

Mi a plán?

Absztrakt

Bonitzer tanulmányának kiinduló kérdése a *plan* francia szó kettős jelentése (képsík, képmezőrész és beállítás mint időbeli egység, filmszegmens). Bár a plánt a filmi nyelvezet alapvető egységének tartják, mind a teoretikusok (Bazin, Mitry), mind a filmkészítők másképp határozzák meg.

Bonitzer írása rámutat, hogyan változik a film mibenlétéről való elképzelés a plán fogalmának a megváltozásával Griffith közelpéjétől Godard inzertjeiig.

Szerző

Pascal Bonitzer francia forgatókönyvíró, rendező, színész, filmteoretikus. 1946-ban született Párizsban. Filozófiai tanulmányainak befejeztével 1969-től a *Cahiers du Cinéma* munkatársa, 1976-tól számos forgatókönyv írója (főként Jacques Rivette-nek). Rendezői pályafutása 1989-es rövidfilmjével, a *Les Sirénes*-nel indul, legutóbbi filmje a 2007-es *Clé (La)*. Legfontosabb írásai: *Le regard et la voix*, 1976; *Le champ aveugle*, 1982; *Décadragres. Peinture et cinéma*, 1987; *Eric Rohmer* (Editions de l'Etoile, 1990). <http://en.unifrance.org/directories/person/48514/pascal-bonitzer>

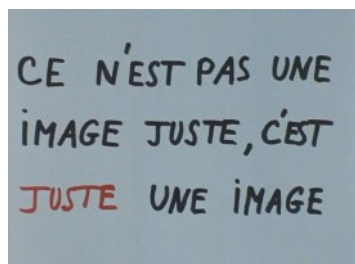
Huszár Linda 1981-ben született Budapesten, jelenleg az *Apertúra* folyóirat szerkesztői asszisztense.

Mi a plán?

A realizmus logikáját követve a mélységélesség is elvezette az Aranypolgár alkotóját ahhoz, hogy azonosítsa a beállítást [plan] ^[1] a képsorral. ^[2]

Ahogy minden történet, úgy a film története is azon egyenetlenségek, felfeslések és szakadások története, amelyek hatottak a film művészetére, át- meg átformálták azt, s azzá tették, ami. Egy történet telis-tele zajjal és csetepatéval (s nemcsak a vetítövásznon, de amögött is), vérre menő vitákkal, romokkal és tetemekkel. A filmelmélet története pedig kibogozhatatlanul része ennek a történetnek.

A film a kezdetektől – sőt, talán már korábban is – az elméletből táplálkozott, legnagyobb úttörői is teoretikusok voltak (ők – Roland Barthes kifejezésével a „Logotéták” ^[3] -alkották meg a nyelvét), s a film sosem volt olyan nagyszerű, olyan termékeny s olyan életerős, mint abban a korszakban, amikor elméletek keresztezték és csaptak össze benne – abban a korszakban, amikor a film még valóban nem keveredett össze teljesen a szórakoztatóiparral, és az elmélet még nem menekült az egyetem falai közé, s fulladt a beállításról-beállításra analízálás unalmába, hanem jelen volt a filmkészítés gyakorlatában.



Keleti szél (Vent d'est. Jean-Luc Godard, 1970)

A közelmúltból talán Godard '68 utáni, „militáns” szériájához tartozó aforizmái jelenthetnék a mély-, avagy nyugvópontot, s ugyanakkor – ha úgy akarjuk – elmélet és gyakorlat közelítésének túlzó leegyszerűsítését; többek között az elhíresült mondás, talán végszó (a *Keleti szél* [Le Vent d'est, 1970] egyik inzertjéből): *ez nem egy igaz(i) kép, ez csak egy kép* ^[4].

Csak egy kép – tényleg, miért is ne rugaszkodhatnánk neki megint csak innen? S miért ne faggathatnánk éppen ebből a tételből kiindulva (amely egyszerűen attól különös és szép, hogy már-már a tiszta nonszensz határát súrolja) újból a film testét és nyelvezetét – hiszen, hacsak a jelölő modern elmélete felől nem értelmezzük ^[5], végül is mit tesz az, hogy »csak egy kép«?

