: szintaktikai de-

termináltságukat és jellegüket illetően] nincs különbség. Cselekedeteik sora [: a cselekménypályák] között sincs szintaktikai szempontból különbség, csupán a cselekményalakzatok, cselekménypályák *szemantikai töltése* [: azok az értékrendek, amelyeket hordoznak] *különbözteti meg őket egymástól és állítja – a (film)cselekményben – őket szembe egymással*. A két aktánstípus cselekedeteinek sorozatát összefogó cselekvés/cselekménypályák hol egymással párhuzamosan futnak, hol közelítenek egymáshoz, hol távolodnak egymástól, de egy/több pontban – a (film)cselekmény lényegéből és teleologikus jellegéből adódóan – találkoznak, keresztelik egymást és e találkozás *összeütközést* [: alakzat], az erők és/vagy érdekek szembekerülését, konfrontálódását eredményezi.

Az *összeütközés* a cselekvés/cselekménysorozat mozgatórugója, a (film)cselekményséma legfontosabb alkotóeleme, amely vagy a *vita*, vagy az *egyezség* mindig azonos [szintaktikai] formáját [: alakzatát] ölti fel. Megjelenési/megnyilvánulási formája vagy az *összeecsapás*, vagy [a vita tárgyát képező] *értékek cseréje*. Az összeütközések [: *konfliktusok*] megoldásának e két elmentés módja/útja nemcsak az emberi kapcsolatokban adódó nézeteltérések megoldásáról alkotott két ellentétes szemlélet megnyilatkozása, de egyben – és számunkra mindenekelőtt – lehetséges osztályozási szempont [elv], amely a (film)szövegeket [és a cselekménytípusokat] – aszerint, hogy a vita vagy az egyezés, mint alakzattípus szerepel-e bennük –, mint az összeütközések [: *konfliktusok*] megnyilvánulásának és megoldásának formája, két nagy (film)szövegtípusba sorolja.

Az összeütközés

A vita és/vagy összecsapás [: konfliktus]
mint alakzat [: forma]

A vita az összeütközés antropomorfizált megjelenítési [: ábrázolási] formája. Az a cselekményalakzat ugyanis, amely a (film)cselekménysorban számot ad az érték- (tárgy) transzformációjáról, szintaktikai szempontból cselekménymozzanatok sorából áll, szemantikai szempontból pedig – a tudattartalmak szintje tagadás és állítás műveletének jellegét (film)cselekményszinten tükrözve/kifejezve – az összeütközés, a harc, a „konfliktus” jellemző jegyeit viseli magán. Említettük már, hogy egy olyan zárt világban, mint amilyent a/minden cselekmény elénk állít, az alany és tárgy viszonyában²⁷ minden értékszerzés [: az értékek cseréje, függetlenül attól, hogy objektív vagy modális értékről van szó] csak másvalaki [: egy másik alany] rovására/kárára történhet.

Nemcsak hipotétikus, feltételezhető [: dedukció], de a gyakorlat, a (film)szövegtípusok figyelmes vizsgálata [: indukció] is azt sugallja, hogy a (film)cselekményben [feltételezésszerűen] az összecsapás, konfliktus abból adódik, hogy egy cselekményprogram *mindig implikál, feltételez egy másik neki ellentmondó* [indíttatású, célzatú] cselekményprogramot, amelyet egy másik alany [: (az ún. antialany) akit egy, az alanyének ellentmondó cselekményprogram jelez] hajt végre.

E két, egymásnak ellentmondó (film)cselekményprogram alapján már van okunk feltételezni, hogy nemcsak egy-egy, *de valamennyi filmbeli aktanciális szereptípusnak van/lehet, a cselekményben egy ellentmondó*

megfelelője. Ebből adódóan, a filmbeli aktanciális struktúra [: a filmbeli aktanciális szerepek rendszere] feltételezhetően megkettőzhető/megkettőzött.²⁸

Az alany/antialany mellett találkozunk/találkozhatunk a tárgy/antitárgy [: pozitív/negatív (érték)tárgy] aktáns típus-párokkal.

Például, ha valaki megszerez egy negatív (érték)tárgyat vagy egy pozitív (érték)tárgyat, az mint szintaktikai forma [: alakzat] *ugyanaz*. Szemantikai szempontból a kettő azonban szögesen ellentmondó: az egyik lopásnak [: az antitárgy megszerzése], a másik viszont adománynak [: a tárgy megszerzése] minősülhet/minősül.

Ezáltal a (film)cselekményben szintaktikailag azonos formákról [: alakzatokról] kiderül/kiderülhet, hogy szemantikailag egészen eltérő módon értelmezhető/értelmezendők. Tulajdonképpen mondandónkhoz azonban ezen állítás megfordításával jutunk el: a (film)szöveg- vagy a (film)cselekményszerkezet-szinten szemantikailag különböző – tehát látszólag egymástól eltérő alakzattípusok – *szintaktikai szempontból azonos alakzattípusra vezethetők vissza*.

Az összecsapás, a konfliktus nemcsak a (film)cselekményprogramban/cselekményprogramok révén, a cselekmény folyamatában nyilvánul meg, de jelen van a (film)cselekményt összefogó/összefoglaló ún. akronikus szerkezetben is, ahol a különböző értékrendek összeférhetetlenségét hivatott érzékeltetni és „megjeleníteni”.²⁹

A (film)cselekmény egyszerre több és többféle értékrendszert hordoz. A különféle cselekményprogramok a különféle értéktípusok érvényesülését/érvényesí-

tését hivatottak biztosítani. Az összeütközés/konfliktus, amely tehát a (film)cselekmény szintjén – alakzatok formájában – az egyes és egymásnak ellentmondó cselekményprogramok inkompatibilitásában [: egy időben egymást kizáró voltában] nyilvánult meg, az e cselekményprogramok hordozta értékrendszerek konfliktusa is egyben.

A különböző/lehetséges értékrendszertípusok [: *társadalmi, kulturális, politikai, gazdasági*] szemantikai tartalmától most elvonatkoztatva, vizsgáljuk meg azt, hogy az értékrendek összeütközése mint a konfliktusok megalapozója [: a konfliktusok szerkezete, amelyet a (film)cselekmény időben és cselekedetek formában tagolva tükröz] milyen [konfliktus] formákhoz [: szintaktikai alakzatokhoz] vezet, amelyeket valamennyi (film)cselekményszerkezet-típusban azonosíthatunk/feltételezhetünk, és amelyeket eltérő [szemantikai] tartalommal töltenek meg a (film)szövegosztályokban az egyes cselekménysorok.

Jelöljük *A*-val és *B*-vel a két értékrendszertípust, illetve azok konkrét tükröződését egyedi értékek formájában, amelyek közül az egyiket a társadalom *előírja*, míg a másikat *tiltja*. Jelöljük *e*-vel az előírás és *t*-vel a tiltás műveletét, amelyek e terminusokra irányulnak. Tekintsünk el azoktól a viszonytípusoktól, amelyek nem eredményeznek összeütközést [konfliktust], és nézzük azokat, amelyeknek egyszerre [: egy (film)cselekménysoron belül] történő megnyilvánulása összeütközéshez vezet. Az *ellentétes* terminusok viszonyba állításával [: tiltás és/vagy nem-tiltás] kialakuló lehetséges konfliktusok [: *erős* vagy *gyenge* konfliktus] az akronikus szerkezet következet következő konfigurációira vezethetők vissza:

- $$\begin{aligned}
[1] & e(A) + t(B), e(B) + t(A) \\
[2] & \bar{e}(A) + \bar{t}(B), \bar{e}(B) + \bar{t}(A)
\end{aligned}$$

Az *ellentmondó* terminusok viszonyba állításával kapjuk a következő konfigurációkat:

- $$\begin{aligned}
[3] & e[A] + \bar{e}[B], e[B] + \bar{e}[A] \\
[4] & t[A] + \bar{t}[B], t[B] + \bar{t}[A].30
\end{aligned}$$

A négy konfliktus-konfiguráció [: kombinatorika] egyben a (film)cselekménysorban létrejövő/létező, személyek közötti kapcsolatok hiteles leírásához is alapot szolgáltat.

A szerződés

A (film)cselekmény középpontjában álló erőpróba-sorozat és/vagy az *ellentmondó* cselekményprogramok [és érdekek] interferenciájából következő összeütközések [: konfliktusok] a (film)cselekményséma nélkülözhetetlen, de korántsem egyedüli összetevői. A (film)cselekmény kerete a szerződés. A szerződés határozza meg, befolyásolja a (film)cselekmény kibontakozását és lefolyását, a cselekmény mozgatója és a cselekmény végrehajtója között létesül. Ha a (film)cselekménysor kezdetén [: a cselekvések sorozata előtt] jön létre, akkor a cselekménysor e szerződés kötelezettségeinek teljesítését hivatott megjeleníteni. Amennyiben viszont a (film)cselekmény végén kerül a sor a szerződéskötésre, az e cselekményszerkezet-típusba tartozó (film)cselekménysorok a szerződés létrejöttét, illetve a

szerződéskötés lehetőségeinek kutatását hivatottak il-
lusztrálni. Olyan (film)cselekménysor [és következés-
képpen cselekményszerkezet] is elképzelhető/feltéte-
lezhető, amely a (film)cselekménysor kezdetén létre
nem jött szerződés helyett [elutasítás miatt] e cselekvé-
sek sorozatában kifejeződő, a javasolt szerződéssel el-
lentétes szerződés érvényre juttatását példázza.

A szerződés mint cselekményalakzat aktánstípusai
tehát a cselekmény mozgatója és végrehajtója. Kettő-
jük között létesül és tesz szert – a (film)cselekményt
tekintve – jelentésre/jelentőségre. A szerződésben –
amely az ellentétes/ellentmondó értékrendszerek össze-
ütközését a (film)cselekmény szintjén megjeleníteni hi-
vatott, antropomorfizált forma – a meghatározó té-
nyező a cselekmény mozgatója. Ő kínálja fel a cselek-
mény végrehajtójának a szerződés cselekményprogram-
ba öltöztetett tárgyát, amelyet az utóbbinak a cselek-
véssorozat elvégzésével kell kiérdemelnie.

A cselekmény mozgatója képviseli a fennálló érték-
rendet, annak letéteményese és örökdió annak tiszte-
letben tartásán. A cselekvőképesség birtokában lévő
végrehajtó a (film)cselekményben ábrázolt, a cselek-
ményt irányító értékrendszerek érvényre juttatója. A
szerződés azonban mindaddig csak lehetőség [virtuali-
tás] marad, amíg a cselekményprogramban a cselekvő
alany eleget nem tesz a szerződésben foglalt feltételek-
nek, végre nem hajtja a kívánt/előírt cselekvéssorozat-
ot. A cselekmény mozgatója rendelkezik valamennyi,
a cselekvéshez szükséges modalitással, amelyet aztán
megoszt a cselekvés végrehajtójával.

A (film)cselekményt a szerződés léte vagy létrejöt-
téért folytatott erőfeszítés-sorozat tartja mozgásban.

Ez áll a középpontban, míg előtte a szerződés létrejöttéért, utána pedig végrehajtásáért történik minden a két fél részéről. A cselekménysorozatot végrehajtó alany tevékenységét a cselekmény mozgatója ítéli meg és szankcionálja: ténylegesen, a gyakorlatban [: honorálásával] és elvben [: alkalmazásának elismerésével].

A cselekmény mozgatója először az uralkodó társadalmi értékrendeknek megfelelő irányba tereli az alany cselekvését, majd ezen értékrendszerekkel összevetve mond ítéletet a cselekvéssorozat neki tetsző/nem tetsző jellegéről.

A (film)cselekmény úgy tünteti fel és értékeli a cselekvést, hogy annak csak akkor van értelme, ha az egyént mozgató indítékok az őt körülvevő értékrendszerbe illeszkednek. Ahhoz, hogy ezt a (film)cselekménysémát érvényre tudja juttatni, a (film)cselekményt szabályozó szintaxis antropomorfizált aktánsokat vezet be. A cselekmény mozgatója figurájának lépésben voltaképpen két aktáns van jelen: az egyik az, amelyik az értékek őrzője, letéteményeseként az alany cselekvését az uralkodó értékeknek megfelelően kívánja megszabni/előírni, míg a másik aktáns a megítélője, elbírálója annak, vajon az egyén a fennálló értékrendszerek szellemében cselekedett-e.

A szerződés — mint szintaktikai alakzat — a (film)cselekménysorban [: szintagmatikai síkon], a cselekmény kezdetén a megbízó és a megbízott között létesülő konjunktív viszonyban [: paktum] és az ezt követő időbeli/térbeli diszjunkcióban nyilvánul meg/ölt formát. A (film)cselekmény végén — ezzel szemben — a cselekmény mozgatójának és végrehajtójának időbeli/térbeli konjunkciójával [: „összehozásával”] és mind az

objektív, mind a modális értékek új el/felosztásával, a (film)cselekményséma egy új szerződés feltételét/lehetőségét teremti meg.

Az értékek cseréje

A (film)cselekmény sémája nem lenne teljes, ha nem utalnánk röviden itt [is] a cselekmény során lejátszódó értékcsere-re, az értékek vándorlására.

Az összetűzések [konfliktusok] kiváltói azok az értékek, amelyek mindkét fél vágyának tárgyát képezik. Az összeütközések eredménye, hogy ezek az értékek gazdát [tulajdonost] cserélnek. Az összeütközés [lehetőség] most már ismert szintaktikai alakzatainak figyelembevételével tehát vita, harc vagy szerződés, egyesség formájában történik. Az értékek cseréje — elvben — *számtalanszor*, a valóságban, a (film)szövegek ismeretében azonban mindössze néhányszor ismétlődhet meg a cselekmény folyamán. Valahányszor az értékek tulajdonosa megváltozik, a (film)cselekményben ez mindannyiszor újabb — következményekkel járó — *fordulatot* eredményez: minden kezdődik/kezdődhet [majdnem] az elejétől.

A (film)cselekményprogramok

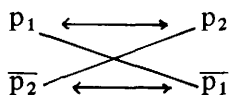
Sok szó esett mind ez ideig a cselekményprogramokról. Ezek olyan, több cselekménymozzanatból álló szintaktikai formák, amelyek valamennyi (film)cselekményszerkezet-típusra jellemzőek és amelyeket — a

(film)cselekmény-szintaxis műveleteivel – alakzatokká lehet bővíteni. A (film)cselekményséma különböző szegmentumairól adnak számot, anélkül azonban, hogy e séma részét képeznék. Változó számú cselekmény-mozzanatból állhatnak, a cselekmény komplexitásától függően. A cselekményprogramokat alkotó elemek számában tapasztalható eltérések – és bizonyos elemek ismétlődése a cselekmény folyamán – a (film)cselekménysorok közti különbségeknek csupán mennyiségi és nem minőségi vetülete. Az ilyen fajta ismétlődések [: egy mozzanat vagy egy alakzat többszöri, változatlan formában történő megjelenése a cselekmény során] azonban nem csupán az alakzatnak a (film)cselekménysémában játszott jelentőségét hivatottak kihangsúlyozni, hanem arra utalnak, hogy a cselekvő [alany] több, különböző érték/tárgy megszerzését tűzte ki céljául. A különböző, más és más tárgy megszerzésére irányuló (film)cselekményprogramok egymással kapcsolatban állnak/kapcsolatba hozhatók [: *korrelációban* vannak], mert *lényegében* azonos értékek megszerzésére irányulnak.

JEGYZET

¹ Az a szempont, hogy a (film)cselekmény hőse lehet élettelen tárgy is, igen jelentős abból a megfontolásból, mivel a filmszövegek egy jelentős osztálya [: az ún. animációs filmek] a játékfilmek osztályáéval azonos cselekményszerkezettel rendelkezik. A (film)cselekmény szempontjából tehát nincs érzékelhető különbség egy animációs film és egy játékfilm között. Így a látszólag igen eltérő két (film)szövegtípus voltaképpen egyazon szövegtípusba sorolható a cselekménysorban mutatkozó [feltételezett] azonosságuk révén.

² Ha p = prédikátum, akkor



-ből

1. vagy $p_1 \rightarrow p_2$

2. vagy $p_1 \rightarrow p_1$

³ Greimas, Maranda, Pavel.

⁴ Lásd erről Greimas: 1966, 1970, Maranda: 1971, Pavel: 1976.

⁵ Antonimia: az ellentétes terminus létrehozásával történő tagadás.

⁶ A terminusok eredetileg Lévi-Strauss-tól származ-

nak. [: 1958: 263], de Greimas tágabb értelemben használja őket, a cselekményszerkezetre vonatkoztatva és specifikálva. [: 1970: 187–188, 198.]

⁷ 1971: 35.

⁸ E terminusok tartalma Marandáéknál: a = a cselekvő, b = a hős.

⁹ 1971: 36.

¹⁰ Mind a *bevezető*, mind pedig a *befejező* cselekményalakzatokat Greimas különválasztotta a cselekményt alkotó toposzoktól és egymással korrelációban lévő szegmentumoknak tekintette őket.

Proppnál sem tartalmazza a funkciók sora az ún. *előkészítő részt* [= *bevezetés*] [: 1975: 210]. Pavel modellje a cselekményszerkezet integráns részévé teszi, de az elemzés során mégsem számol vele. A cselekménysor voltaképpen nála is a tilalom megszegésével vagy valaminek a hiányával [: cselekményalakzatok] kezdődik. Mindkettő már Propp funkciói sorában is szerepel [: 209, illetve 211]. A megoldás pedig eredményezhet sikert vagy kudarcot. [Pavel: 1976: 26].

¹¹ A *közvetítés* mint szövegtípust jellemző cselekményalakzat már Lévi-Strauss-nál, illetve Marandáéknál is szerepel. A mindhármójuk által *közvetítés* néven jellemzett cselekményalakzat megfelel a proppi *nehéz feladat* [kódjele: Z] és a *nehéz feladat megoldása* [kódjele: R] funkciópárnak [: 1975: 216.], illetve a Greimas által korábban *performancia* néven jelölt cselekményalakzatnak, amely az *erőpróbák sorozata*.

¹² Ezek Van Dijk véleménye szerint [: 1972: 293] a Greimas által egyszerűsített proppi cselekményséma elemeinek felelnek meg.

¹³ 1975: 209–216.

¹⁴ Van Dijk: 1972: 293.

¹⁵ Bourdin–Duhem: 1972: 73.

¹⁶ 1976a: 556.

¹⁷ Ezen az elméleti alapon állva határozza meg a cselekményszerkezetet Lévi-Strauss [: 1958: 252], Greimas [: 1970: 187], Brémond [: 1973a: 99–101], Van Dijk [: 1973: 194–196] és Pavel [: 1976: 107] is.

¹⁸ Ilyen, három cselekményalakzatból álló, szövegosztályt jellemző szintagmatikai konfigurációt [: szerződmény] sikerült Greimas-nak kimutatnia a Propp által elemzett (varázsmese)szövegosztályban. Ez a cselekményalakzat-konfiguráció [: a hős eltávozása → a feladat vállalása → az erőpróbák sorozata] azonban feltehetően még számos szövegosztályra jellemző együttesen, de elemeiben mindenképpen. [: Greimas: 1973b: 164]. A három cselekményalakzat alkotta szintagmatikai konfiguráció megfelel a *legkisebb, önmagában is megálló (film)cselekménysornak* is, de magától értetődően egy jóval több alakzataból álló (film)cselekménysor integráns részét is alkothatja.

¹⁹ Mint Greimas [: 1966, 1970], Todorov [: 1969], Maranda [: 1971], Brémond [: 1973a] modellálási kísérletében.

²⁰ Mint Prince [: 1973] és Pavel [: 1976] modellálási kísérletében.

²¹ A mesékben ezek az erőpróbák rendszerint háromszor ismétlődnek. Az első erőpróba az ún. kvalifikáció, azaz a szükséges képességek megszerzése vagy meglétük bizonyítása. A második az ún. döntő összeütközés, azaz az objektív értékek meg/visszaszerzése. Míg a harmadik a hős felismerését és az álhős lelepleződését szolgáló erőpróba. A hős, azaz a cselekvő személy

valamennyi tevékenységének meghatározott helye [: szintagmatikai pozíciója] van a cselekménysorban és a cselekvőt [: az alany-aktánst] más és más modalitás jellemzi a cselekmény különböző szakaszaiban.

²² A séma [: tartalom nélküli szintaktikai forma] fogalmát abban az értelemben használjuk mint Hjelm-slev, aki a séma fogalmával voltaképpen arra utalt, amit Saussure *nyelvnek* nevezett.

²³ Az első erőpróba során az egyén rátermettségéről, alkalmasságáról, képességeiről és képzettségéről kell hogy tanúbizonyságot tegyen. [Ennek különböző, lehetséges és igen változatos formái: avatási szertartások, versenyek, feladatok megoldása.] A második erőpróba elé saját élete állítja az egyént: valamit alkotnia kell, létrehoznia, amelyben maga is benne van, amely az élete értelmét adja. A harmadik erőpróba elé akkor kerül, amikor azt, amit alkotott, el kell ismertetnie másokkal, mert csak a többiek elismerése [: az elismertetés] teszi ténylegesen értékké/értékmérővé cselekedetét és annak produktumát.

²⁴ A Propp által tanulmányozott szövegosztályban Greimas ezt az alakzattípust a következő kanonikus formulával jelölte: $A + F + c$, amelyben A és F a két funkciópárnak, c pedig a magányos funkciónak felelt meg. [: 1966: 196–198].

²⁵ Aligha kétséges, hogy az erőpróba, a bizonyoságtétel, a képességek és a rátermettség bizonyítása voltaképpen minden (film)cselekményséma meghatározó komponense, hiszen a cselekmény [minden cselekmény] annak illusztrálása, „hogyan oldja meg az ember azokat a feladatokat, amelyek elé az élet állítja”. Csúpn az kérdéses, hogy milyen ezeknek az alakzatoknak

szintaktikai [és szintagmatikai, azaz a (film)cselekménysorban elfoglalt] formája.

²⁶ A varázsmese-szövegtípusban pl. – a mesékre jellemző módon – ezeknek az ismétlődő erőpróbáknak száma – mint már említettük – három.

²⁷ Az *alany*, a *tárgy* megnevezések [: azaz a filmbeli aktanciális modell aktanciális szereptípusai] nem csupán a szintaktikai aktánstípusok megkülönböztetésére szolgálnak. Az aktánstípusok „viselkedését” szabályozó és leíró aktanciális szintaxis egyben és mindenekelőtt az emberi gyakorlat [: a praxis], a cselekvés szintaktikai [: általános és általánosítható] formában történő kifejezése/kifejeződése. A szintaktikai [: aktanciális] szereptípusok működését szabályozó modalitások is ennek a praxisnak, a praxis kötöttségeinek, a cselekvés korlátainak érzékeltetését célozzák.

²⁸ Az egyik a pozitív, a másik a negatív deixiszként megjelölt viszonytípusokat foglalja magában.

²⁹ Míg a (film)cselekmény folyamatának és a folyamatot alkotó/alakító szintaktikai műveleteknek a tudattartalmak szintjén a logikai művelettípusok feleltek meg [pl.: a konfliktus esetében a *tagadás és állítás* műveletei], addig az akronikus szerkezetben a terminusok közötti viszonytípusok hivatottak érzékeltetni a (film)cselekményszinten antropomorfizált értékdiffereenciákat.

³⁰ Lásd erre vonatkozóan: Greimas: 1970: 146–148.

BEFEJEZÉS

A kutatás folyamán végig ügyeltünk arra, hogy a (film)szövegszintet a filmbeli cselekmény szintjétől elválasztva, ez utóbbira koncentráljuk a vizsgálatot, és csak e szintre érvényes következtetéseket fogalmazunk meg. A filmi szöveg- és a filmbeli cselekményszint szétválasztása/megkülönböztetése azonban csak elméletben lehetséges.

A (film)cselekmény elemzésében alkalmazott szintaktikai/morfológiai szabályok, illetve komponensek arra szolgáltak, hogy segítségükkel rekonstruáljuk/képezzük el az értelemmel/jelentéssel bíró (film)cselekmény kialakulásának folyamatát, szakaszait, a (film)cselekmény folyamattá alakulását. Az elemzés nyomán kialakuló (film)cselekménymodell térben/időben szervező/szerveződő, épülő/építkező, és a kutatás végig érzékeltetni igyekezett ezt.

Törekvésünk az volt, hogy ebben a (film)cselekménymodellben arra koncentráljunk, ami az általános és általánosítható, ami [ebben] a formában jelentéshordozó [lehet]. Azt igyekeztünk érzékeltetni, hogy a (film)cselekmény [legkisebb elemében is] végső soron az emberi gyakorlat tudatbeli tükröződésének egy sajátos, szabályrendszereknek alávetett formája. Ebből következik a cselekvésnek a (film)cselekményben játszott

meghatározó/formaalkító szerepe, a (film)cselekménygrammatikában tükröződő, privilégizált státusza. Azé a cselekvése, amely nemcsak a szereplők tetteiben, de az ember cselekményalkító [: szintaktikai] tevékenységében is mindenütt jelen van.

8. JELMAGYARÁZAT

$\cap$	konjunkció
$\cup$	diszjunkció
$\longleftrightarrow$	ellentét, ellentmondás
$\rightarrow$	irány, változás
$\Rightarrow$	transzformáció
$/$	ellentét
$\supset$	implikáció
$\cong$	egyenértékűség, ekvivalencia, korreláció
$::$	egyenértékűség, ekvivalencia
$=$	egyenlőség
$:$	azaz
γ	kölcsönös feltételezettség, prészuppozíció

9. A HIVATKOZÁSOK JEGYZÉKE

ALEXANDRESCU, Sorin

- 1973 Le discours étrange. Essai de définition à partir d'une analyse de „La nuit” de Mau-passant. In: Chabrol: 1973: 55–95.

ARISZTOTELESZ

- 1961 Poétique. Société d'Edition „Les Belles Lettres”, Paris.

AUSTIN, J. L.

- 1970 Quand dire, c'est faire. (How to do things with words, 1962) Ed. du Seuil, Paris.

BARTHES, Roland

- 1966 Introduction à l'analyse structurale des récits. Communications, 8: 1–27.
1970 S/Z. Ed. du Seuil, Paris.

BEDIER, Joseph

- 1895 Les fabliaux. Etudes de la littérature populaire et d'histoire littéraire du moyen âge. Librairie Emile Bouillon, éditeur, Paris.

BELLOUR, Raymond

- 1975 Le blocage symbolique. Communications, 23: 235–350.

BENTHAM, Jeremy

- 1834 Deontology of science of morality, London.

- BENVENISTE, Emile**
 1965 Problèmes de linguistique générale. I. Gallimard, Paris.
 1974 Problèmes de linguistique générale. II. Gallimard, Paris.
- BOURDIN, J.-F.-DUHEM, P.**
 1972 La grammaire de texte en pays de langue allemande. *Langages*, 26: 59-74.
- BREMOND, Claude**
 1973a La logique du récit. Ed. du Seuil, Paris.
 1973b Les bons récompensés et les méchants punis. In: Chabrol: 1973: 96-121.
- BRUNETTA, Gianpiero**
 1974 Nascite del racconto cinematografico: Griffith 1908-1912. Pàtron Editore, Bologna.
- CHABROL, Claude**
 1971a Le récit féminin. Mouton, La Haye-Paris.
 1971b Analyse de la Passion. *Langages*, 22: 3-12, 75-96.
 1973 (éd.) Sémiotique narrative et textuelle. Larousse, Paris.
- CHATEAU, Dominique**
 1976 La sémantique du récit. *Semiotica*: 18:3:201-216.
- CHOMSKY, Noam**
 1969 Structures syntaxiques. Ed. du Seuil, Paris.
 1971 Aspects de la théorie syntaxique. Ed. du Seuil, Paris.
- COHEN-SEAT, Gilbert**
 1946 Essai sur les principes d'une philosophie du cinéma. PUF, Paris.
- COQUET, J.-C.**

- 1976 Les modalités du discours. *Langages*, 43 : 64–70.
- COURTES, Joseph
1976 Introduction à la sémiotique narrative et discursive. Hachette, Paris.
- DELFOSE, Pierre
1974 Une idéologie patronale. Essai d'analyse sémiotique. Didier-AYMAV, Paris-Bruxelles.
- DOLEZEL, Lubomir
1972 From Motifemes to Motifs. *Poetics*: 4 : 55–90.
- DUBOIS, Jean
1973 (sous la direction de) Dictionnaire de la linguistique. Larousse, Paris.
- DUNDES, Alan
1964 The Morphology of North American Indian Folktales. *FF. Communications* 813. Vol. 195, Helsinki.
- ECO, Umberto
1970 Sémiologie des messages visuels. *Communications*, 15.
- EYZIKMAN, Claudine
1973 Que sans discours apparaissent les films. *Cinéma: théorie, lectures*. Numéro spécial de la Revue d'Esthétique, Paris.
1976 La jouissance-cinéma. UGE, 10/18, Paris.
- FILLMORE, Ch. J.
1968 The Case for Case. In: *Universals in Linguistic Theory*. ed. by E. Bach and R. T. Harms. Holt, Rinehart and Winston, Inc.
- FREGE, Gottlob
1971 *Ecrits logiques et philosophiques*. Ed. du Seuil, Paris.

GENETTE, Gérard

1966 Frontières du récit. *Communications*, 8 : 152–163.

1972 *Figures III*. Ed. du Seuil, Paris.

GENOT, Gérard

1973 *Elements Toward a Literary Analytics*. *Poetics*, 8 : 31–61.

GIFFORD, Denis

1973 *The British Film Catalogue 1895–1970. A Guide to Entertainment Films*. David and Charles Newton Abbot, London.

GREIMAS, Algirdas Julien

1966 *Sémantique structurale*. Larousse, Paris.

1970 *Du sens*. Ed. du Seuil, Paris.

1973a Un problème de sémiotique narrative: les objets de valeur. *Langages*, 31.

1973b Les actants, les acteurs et les figures. In: Chabrol: 1973 : 161–176.

1976a Les acquis et les projets. In: Courtès: 1976: 5–25.

1976b *Sémiotique et sciences sociales*. Ed. du Seuil, Paris.

1976c *Maupassant. Sémiotique du texte: exercices pratiques*. Ed. du Seuil, Paris.

1976d Pour une théorie des modalités. *Langages*, 43 : 90–107.

HALLIDAY, M. A. K.

1967–1968 Notes on Transitivity and Theme. *Journal of Linguistics*, III–1, III–2, IV–2.

HARRIS, Zellig S.

1952 *Discourse Analysis*. *Language*, 28 : 1–30.

- HARWEG, R.
 1968 Pronomina und Textkonstitution. Fink, München.
- HJELMSLEV, Louis
 1966 Le langage. Ed. de Minuit, Paris.
 1968 Prolegomènes à une théorie du langage. Ed. de Minuit, Paris.
 1971 Essais de linguistique générale. Ed. de Minuit, Paris.
- HORÁNYI, Özséb
 1975 Culture and Metasemiotics in Film. *Semiotica*: 265–284.
- IHWE, Jens
 1971 Literaturwissenschaft und Lingvistik. Band 1. Grundlagen und Vorrassetzungen. Athenäum, Frankfurt am Main.
 1972. On the Foundations of a General Theory of Narrative Structure. *Poetics*, 3 : 5–14.
- ISENBERG, Horst
 1970 Der Begriff „Text“ in der Sprachtheorie.
 1971 Leberlegungen zur Texttheorie. In: Ihwe: 1971.
- JAKOBSON, Roman
 1969 Hang–jel–vers. Gondolat, Budapest
- KRISTEVA, Julia
 1968 Problèmes de la structuration du texte. In: *Théories d'ensemble*: 298–317. Ed. du Seuil, Paris
 1969 Narration et transformation. *Semiotica*: 422–448.
 1970 Le texte du roman. Mouton, Paris–La Haye.

- KUNTZEL, Thierry**
 1975 *Le travail du film*, 2. Communications, 23 : 136–189.
- LABOV, W.—WALETZKY, J.**
 1967 *Narrative Analysis: Oral Versions of Personal Experience*. In: Helm, J. ed.: *Essays on the Verbal and Visual Arts*: 12–44. Seattle.
- LEVI-STRAUSS, Claude**
 1958 *La structure du mythe*. In: *Anthropologie structurale*: 227–257. Plon, Paris.
 1962 *La pensée sauvage*. Plon, Paris.
 1964–1971 *Mythologiques I–IV*. Plon, Paris
 1973 *La structure et la forme*. In: *Anthropologie structurale II*: 139–173. Plon, Paris.
- MAINGUENEAU, Dominique**
 1976 *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours. Problèmes et perspectives*. Hachette, Paris.
- MALMBERG, Bertil**
 1966 *Les tendances nouvelles de la linguistique*. PUF, Paris.
- MARANDA, P.—KÖNGAS—MARANDA, E.**
 1971 *Structural Models in Folklore and Transformational Essays*. Mouton, The Hague—Paris.
- MARANDA, Pierre**
 1973 *Cendrillon: théorie des graphes et des ensembles*. In: Chabrol: 1973 : 122–136.
- MARCUS, Solomon**
 1970 *Poetica matematica*. Editura Academiei R. S. Romania. Bucuresti. Magyarul: *Matema-*

- tikai módszerek a dráma tanulmányozásában. In: A nyelvi szépség matematikája: 289–334. Gondolat, 1977. Budapest.
- MARTINET, André**
 1960 *Eléments de linguistique générale*. A. Colin, Paris.
 1961 *Réflexions sur la phrase*. In: *Language and Society*: 111–113. København.
- METZ, Christian**
 1971 *Langage et cinéma*. Larousse, Paris.
 1977 *Le signifiant imaginaire*. UGE, 10/18, Paris.
- MICHAUD, Guy**
 1957 *L'oeuvre et ses techniques*. Librairie Nizet, Paris.
- MOLNÁR, István–LUTTOR, Márta**
 1975 *Magyar Filmográfia. Játékfilmek 1945–1969*. Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Budapest.
- MOUNIN, Georges**
 1970 *Introduction à la sémiologie*. Ed. de Minuit, Paris.
- NAGEL, Ernst**
 1961 *The Structure of Science: Problems in the Logic of Scientific Explanation*. Routledge and Kegan, Paul, London.
- NEMES, Károly**
 1974 *A filmművészeti avantgarde története*. Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum, Budapest.
- OGIBENIN, B.–GENOT, G.**
 1976 *Eléments d'une théorie de la narrativité*. Documents de travail, no 58–59. Università di Urbino.

PARRET, Herman:

- 1976 La pragmatique des modalités. *Langages*, 43 : 47–63.

PAVEL, Thomas G.

- 1976 La syntaxe narrative des tragédies de Corneille. Ed. Klincksieck, Paris.

PETŐFI, S. J.

- 1973 Text grammars, text theory and the theory of literature. *Poetics*, 7.

PIKE, Kenneth

- 1954 Language in relation to a unified theory of the structure of human behavior. I–III. Summer Inst. of Linguistics, Glendale.

POTTIER, Bernard

- 1976 Sur la formulation des modalités en linguistique. *Langages*, 43 : 39–46.

PLATON

- 1959 La République. Livres I–III. Oeuvres complètes, tome VI. Société d'Édition „Les Belles Lettres”, Paris.

PRINCE, Gerald

- 1973 A Grammar of Stories. Mouton, The Hague–Paris.

PROPP, Vlagyimir Jakovlevics

- 1975 A mese morfológiája. (1928a) Gondolat, Budapest

- 1928b Les transformations du conte merveilleux. In: *Morphologie du conte*. Ed. du Seuil, Paris, 1970.

QUINE, W. V. O.

- 1968 A logika módszerei. Akadémiai Kiadó, Budapest.

RASTIER, Francois

- 1971 Situation du récit dans une typologie du discours. *L'Homme*: 1 : 68–82.
- 1972a Idéologie et théorie des signes. Analyse structurale des Eléments d'Idéologie d'A.–L.–C. Destutt de Tracy. Mouton, Paris–La Haye.
- 1972b Systématique des isotopies. In: *Essais de poétique sémiotique*: 80–106. Larousse, Paris.
- RENGSTORF, Michael
- 1976 Pour une quatrième modalité. *Langages*, 43 : 71–77.
- RUZSA, Imre
- 1966 *Modális logikák*. Magyar Filozófiai Szemle, 5, 6.
- SAUSSURE, Ferdinand de
- 1966 *Cours de linguistique générale*. Payot, Paris. Magyarul: Bevezetés az általános nyelvészetbe. Gondolat, Budapest, 1967.
- SCHAFF, Adam
- 1967 *Bevezetés a szemantikába*. Akadémia Kiadó, Budapest.
- SCHMIDT, S. J.
- 1973 *Théorie et pratique d'une étude scientifique de la narrativité littéraire*. In: *Chabrol*: 1973 : 137–160.
- SOURIAU, Etienne
- 1950 *Les 200 mille situations dramatiques*. Flammarion, Paris.
- 1953 *L'univers filmique*. Flammarion, Paris.
- SZÉPE, György
- 1973 (szerk.) *A nyelvtudomány ma*. Szemelvé-

- nyek korunk nyelvészetéből. Gondolat, Budapest
- TAMÁS, György
1975 Kategóriák logikája. Akadémia Kiadó, Budapest.
- TELEGDI, Zsigmond—SZÉPE, György
1976 (szerk.) A szöveg megközelítései. Általános nyelvészeti tanulmányok XI. Akadémia Kiadó, Budapest.
- TERMINOLOGIE'76
1977 La maison du dictionnaire. Paris.
- TESNIERE, Lucien
1959 Eléments de syntaxe structurale. Librairie C. Klincksieck, Paris.
- TINYANOV, Jurij
1927 A film alapjairól. In: A film poétikája. Magyar Filmtudományi Intézet, Budapest 1979
- TODOROV, Tzvetan
1965 (présenté par) Théorie de la littérature. Textes des formaliste russes. Ed. du Seuil, Paris.
1969 Grammaire du Décaméron. Mouton, La Haye—Paris.
1971 Poétique de la prose. Ed. du Seuil, Paris.
- VACHEK, J.
1966 The Linguistic School of Prague. Bloomington, London.
- VAN DIJK, Th.
1971 Some Problems of Generative Poetics. Poetics, 2 : 5—35.
1972 Some Aspects of Text Grammars. Mouton, The Hague—Paris.

- 1973 Grammaires textuelles et structures narratives. In: Chabrol: 1973 : 187–207
- 1976a Narrative Macro-Structures. Logical and Cognitive Foundations. Poetics and Theory of Literature, 1 : 547–568.
- 1976b Philosophy of Action and Theory of Narrative. Poetics, 5 : 287–338.
- VESZELOVSZKIJ, A. N.
1913. Poetyika szjuzsetov. Moszkva.
- WIENOLD, Götz
19712 On deriving models of narrative analysis from models of discourse analysis. Poetics, 3 : 15–28.
- WITTMANN, H.
1975 Théorie des narrèmes et algorithmes narratifs. Poetics, 13 : 19–28.

TÁRGYMUTATÓ

- adjuváns 185, 207–208, 218–219, 239, 278
adomány 250, 252, 291
adományozás 236
adományozó 184
agent 231
agrammatikális 167–168
agrammatikus 80–82
akadályozó 218
akarat 209, 212, 215, 218, 251, 258–259, 273,
275–276, 278, 282, 284–285, 289, 297–301
akronikus 24, 128, 140, 145, 161, 200
aktáns 132, 163, 179–180, 182–183, 186–195,
197–198, 201, 203, 207–212, 216, 218–219,
230–235, 239, 259, 267, 269, 272, 277, 282–283,
299, 301, 320, 322–323, 325, 335, *antropo-*
morfizált 329, *kollektív* 219–221, *kollektív paradig-*
matikai 239, *kollektív szintagmatikai* 239, *paradig-*
matikai 240, *szintagmatikai* 240,
aktor 182, 186–187, 208, 211, 216–217, 219–220,
233, 240, 280
alakzat 41, 46, 85, 246, 257, 291, 311, 314, 323,
325–326, *széma* 139, 148, *szintagmatikai* 318, *szin-*
taktikai 316–317, 329,

alany 123, 147, 181, 185, 189, 191, 196, 203, 207–208, 210–211, 214–219, 223, 230–232, 238, 243–244, 246–251, 254, 257–260, 269–270, 275–278, 282–284, 287, 291, 298–301, 305, 312, 322, 324–325, 328–329, 331, 335–336, *aktualizált* 209, *anti-* 189, 216, *állapoté* 212, *cselekedeté* 212, *felcserélése* 253, *realizált* 209, 256, *virtuális* 209, 255–256,
 aletheia 294
 algoritmus 192, 193, 304
 antiaktáns 239
 antialany 283, 322, 324–325
 antihős 298–299
 antitárgy 325
 antonimia 332
 antonimikus 307
 antropomorfizáció 142, 145
 anyag 71, 83, 111, 117, *kifejezési* 37, 48, 65–66, 68–70, 86, 90–92, 106, 118, *tartalomé* 70, 111, *tudattartalomé* 137,
 armatúra 175, 203, 205, 238, 311
 aszemanticitás 168
 aszemantikus 167
 azonosság 25, 42, 59, 76, 78, 139, 201–202, 281
 ábrázolás 87–88, 112
 ágens 134, 186, 232
 álhős 185, 203
 állapot 135, 140, 191–193, 209, 212–213, 227, 235, 244–245, 252, 262, 268, 272, 274–275, 277–278, 286–289, 293, 299, 309
 állapotváltozás 244–245, 248, 268, 313
 állítás 144, 221, 268, 324, 336

állítmány 123, 190, 196, 230, 271
áru 299
átformálás 87
baj 237–238
beavatkozás 244
beékelés 226
befejezés 310, 312
befogadó 143, 181, 207, 215–216
befolyás 289
befolyásoló 232
behelyettesítés 264
beszéd 50, 85
bevezetés 309–311, 333
bénéficiaire 231
birtokbavétel 249, 250
bonyodalom 175, 310–311
choix 112
cinématographique 111
classe 40
comment 191, 235
contenu 109
contrainte 112
cselekedet 140, 191–194, 196–197, 210, 212, 218,
227, 235, 238, 240, 244, 247, 262, 274, 277–278,
286–287, 297
cselekményalakzat 241, 243, 248–251, 269, 293,
304, 306–308, 317
cselekményblokk 222–225, 228, 240
cselekményelmélet 90
cselekménylánc 27, 135, 222, 225, 293
cselekménymag 255–256
cselekménymodell 24, 146, 154, 156, 170, 176,
187–188, 207, 223, 271, 306, 312

cselekménymozzanat 190, 193–194, 197, 204, 208,
 212, 221, 224, 227–228, 235–236, 240, 244, 246,
 249, 251, 253, 255, 267, 269, 290, 294, 300, 310–
 311, 318–319, *diszjunktív, illetve konjunktív* 213–
 214, *modális* 287–289, 297, 307
 cselekménypálya 322, 323
 cselekményprogram 189–190, 227, 240, 246–250,
 254, 256, 258, 281, 283–284, 291, 299, 314, 324–
 328, 331, *elemi* 244
 cselekményséma 317–318, 321–323, 327, 329–
 331, 333, 335
 cselekménysor 183, 188–189, 194, 202, 211, 215,
 222–223, 234, 242, 247, 261, 282, 288, 311
 cselekményszerkezet 27, 43, 71, 81, 92, 103–104,
 118, 126, 132, 152–154, 159, 169, 183–184, 188,
 203, 207, 221, 228, 232, 234, 253, 311
 cselekményváltozatok *lehetséges* 152
 cselekvés 190, 193, 208, 210, 212, 216, 223–224,
 230, 235, 244–245, 250, 267, 274–275, 276, 278–
 279, 285–286, 288–289, 299, 318, 329, *visszaható*
 245
 cselekvésséma 318
 cselekvéssor 317
 cselekvő 134, 147, 180, 215–216, 218, 230
 csere 216, 218–219, 257–258, 259–260, 282, 291,
 313, *értékeké* 215, 250, 314, 323–324, 330, *mo-*
dális értékeké 283–284, *objektív értékeké* 284
 dativus 186
 dedukció 24–25, 57, 159, 324
deep structure 128
 definiálás 61

deiktikus 234
 deixisz 177, 190, 291, *pozitív illetve negatív* 189,
 219, 234, 281, 299, 336
 deontológia 295
description 110
 diakronia , 24
 diakronikus 74–75
 diégézisz 93, 95–96
discours 100–107, 110–111, 129
distinctive features 130
distributional mode 172
 diszfórikus 291
 diszjunkció 42, 144, 156, 178, 202, 213–214, 222,
 237, 245–247, 329, *paradigmatikai* 189
 diszjunktív 244
 disztribucionalista 151
dramatis personae 184, 186, 198, 233
 egyenértékűség 257
 egyezés 320, 323, 330
 egyidejűség 311
 egység *aktanciális* 182, *cselekmény-* 179, 235, *cselek-*
mény legkisebb önálló ~ e 197, *cselekménysor mini-*
mális ~ e 212, *morfológiai* 131, *paradigmatikus* 202
 ekvidimenzionális 121
 ekvivalencia 127, 143, 257, 266, 293, *szintaktikai*
 208, *szintek közötti* 121
 elbeszélés 21, 43, 51, 57, 83, 85–87, 93, 96, 98–99,
 104, 110, 115
 elbeszélésmód 63
 elem *cselekmény-* 27, 143, 144, 167, *morfológiai*
 116, 117, 125, 221, *szintaktikai* 117
 elhíttetés 283

elhívés 283
 előbb 303–304, 306, 308–309
 előírás 326
 ellen-agens 134, 186
 ellenfél 184–185, 203, 218
 ellenhős 216
 ellentét 141 144, 169, 177, 232, 243, 306–307
 ellentétpár 37, 41–42, 132
 ellentmondás 141–142, 144, 169, 177, 250, 265,
 267, 307
 ellipszis 222, 240–241
 elmélet 157, *cselekmény-* 153, 171, *grammatikai*
 270, *gráf-* 174, *halmaz-* 174, *szintaxis-* 151, 185,
 238, *szöveg-* 159, *tagmémikus* 151
 elméleti tradíció 58, 108
 eltávozás 42, 59, 73, 78, 82, 139, 201–202, 231,
 235–236
 episztémikus négyzet 272
 epizód 311
 erő 284, 289, 297
 erőfeszítés 317–318
 erőpróba 261, 280, 298, 317–322, 327, 333–335
 esemény 227, 290, 304, 306, 311
 esküvő 236
 eufórikus 292
event 227
event (sentence) 235
 explicit 33
éléments différentiels 130
énoncé 101–102, 235, 236, *narratif simple* 235
énonciation 111
 érdek 298

értelem 411
 érték 213, 244, 252, 254–256, 260–261, 268, 324,
 326, 329, *csere-* 256, *kulturális* 253, *modális* 253,
 258, 275, 276, 282–287, 299–300, 324, 329, *mű-
 vön belüli* 259, *művön túlmutató* 259–260, *objektív*
 211, 214, 282–283, 285, 289, 299–300, 324, 329,
reális 254, *szubjektív* 211, 214, 289, *tényleges* 257,
virtuális 254, 257
 értékrend 328–329
 fabula 92, 114
 faj 40
feature mode 172
 feladat 318, 320
 felcserélés 264
 felfegyverző 184
 felhasználás 84, 111–112
 felszíni szerkezet 51
 feltételezettség, *egyoldalú vagy kölcsönös* 144
 fenotip 103
 féma 121, 130, 138
 figura 250, 257, *nukleáris* 139
 figuratív 132, 142, 153, 173, 238
figure 41
 film (*cinéma*) 36, 58
 filmakotás (*film*) 36, 58
 filmbeli 71, 85–86, 111–112, 116, 122, 162, 166,
 169–170, 175
 filmi 71, 85, 111–112, 116, 122, 162, 166, 170, 175
filmique 111
 filmológia 96
 filmszemiotika 112, *generatív* 105, *klasszikus* 105,
pszichoanalitikus 105

finalitás 317
 folyamat 85, 103
 forma 27–28 37, 65, 70–71, 76, 109, 135, 137,
 147, *elemi szintaktikai* 221, 243, 245, 253, *szintak-
 tikai* 165, 207, 223, 225, 228, 248–249, 252, 320,
 323–325, 335–336, *tartalomé* 121, 133, 178, *üres*
 124, 131, 177
forme 109
 funkció 156, 163, 171–172, 180, 186, 190,
 195–201, 203, 205, 207, 221, 224, 227, 231,
 234–235, 238–239, 244, 264, 266–267, 309–310,
 333, 446, *fatikus* 65, *konatív* 65, *metanyelvi* 65, 72,
 73, *poétikai* 65, 73, *referenciális* 65, 72–73, *szin-
 taktikai* 208, 209,
 funkciómező 183–184, 218, 233, *koherens* 232
 funkciópár 201–203, 250, 319, 333, 335
 függőben hagyni 214
 gátló 207
 genotip 103
genre 40
génotexte 114, 129, 173
glossa 40
 glosszematika 39–41, 133–134, 151, 241
 grammatika 131, *cselekmény-* 26, 28, 38, 46, 60, 73,
 81–82, 117, 119, 123, 125, 132, 134–135, 154,
 156–157, 159, 179, 181, 232–233, *eset-* 134, 185–
 186, 233, *generatív* 158, 269, 297, *generatív transz-
 formációs* 128, 134–135, 151, *mondat-* 46, *narratív*
 154, *szöveg-* 134, 151, 159, 175
 grammatikalitás 81–82, 164, 166–169, 176–177
 gráfelmélet 41
 hamis 280, 298

hasonlóság 25, 42, 76, 88
 haszonélvező 134, 180, 215–216, 231, 259–260,
 278
 hatalom 209, 212
 hazugság 299
 hátráltató 212, 218
 helyzet megítélése 310, *megoldása* 310
 helyzeten javító 232, *rontó* 232
 helyzetváltozás 303
 hiány 235, 333, *értékeké* 293, *megszüntetése* 237–
 238
 hiperonimikus 202, 237
 hiperotaxikus 237, 272, 277
 hiponimia 237
 hiponimikus 202, 237
 hipotaxikus 24, 38, 147, 218–219, 237, 294,
histoire 129
 homológ 121, 237
 homológia 134, 178, 199
 hordozó 106
 hős 185, 203, 216, 223, 266, 298–299, 310, 312,
 320, 322, 333, 334
 ideografikus írás 41
 idiolektus 41
 idő 302–305
 igaz 280–281, 298
 igazság 294
 igazságérték, *elbeszélése* 63
 ige 230–231
 illesztés 225
image 106
 implicit 33

implikáció 157, 189, 220
 indukció 24, 57, 324
 intencionalitás 317, 321–322
 interferencia, *cselekményprogramoké* 248
 invariáns 25, 44, 139, 197–198, 205, *cselekmény-*
 318
 inverzió, *értékeké* 266, *viszonyoké* 309
 ismétlődés, *egyszeri, illetve kétszeri* 204, 286
 izomorf 90–91
 izomorfia 76, 121, 197,
 izotóp 167, 189, 197, 222, 242, 301
 izotópia 87–90, 113–114, 139, 148, 278, 281–282,
pluri- 140, *szemantikai* 140, *szemiológiai* 140
 jegy, *domináns* 64–65, 72–73, 109, *hiánya* 68,
invariáns 294, *ismétlődő vagy rekurens* 164,
legkisebb megkülönböztető 20, 130, 138, *pertinens*
 36, 39, 52, 60, 66, 110, 130, 165, *rekurrens*
szemantikai 165, *stílus-* 51, 63
 jel 41, 67, 233, *írott* 108, *nyelvi* 65
 jelentés 41–42, 64, 106, 136, 147, 176, 195, *konno-*
tált 41
 jelölés 52, 68–69, 106
 jelölő 20, 36–37, 60, 66, 69–70, 106, 109–110,
 121
 jelölt 20, 36–37, 70, 106, 109–110, 121
 jóakaró 218
 junkció 213–214, 243, 248, 257, 267–268, 274,
 278, 269, *paradigmatikai* 246, *szintagmatikai* 244–
 246
 jutalmazó 232
 juttatás 250
 katalízis 222, 241

kategória 38, 156, 190, 213, 218, 237, 239, 243,
 266, 267, *aktanciális* 181, 193, *funkció-* 202, *jelen-*
tés- 24, *makró-* 228, *modális* 281, 287, 296, *szeman-*
tikai 113–114, 139, 222, *szintaktikai* 147, 179–
 181, 183, 185, 232, 238
 károkozás 172, 237, 310
 károkozó 184
 keresett személy 184
 kezdet 303, 306, 308–309, 312
 kép 106
 képesség 275, 278, 282, 285, 289, 297, 299
 készség 275–276
 kibocsátó 143, 181, 207, 215–216
 kijelentés 50, 52, 102, 272–273, 304
 kiválasztás 112
 kód 55–57, 66, 70, 85, 107, 109–110, 175–176,
általános 86, *filmbeli* 66, 71, 74, *filmi* 66, 74, 77,
 105, *kulturális* 66, 86, 106, *narratív* 70, 74, 86, *sze-*
mantikai 69, 71, 74, 86
 koherencia 53, 113, 195, 269
 kombinatorika 125–127, 163, 214, 242, 246
 kommunikáció 47, 64, 216, 256, 258, 283, 285
 kommutáció 40, 222
 kompetencia 209, 269, 274–277, 282, 284–286,
 297–299, *alanyé* 219, *gyakorlati* 279, *nézőé* 81,
szöveg- 134
 konceptuális 132
 konfiguráció 85, 130, 326, *szintagmatikai* 314, 334,
szintaktikai 225
 konfliktus 238, 261, 283, 323–327, 330
 konjunkció 42, 144, 156, 178, 202, 213–214, 220,
 237, 245–247, 329

konjunktív 244
 konnotáció 35
 kontextus, *minimális* 148
 korlátozás, *szemantikai* 132
 korreláció 39, 133, 141, 178, 222, 247, 261, 303,
 306, 331, 333, *logikai* 163
 kozmológikus 132, 140, 173, 238
 kölcsönös adomány 291
 körülményhatározó 218, 230
 kötelesség 275, 284–285, 289, 295, 297, 300
 kötöttség 112
 következmény 318–321
 közlés 44, 51–53, 56–57, 110, 216, 231, 233
 közvetítés 309, 333
 krónikus 24
 kronológikus 200, 266
 kudarc 318–319
 kultúra 112
 különbözőség 42
 küzdelem 318–320
 kvalifikáció 190, 193, 201, 212–213, 322, 334
langage 102–103, 110, *descriptif, méthodologique*
 41
langue 39, 104, 110, *-objet* 102, *textuelle* 104
 lánc 166, *állapotoké* 174, *elemek egyoldalúan impli-*
kált $\sim a$ 143, *funkció-* 199–200, 236, *funkciók* $\sim a$
 154, 173, 202, 204, 264, *kronológikus* 92, *modali-*
tás- 297, *mozzanatoké* 222, *szintagmatikai* 241, 247
 lealacsonyító 232
legisign 108
 lehetőség 271
 leírás 94, 97–99, 106, 110, 115

lemondás 250–252
 lexikalizáció 294
 lexisz 95
 létezés 190, 193, 267, 274, 278, 286, 296
 linearitás, szövegé 84
linguistique du discours 100
 logika, *alethikus* 272, 300, *bulesztikus* 300, *deontikus* 300, *formális* 156, *jelentés természetes ~ ja* 156, *modális* 272, *szubjektív és objektív* 300
 logikai négyzet 294
 logosz 29, 95
 lokatívus 186
macrostructure 114
manifestation mode 172
matière 111
 megbecsülést szerző 232
 megbízó 143, 181, 185, 189, 207–208, 210, 212, 215–216, 249, 260, 285, 320–321, 329, *anti-* 189
 megbízott 143, 181, 185, 189, 207–208, 212, 215–216, 321, 329, *anti-* 189
 megfosztatás 250
 megfosztás 249, 251
 megfosztó 232
 meggyőzés 283
 meggyőződés 283
 megismerés 278–279, 281–283
 megismertetés 283
 megjelenített 112
 megjelenítés 65
 megoldás 175, 224, 309, 311
 megpróbáltatás 204
 megszerzés 249

megvonás 249
 memória, *szövegé* 135
 mese 92–93, 149, 151, 154, 196, 198, 205–206,
 223, 264, 291, 299, 309, 317, 334, 336
 mesefilm 206
message 107
 metaalany 245
 meta-cselekmény 161, -fogalom 49, 58, -műfaj 162,
 -nyelv 16, 32, 34, 41, -szeméma 125, 131, 179, 180
 metanyelv, *leíró* 236, *tudományos* 29, 33–34, 273
 metaforikus 111
 metonimia 237
 metonimikus 38, 110
 mélyszerkezet, *logikai-szemantikai* 137, 140, 143,
 234, *szöveg-* 134
 mikrouniverzum 23, 124, 129, 141, 156, 180, 211,
 228,
 mimézisz 93–96, 114
 minimális történet 227, 241, 294
minimum formula 235
 mítéma 200
 mítosz 264–265, 292, 309
 mód 63, 218, 233, *homogén és heterogén* 95
 modalitás 96, 106–107, 172, 209, 212, 233, 270,
 271–272, 274, 275–278, 280–282, 284, 286,
 296–297, 299, 328, 335–336; *alethikus* 295; *aktua-*
lizáló 277; *deontikus* 272, 295; *episztémikus* 272;
realizáló 277; *virtualizáló* 277
 modalizálás 128, 271, 286
 módbeli segédigék 270
 modell 25, 33, 39, 43, 46–47, 52, 60, 76, 117, 149,
 159, 166, 168, 171, 177, 183, 234, 258, 307, 310,

aktanciális 125–127, 136, 152, 184–187, 189, 191, 195, 198, 203, 207–208, 212, 215, 217, 245, 258–259, 267, 278, 287, 320, 336, *aktoriális* 217, 245, *applikatív generatív* 151, *funkcionális* 140, 191, 195, *grammatika-* 27, *kommunikációs* 93–94, *konstitucionális* 125–127, 130–131, 136, 140–141, 144, 152, 174, 177–178, 202, 267, 302, 305, *kvalifikatív* 140, 191, 195, *logikai-szemantikai* 44, *meta-cselekmény-* 163, *metanyelvi* 140, 191, *szintaktikai* 45, 208, *szöveg-* 122, 265, *transzformációs* 141, 195, 198
 módozat 211
 mondat 44–46, 50, 53, 102, 157, 174, 191, 227, 233, 235, 238, 267, 269, 310
 morféma 294
 morfológia 26–28, 38, 60, 121–122, 126, 133, 156, 179
motifem 235
 motiválatlan 35, 43
 motivéma 171–172
 motívum 130
 motívum (szó)tár 165
 motívumtár 165
 mozgató, *cselekményé* 215–216, 246, 259–260, 278, 283, 285, 313, 320, 327–328
 műfaj 23, 27, 75–76, 81, 164–165, 175, 183–184, 188, 207, 211, 217
 művelet 242, *logikai* 221, *szintaktikai* 141–144, 161, 220–221, 225, 246–249, 257, 267, 290, 312, 316
 műveltetés 278–279
 narration 106, 110

narratológia 149
 narráció 107
 narrátor 93, 295
 negaktáns 239
 negantiaktáns 239
 nem-film (*a-cinéma*) 61, 79–80
 nem-filmi 85–86, 116, 169–170
 neologizmus 30
 nézőpont 68
niveau discursif, le 114, *-de la manifestation* 114,
 129, *-superficiel* 129
 non-figuratív 173, 238
 noológikus 132, 140, 173, 238
 nyelv 47, 50, 56, 65, 85, 102–103, 110–111, 230,
 271–272, 296–297, 335: *analitikus* 41: *dokumentá-*
ciós 236: *leíró* 33, 41: *metodológia* 33, 41
 odaítélés 250
 opponens 185, 203, 207–208, 218–219, 239, 278
 orientáció 143–144, 177
 osztály 23, 40, 62, 96: *aktor-* 183: *al-* 51, 59–60, 62,
 66–67, 79, 84: *cselekményre épülő szövegeké* 69:
dramatizált szöveg- 67–68: *elem-* 232: *morfológiai*
elem- 232
 összeecsatolás 202
 összekapcsolás 227
 összetevő, *fonológiai* 134: *grammatikai* 27–28, 147:
morfológiai 132–135, 171, 181, 242, 251: *szeman-*
tikai 27–28, 45, 120, 124–125, 131, 134–135,
 146–147, 156, 204: *szintaktikai* 120–121,
 133–135, 156, 165, 171, 242
 összeütközés 204, 323–324, 326
 paktum 329

paradigma 39, 113, 133, 139
 paradigmatika 39, 66, 133, 174, 203
parole 39, 102, 104
patient 231
 páciens 232
 párosítás 201–202
 performancia 223, 266, 269, 274–277, 280, 282,
 294, 297–298, 333: *tudatbeli* 279
 performatív igék 272, 274
 permutáció 265, 293
 pertinencia 17, 36, 62–63, 162
phénotexte 102, 114, 129, 173
phrase 101–102
plan isolé 106: *-s partiels et successifs* 106
 poézisz 62, 96
possibles narratifs les 172
 pozíció, *aktanciális* 210: *szintagmatikai* 210–211,
 215, 251–254, 259, 272, 279, 288, 319, 335
 praxisz 29
 prédikátum 123, 132, 163, 179–180, 186,
 190–196, 201, 221, 231–233, 235, 266–269, 271,
 274, 286, 288, 300–301, 304–305: *cselekmény-*
 234: *modális* 272–273, 275, 278–279, 287
 prészuppozíció 239, 255, 272
 próbatétel 204, 215, 238, 250, 266, 291
procés 39, 102, 104
proposition 235–236: *narrative* 235
 propozíció 233
 rekurrens 317
 rekurzivitás 286
 reláció 39, 133
 rend, *megbomlott* 306, 308: *visszaállított* 306, 308

rendszer 56–57, 84–85, 107, 110–112: *aktanciális szerepek* ~ *e* 207: *definíció*- 32: *egyedi* 56: *érték*- 325–326: *jel*- 47: *jelentés*- 22, 89: *jelkép*- 41: *kommunikációs* 41: *másodlagos szemiotikai* 89–90 *művelet*- 22: *szabály*- 46: *szemiotikai* 20–22, 33, 36, 53, 55, 65–66, 68–70, 86, 89, 103, 110–111, 169–120, 175: *terminusoké* 135: *viszony*- 27, 40, 45, 53

retorikai művelet 51

récit 104, 106, 110: *cinématographique* 106: *filmique* 106, *racontant* 129: *raconté* 129

réma 191, 235

réteg 65, 123

rosszakaró 218

segítő 184–185, 203, 207, 212, 217–218

sens 111: *articulé, le* 147

sentence 221

séma 141, 169, 177, 214, 261, 325

sémiologie de la communication 109: *de la signification* 109

signe 41

signifiant 106, 109

signifié 106, 109

sík, kifejezése 21, 28, 37, 60, 65–66, 86, 121, 130–131: *morfológiai* 125: *paradigmatikai* 26: *szemantikai* 147: *szemiológiai* 147: *szintaktikai* 125: *tartalomé* 21, 26, 28–29, 37, 65, 68, 70–71, 73, 86, 113, 121–122, 131

siker 318–319

sin–sign 108

sor, művelet- 242, 249, 263, 265, 270, 311: *szintagmatikai* 223–224, 227: *szintaktikai művelet*- 243, 246, 268: *transzformációs művelet*- 252

sorrend 198–199, 202, 222, 224, 244, 266, 293,
 298, 304, 312
 specifitás 66
structure 111: *narrative* 129: *profonde la* 114, 129:
profonde textuelle 114: *superficielle, la* 114, 129
 struktúra 141: *aktor-* 188: *cselekményszerkezet ele-*
mi ~ja 163: *elemi* 198–199, 302–303, 308: *jelentés*
elemi ~ja 174: *makro-* 269–270, 310: *modális*
 274–275, 279–280, 281–286: *szemantikai* 121
substance du contenu 112: *sémiotique* 111
succession 103
surface structure 128
 sűrítés 47
système 39: *sémiotique* 103
 szegmentum 21, 241, 333
 szekvencia 224, 228, 294: *alakzat-* 314: *cselekmény-*
 119, 268, 306: *elemi* 226–227: *összetett* 225, 226
 szemanticitás 112, 164, 166–169, 175–177
 szemantika 148, 156, 174, 182, 200: *generatív* 146:
strukturális 151
 szembeszegülő 207
 szeméma 43, 125–127, 131–132, 179, 190, 219,
 221: *absztrakt* 34: *kontextuális* 180: *nonfiguratív*
 34–34: *prédikatív* 190
 szemiotika 16, 20: *diszkurzív* 171: *narratív* 90, 171
 szemiotikai dimenzió 56, 107
 szemiotikai. négyzet 131, 174, 189, 214, 234, 261,
 267, 287
 szemiózis 168–170, 177
 szenvedő 134, 147, 180, 230
 szerep 182, 231–233, 238, 298: *aktanciális* 189,
 207–208, 210, 212–214, 217, 219–220, 246,
 277–280, 288, 299, 301, 322, 324–325, 336

szereplő 181–182, 230–231, 233

szerkezet 84, 111, 306: *akronikus* 265–267, 309, 325–326, 336: *aktánsoké* 183, 184: *elbeszélő* 92: *felszíni* 37, 52–53, 68–69, 73–74, 83, 92, 100, 114, 117–118, 125, 128, 130, 152, 191: *hipotaxikus* 277: *jelentés-* 24, 121: *jelentés elemi ~e* 118, 237: *logika-szemantikai* 135, 196, 293: *makro-* 114: *mély-* 23, 37, 51–52, 68–69, 73–74, 80, 83, 85, 92, 100, 103–104, 114, 116–118, 128, 130, 133–134, 152, 159, 191: *mély szöveg-* 114, *modális* 278: *szemantikai makro-* 93, *szintaktikai* 44, 46, 124

szerződés 236, 327–328, 330

széma 34–35, 43, 116, 121, 125–127, 130–131, 138, 148, 162, 176–178, 190, 214, 233–234, 237: *ismétlődő rekurrens osztály-* 139: *kontextuális* 139: *minimális* 139, *nukleáris* 131, 138–140: *osztály-* 131, 138, 190

szémakategória 33–34, 41–42, 116, 118, 121, 125, 130, 132, 148, 168, 176, 178, 212–214, 237

széma-mag 139

szinkretizmus 181, 187, 216, 245: *aktánsoké* 216: *aktoroké* 219, *cselekményprogramok alanyaié* 251

szinkrón 75

szinkrónia 24

szint 16, 20–22, 28, 71, 92, 100, 142: *antropomorfizációé* 197: *ábrázolási* 86, 89–91: *cselekmény-* 52, 116, 119, 121–122, 125–126: *diszkurzív* 73, 118, 142: *elbeszélésé* 52, 114, 118: *explicit* 43: *értelmezési* 87–88, 114: *genezisé* 117: *immanens* 131, *implicit* 43: *jelentéshordozó* 26: *kifejezési* 69, 117,

122: *megjelenítése* 114, 117: *narratív* 118: *referenciális* 86–91, 167: *tartalom megnyilvánulásának ~je*
 131: *tudattartalmaké* 53, 116, 120–122, 125–126,
 128–131, 197, 290, 302–303, 324
 szintagma 39, 84, 134, 148, 294: *nominális cselekmény-* 269
 szintagmatika 39, 66, 133–134, 174: *nagy* 107
 szintaktika 26, 28
 szintaxis 27, 38, 60, 116, 122, 127, 133–134, 156,
 208, 230, 242, 298, 329: *cselekmény-* 200, 246,
 288: *esemény-* 126: *topológiai* 262
 színtér 190
 szjuzset 114
 szótár, *diszkurzív* 129
 szöveg 37, 39–40, 44, 46–53, 55–57, 60, 62, 65,
 70, 102, 109–110, 113–114, 157, 269: *-elmélet*
 44–46, 100, 125: *feno-* 114: *geno-* 114: *-osztály* 63,
 66, 69, 74, 78, 153, 217, 314: *-szint* 21–22, 23, 26,
 33, 37, 42, 51, 53, 63, 80, 85, 103–104, 116, 118,
 122, 129, 222, 303: *szemantikai* 111
 sztrátum 65
 szubsztancia 21, 28, 37, 65, 147: *szemantikai* 118,
szemiotikai 111: *tartalomé* 130–131, 133, 135, 137
 szükségyszerűség 271
 tagadás 144, 156, 214, 221, 233, 268, 307, 324,
 332, 336
 tagméma 172
 tagolás 138, 171, 311–312
 tagolódás 165, 183
 tanulság 311
 tartalom 109, 302: *korrelatív* 306–307: *pozitív ill.*
negatív 312

taxonomia 25, 38, 133, 135: *cselekménymozzanatoké* 286: *érdekeké* 298
 tágitás 47
 tárgy 147, 181, 185–186, 189, 203, 207–209, 211–216, 218, 223, 231, 238, 243–248, 251, 254–258, 262, 269, 278, 287, 300, 313, 324–325, 328, 331, 336: *anti-* 189: *felcserélése* 253: *vágyé* 210, 215
 tárgynyelv 16, 32, 102
 technolektus 30, 41
 tengely 281: *komplex* 177: *semleges* 169, 177: *szemantikai* 41–42, 130, 176
 terminográfia 41
 terminológia 29, 34, 41
 terminus 30, 41–42, 133, 138, 163, 215, 224, 233, 237, 239, 243, 266, 267, 309: *ellentétes* 168, 176, 178, 305, 326, 332: *ellentmondó* 168, 176–178, 305, 327: *logikai* 298: *szemantikai* 132, *szemiológiai* 132: *tartalmat nélkülöző* 156
texte 100, 102–104
Texttheorie 100
textualisation 129
 textualitás 103
 téma 92, 165, 191, 235
 tématár 124
 tér, *heterotopikus* 128, 292: *izotóp* 261: *topikus* 128
theory of text 100
théorie de la narration 171: *des structures narratives* 171
 tiltás 326
 tipológia 57, 62–63, 162, 228: *cselekmény-* 154: *cselekménymozzanatoké* 288: *jel-* 108: *konfliktusoké*

298: *műfaj*- 124: *művelet*- 313: *szöveg*- 65, 72–74, 77–79, 110
típus 57–60, 79, 109: *aktáns*- 181, 184–186, 215, 217, 220, 232: *al*- 232: *alany*- 212: *cselekmény*- 23, 60, 162, 245: *dramatizált szöveg*- 93, 162–163: *elemi szintaktikai művelet*- 248: *eszményi* 61–62, 65: *ítélet*- 281: *jel*- 108: *közlés*- 21: *logika*- 287: *művelet*- 290: *szerep*- 232: *szélsőséges* 61: *szöveg*- 44–47, 49, 51, 56, 59, 63–64, 66–68, 70, 74–75, 79, 203, 310
tissu sémantique 111
titok 299
token 108
topic 191, 235
topologikus 234
toposz 306–308, 333
totalitás 179, 220–221
történés 311
transzformáció 134, 199, 220, 222–223, 244–246, 255–257, 262, 264, 266–267, 269, 274, 278, 280, 299, 310, 313, 324: *diszjunktív* 249–250, 254: *egyszerű* 268: *funkcióké* 253: *konjunktív* 249–250, 254: *mikro-* illetve *makro-* 263: *modális prédikátumé* 273: *összetett* 268: *szövegek közötti* 263: *szövegen belüli* 263: *tartalomé* 141
triade 173
triász 152, 224–225
tudattartalom 112, 117–118, 161
tudás 209, 212, 275–276, 278, 282, 284–285, 289, 297, 299
usage 111
utánzás 93–95
útnak indító 184

utóbb 303–304, 306, 308–309
való 280–281, 299
valószínű 280–281, 299
valószínűtlen 281, 299
valótlan 281, 299
varázsmese , 174, 184, 198–200, 205, 207, 210,
292–293, 316, 334, 336
vágy , 212
választás 152, 224
változás 317
változtatás 317
veridikció 279, 296
védelmező , 232
vég 303, 306, 308–309
végrehajtó, cselekményé 283, 313, 320, 327, 328
véhicule 106
virtualitás 224
vizontadomány 252
viszony 39, 60, 78, 133, 233, 243, 248, 266, 303:
aktanciális és aktoriális modellé 217: antonimikus
237: egymást kölcsönösen feltételező 247: egyoldalú
függőségi 215, 222: függőségi 268, 321: hiperoni-
mikus 202, 216, 237, 239: hiperotaxikus 237, 272:
hiponimikus 202, 216, 237, 239: hipotaxikus 237:
homológikus 47, implikációs 143, 177, 202, 234,
293: kölcsönös függőségi 264: logikai 196, 267: mo-
dális ítélet- 294: morfoszintaktikai (homokatego-
rikus) 239: nem kölcsönös feltételezettség ~a 281:
paradigmatikai 57, 188, 200, 205, 250, prészuppozí-
ciós 36, 118, 142, 215, 244, 257, 321: referenciális
72: szerződéses 215: szintagmatikai 57, 205, 222:
szintaktikai 164, 200, szintaktikai függőségi 211
vita 323, 330

NÉVMUTATÓ

- Alexandrescu, Sorin 174
Ampère 132
Arisztotelész 62, 93, 96, 114, 272, 296
Austin, J. L. 294
Barthès, Roland 110, 152, 173, 235
Bellour, Raymond 107
Bentham, Jeremy 295
Benveniste, Emile 50–52, 93, 96, 100, 104, 106,
271
Bernanos, G. 172
Bettetini, G. 105
Bédier, Joseph 173, 175
Blanché R. 132
Boccaccio, G. 172
Bourdin, J.–F. 334
Brémond, Claude 128–130, 134, 152, 173–174,
196, 224–225, 228, 231–232, 235, 241, 334
Brunetta, Gianpireo 114
Chabrol, Claude 148, 151, 174, 298, 300
Chateau, Dominique 146
Chomsky, Noam 128, 134, 151, 172, 234, 263, 292,
297
Cohen-Séat, Gilbert, 112
Coquet, J. C. 295–296
Corneille, P. 228, 309
Courtès, Joseph 214
Delfosse, Pierre 173
Doležel, Lubomir 173, 203, 234, 235
Dubois, Jean 176, 236, 294
Duhem, P. 334

Dumézil, G. 172
 Dundes, Alan 150–151, 171–172, 235
 Eco, Umberto 108
 Eggeling, V. 61
 Eyzikman, Claudine 109
 Fellini, F. 191
 Fillmore, Ch. J. 134, 185–186, 195, 232
 Frege, Gottlob 239
 Garroni, E. 105
 Genette, Gérard 110, 115, 151–152, 172
 Genot, Gérard 173
 Greimas, Algirdas Julien , 33, 38, 43, 102–103,
 109–114, 122, 128–132, 135, 138, 141, 144,
 146–148, 151–152, 172–175, 176, 185–186, 190,
 195, 199, 204–205, 207–208, 214, 223–224,
 230–239, 263, 266–267, 291–300, 307–308,
 332–336
 Griffith, D. W. 97, 114
 Halliday, M. A. K. 191
 Harris, Zellig S. 151, 172
 Harweg, R. 151
 Hitchcock, A. 107
 Hjelmslev, Louis 27, 37, 39–41, 43, 65, 71,
 102–104, 107, 110–111, 133–134, 299, 335
 Homérosz 94
 Horányi Özséb 101, 191
 Ihwe, Jens 146, 151, 174
 Isenberg, Horst 151, 174, 310
 Jakobson, Roman 65, 130
 Jancsó Miklós 88, 207, 281
 Kant 295
 Klein 132

Könngas-Maranda, E. 41, 152, 173, 228, 263, 309
 Kristeva, Julia 103, 114, 129, 146, 151–152,
 172–173, 263, 269
 Kuntzel, Thierry 107
 Labov, W. 173, 228, 309–310
 Lévi-Strauss, Claude 43, 45, 100, 172–174,
 199–200, 205, 237–238, 263–266, 292, 308–309,
 332–334
 Maingueneau, Dominique 234
 Malmberg, Bertil 41
 Maranda, Pierre 41, 146, 152, 173–174, 228,
 308–309, 332, 334
 Marcus, Solomon 173
 Marin, L. 151
 Martinet, André 36, 231
 Mathesius, W. 191
 Metz, Christian 36, 71, 103–107, 110–112, 114
 Michaud, Guy 233, 239
 Mounin, Georges 109
 Nagel, Ernst 109
 Nemes Károly 109
 Ogibenin, B. 173
 Parret, Herman 294–296
 Pavel, Thomas G. 128–129, 146, 151–152, 173,
 228, 263, 292, 309, 332–334
 Peirce, Ch. S. 108
 Petőfi S. János 146, 174
 Piaget 132
 Picard 210
 Pichel, I. 107
 Pike, Kenneth 151, 172
 Platon 94–96, 114

Pottier, B. 130, 296
 Prince, Gerald 146, 151, 173, 241, 263, 292, 334
 Propp, Vlagyimir Jakovlevics 44, 144, 149, 151, 154,
 171–172, 174, 184, 190, 195, 196, 198–200,
 207–208, 224, 227–228, 233–235, 237, 264, 292,
 310, 316, 318, 321, 333, 335
 Proust, M. 172
 Quine, W. V. O. 108
 Rastier, Francois 113, 173
 Rengstorf, Michael 296
 Ribot, Th. 300
 Richter, H. 61
 Ruzsa Imre 294
 Sale, Antoine de la 172
 Saumjan 103, 151–152, 172
 Saussure, Ferdinand de 36–37, 39, 43, 50, 65, 102,
 104, 130, 335
 Schaff, Adam 108
 Schmidt, S. J. 103, 109, 114, 146, 171, 174–175
 Schoedsack, E. B. 107
 Shyreswood 294
 Souriau, Etienne 96, 185, 195, 207–208, 233, 239
 Szépe György 101, 103, 128, 172
 Szokratész 94
 Tamás György 294, 296
 Telegdi Zsigmond 101
 Tesnière, Lucien 151, 174, 185, 218, 230–231
 Tinyanov, Jurij 114
 Todorov, Tzvetan 129, 146, 151–152, 171–174,
 203, 224, 228, 234–235, 241, 263, 268, 334
 Tomasevskij 92
 Vachek, J. 234

VanDijk, Th. 38, 128–129, 146, 151–152, 173,
175, 228, 235, 263, 269, 292, 310, 333–334
Veszeloſzſkij, A. N. 173
Waletzky 173, 228, 309–310
Wienold, Götz 146, 174–175
Wittmann, H. 173

FILM AND NARRATION

The Concept and Modelling of Discourse/Narration in the Cinema by GÁBOR SZILÁGYI

In the past sixty years of its evolution cinema shared one characteristic feature with narrative literature, namely both of them were always based on some kind of narration. Nowadays, however, cinema is the only representational art from where no work of art exists or can exist without narration. But after all, what is narration — apart from its concrete manifestation in particular works of art? What characteristics would describe it best and how can it be analysed? These are the questions which the author tries to answer.

The first stage of investigation is to set up a system of assumptions briefly summed up in the following. A film consists of several levels and can be approached and analysed only by separating its levels. These levels are interrelated as surface and deep structures. Such a distinction, however, cannot be considered absolute. What is deep structure in one respect will be a surface structure in another. All levels, except one, namely that of the cinematic discourse, are of filmic and non-cinematic character. Certain similarities and correlations can be pointed out among these levels, but the author finds their interrelation rather homologic than isomorphic.

In Chapter One he defines the status and interrela-

tion of cinematic discourse and filmic narrative structures while examining them within the theory of film genres and/or the theory of cinematic discourses. In this very framework he makes an attempt at typifying cinema as a particular class of discourse. First of all, the various definitions of discourse are sanctioned by a comparison of the synonyms of the concept of discourse. Having investigated into the types of discourses with due regard to the general principles of typifying and also having summed up and compared the contents and approaches of the various attempted typologies of discourses, the author is confronted with the concept of typology of cinematic discourses and examines the content of this concept.

Chapter Two compares the levels of cinematic discourse, film narration and filmic, but non-cinematic forms of content (the logical-semantic level), then tries to reveal relations and correlations among these levels and also to find out how to formalize these relations.

Chapter Three deals with the grammar of the logical-semantic level which is taken as deep structure of narration. After a definition of the concept and components of grammar the author tries to find common features in the grammars of the logical-semantic structures and the narrative structures or narrative models of cinematic discourses.

Chapter Fourth is a short history of narrative semiotics from Bédier through Propp to the various contemporary attempts at establishing a theory (Lévi-Strauss, Greimas, Todorov, Van Dijk, Pavel), followed by a summary of criteria determining (also) the isotopy of filmic narration. The author assumes that a film

narration which can be understood and interpreted is characterized by grammaticality on one hand and by semanticity on the other. The latter depends upon the social and cultural context as well, but the character and degree of both grammaticality and semanticity are modified by the different periods in the history of cinema and also by the particular genres.

Chapters Fifth and Sixth provide the actual backbone of the present work by outlining a grammar of film narration.

Chapter Fifth studies the morphologic component of this grammar. The author tries to apply those aspects of the Propp-Greimas model which can be generalized for a study of the cinema as a specific combination of semiotic systems. He defines actants, actors and their relation, outlines predicates and their classes and introduces both actantial roles and actantial models in order to point out and prove the filmic, but non-cinematic status of narration. At the same time the heuristic values of the Propp-Greimas theory are underlined as a fruitful possibility for the brave and creative use of terms and concepts developed in narrative semiotics also in the investigation and modelling of film narration. Here a hypothetical elaboration of the minimal units of narration is the central concern. This chapter gives a survey about the achievements of research done in this field with a special emphasis on characteristics and implications which can be generalized.

Chapter Sixth is about the syntactic component of the grammar of film narration. Having introduced the so-called elementary syntactical operations, the author

examines the possibilities and chances of the establishment of bigger structural narrative elements of syntactic character and tries to define what these bigger units should be like in order to become factors determining genres. Finally, transformation is studied as an especially important syntactical operation. The various concepts of generative grammar and narrative grammar about transformation are summed up just as the similarities and differences of transformation concepts used in various experiments of narrative grammar. The author suggests what and with what probable results can be used in the investigation of the grammar of film narration. After a characterization of the role of modalities this chapter ends on a taxonomy of minimal narrative units.

The conclusion sums up several characteristic features of the models of film narration with a special emphasis on why and to what extent film narration is to be considered and achronic structure on one hand and a series of narrative utterances divided in time, on the other. The present study ends with an outline of the concept and character of the narrative scheme and the narrative programs.

Габор Силади:
КИНО И СЮЖЕТ

Понятие и моделирование текста и сюжета в кино

За 60 лет своей эволюции кинематограф имел одну общую с повествовательной литературой специфику: оба они неизбежно построены на какой-либо сюжет. Однако в наше время кино является уже единственным видом изображения, где нет и не может быть произведения без сюжета. Несмотря на конкретное проявление сюжета в отдельных произведениях, в конце концов что такое сюжет? Как и какими характерными чертами можно описать и анализировать его? На эти вопросы старается найти ответы автор.

Первый шаг исследования это – создать систему гипотезов, а она заключается в следующем. Кинокартина разделяется на несколько уровней и лишь разделяя ее на уровни, можно подходить к ней поближе и анализировать ее. Эти уровни находятся в взаимоотношении, как поверхностная и глубокая структуры. Но нельзя абсолютизировать это отличие, ведь что считается глубокой структурой с одной точки зрения, становится поверхностной с другой. С исключением уровня т. н. кинематографического текста, все эти уровни имеют фильм и некинематографический характер. Между ними есть частичные совпадения и сходства, все-таки автор считает их взаимоотношение не изоморфным, а гомологичным.

В первой главе определяются место и взаимоотношение кинематографического текста и фильмового сюжета. Автор изучает их в рамках теории кинематографических жанров и/или теории кинематографического текста, попытаясь типизировать фильм как особый класс текста. Прежде всего утверждаются разные определения текста и сравниваются синонимы понятия текста. Исходя из исследования типов текста и учитывая общие принципы создания типов, автор сопоставляет и излагает содержания и подходы разных попыток к типологии текстов и изучает содержание и подходы разных попыток к типологии текстов и изучает содержание понятия типологии кинематографических текстов.

Во второй главе после сопоставления уровней кинематографического текста, фильмового сюжета и фильмовых некинематографических содержаний сознания (логично-семантический уровень), автор пытается раскрыть отношения и совпадения между отдельными уровнями и ответить на вопрос, как можно сформировать эти отношения.

Третья глава занимается грамматикой логично-семантического уровня, который считается глубокой структурой сюжета. Определив понятие и компоненты грамматики, автор хочет выделить общие черты грамматик логично-семантической структуры и структуры фильмового сюжета или его модели.

Четвертая глава дает краткий исторический обзор исследования повествовательной семиотики от Бедие через Проппа до разных современных попыток к созданию теории (Леви-Штраус, Греймас, Тодоров, Ван Дийк, Павел). В конце главы изучаются криерии, которые определяют (и) изотопию фильмового сюжета. Ав-

тор предполагает, что понятный и трактуемый фильм-овый сюжет характеризуется с одной стороны грамматичностью, а с другой обусловленной и социально-культурным контекстом семантичностью, характер и степень которой зависит и от периодов истории кино, и от определенных жанров.

Пятая и шестая главы представляют собой настоящий костяк книги и попробуют выработать схему грамматики фильмового сюжета.

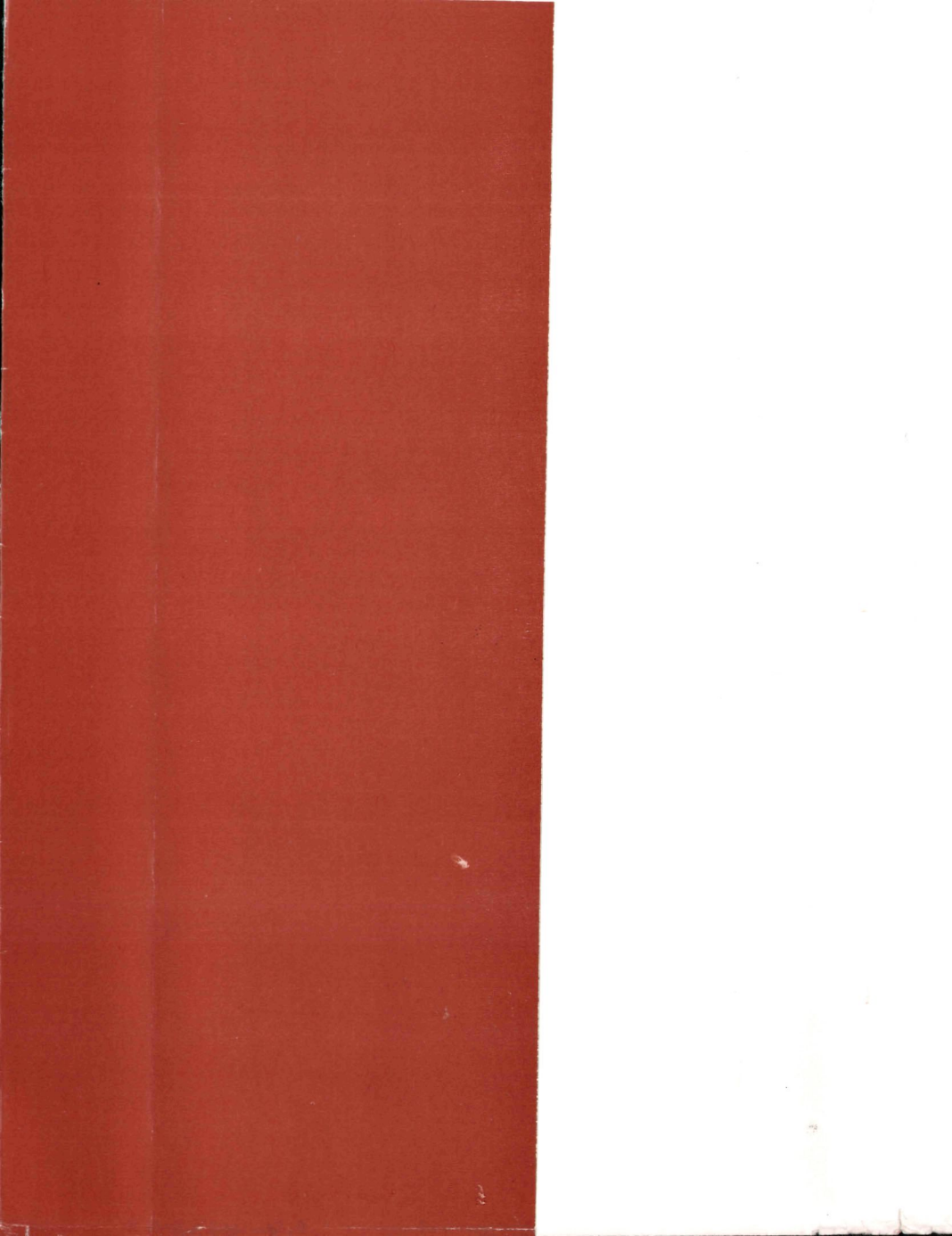
Пятая глава исследует морфологический компонент этой грамматики. Исходя из модели Проппа-Греймаса автор хочет использовать ее обобщаемые аспекты в изучении кино как специфического комплекса семиотических систем. Он определяет понятие и соотношение актантов и акторов, классы предикатов, актантические роли и актантическую модель, чтобы убедительно доказать фильмовый, а не нинематографический характер сюжета и обратить внимание на эвристические качества теории Проппа-Греймаса и на возможность смелого и творческого использования выработанных в повествовательной семиотике понятий в изучении и моделировании сюжета кино. В центре главы стоит гипотетическая выработка минимальных единиц сюжета. Автор дает обзор о достижениях исследований в этой области и подчеркивает те черты и аспекты, которые можно обобщать.

Шестая глава занимается синтаксическим компонентом грамматики сюжета кино. Показав т. н. элементарные синтаксические операции, автор анализирует возможности для создания больших синтаксических единиц сюжетных структур и пытается определить какие должны быть эти большие единицы, чтобы стать опре-

деляющими жанры факторами. В конце главы изучается трансформация как особенно важная синтаксическая операция, с указанием на разные понятия трансформации генеративной грамматики и сюжетной грамматики и с обзором совпадений и различий понятий трансформации, встречающихся в разных попытках сюжетной грамматики. Автор пытается ответить на вопрос, что и с какими результатами можно использовать в исследованиях грамматики сюжета кино. После изучения роли модальностей глава заключается таксисом имманентных единиц сюжета.

В заключении дается обзор нескольких характерных черт моделей сюжетов кино. Автор объясняет, почему и поскольку считается сюжет кино ахроничной структурой с одной стороны, а с другой – последовательностью разделенных во времени сюжетных моментов. Работа заключается определением понятия и характера сюжетной схемы и сюжетных программ.

300 82 81/1448 Veszprémi Nyomda
Felelős vezető: Danóczy Balázs



49.50 Ft

Szilágyi Gábor
Film és cselekmény