Godard kísérletében, hogy a filmet annak egyes képeire redukálja, kétségkívül volt valami

heroikus. Valójában egy film sosem csupán képek láncolataként jelenik meg – ha filmen azt értjük, ami egyszerűen a szemünk elé tárul. A hangot – amelyre Godard a fenti korszak filmjeiben épp hogy átruházta azt az „igaz(i)ságot”, amelytől a képeket akarta megfosztani – még meg sem említve, mindenki tudja, hogy a filmben nem egyes képekkel (legyenek igaz(i)ak vagy sem), hanem egy többé-kevésbé meghamisított, összevágott és a filmek többségében *jelenetekbe*, *képsorokba* és metonimikusan *planok*barendezett valósággal van dolgunk. Azért mondom, hogy „a filmek többségében”, mert léteznek olyan esetek (dokumentumfilmek, avantgárdok vagy például a Jean-Daniel Pollet *Méditerranée*-jához [1963] hasonló filmek), amelyeknél a jelenet vagy a képsor fogalmi kevéssé tűnnek helytállóknak (ezek a fogalmak tehát egy olyan narratív folytonosságot feltételeznek, amely akár el is hagyható).

Ezzel szemben lehetetlennek tűnik úgy filmezni, hogy ne készítenénk *planokat*. Mihelyst keretezünk, rögvest körülhatárolunk egy képmezőt és (legalább) egy *plant* is. Minden film *planok* sorozataként épül fel és le, és eszerint a *plan* – amely nem azonos a képpel – az, ami megadja minden egyes kép megkülönböztető egységét.

A *plan* mint filmes alapegység fogalmától kezdve beszélhetünk „filmnyelvről”. „A filmnyelv fejlődéséről” pedig bizonyos *plant*ípusok beiktatásával: ilyen a nagyközeli használata Eisensteinnél vagy a plán-szekvenciáé Wellesnél, Wylernél. ^[6] (Ezekre a fogalmakra még visszatérek.)

Valójában ha Godard a *Keleti szélben* beilleszthette két kép közé az inzertet: *ez nem egy igaz(i) kép, ez csak egy kép* stb., úgy a szóban forgó inzert értelme éppen az, hogy ezt a képet *egyedivé* teszi, elkülöníti a többitől, rögzíti és izolálja a filmszalag képáradatában. Ahhoz, hogy ez a kép – összes fotogramjának másodpercenként 24-esével való letekercselésének eredményeként – feltűnjön a vásznon, ott egy ideig látható legyen, majd letűnjön, előbb az kellett, hogy ezt a képet (mint bármelyiket) először is elkeretezze a kamera lencsenyílása, s ekképp rögzítsék bizonyos térbeli határok szerint síkban és mélységben, illetve felvegyék bizonyos időbeli korlátok szerint mozgó vagy éppen statikus kamerával, majd más képekkel montírozzák a filmtekercsben. Egy efféle, mozgásban lévő kép nyilvánvalóan instabil, képek sokaságára hull szét (még ha csak képkockáinak sokaságára is). De ez alighanem minden képre vonatkozik: minden kép képek virtuális végtelenjét foglalja magában, s a film(művészet) néha eljátszik azzal, hogy egy kezdőképből képek végtelen sokaságát „bontja ki” például az (előre vagy hátra)zoomolással, a képmező végtelen kitágításával vagy összeszűkítésével (egyeseknél ez a játék egyenesen öncélúvá vált, pl. Busby Berkeley-nél, Jancsó Miklósnál. Joost Roelofs animációs filmjében, a *La vie et la mort*-ban [1979] pedig még a filmmel is összemosódik). De ami a képeket – sajátosan a filmre jellemzően – „informálja”, illetve egymástól megkülönbözteti, nos, ez az, amit *planként* különítünk el.

A rendezés a *planok* elrendezésének tudománya. Ahogy a montázs is. Nos, itt kezdődik a zűrzavar, az ellentmondás és a polémia.

Bizony, a zűrzavar. Úgy tűnik, mindenki: a rendezők, a vágók, a filmtörténészek és a filmteoretikusok is jobbra megegyeznek abban, hogy a *plan* tekintsék a film alapegységének – csak hogy nem ugyanarról a *plan*ról, s nem ugyanarról az egységről beszélnek.

Valóban tudjuk, megtanultuk felismerni, hogy léteznek úgynevezett különböző „plánméretek”: az elkeretezhető teret önkényesen osztjuk fel a kamera egy tételezett szereplőtől (ha úgy akarjuk egy emberi testtől) való távolsága alapján nagyközelire, félközelire, totálra, nagytotálra, stb. (léteznek közbenső kategóriák is). Másfelől a *plan*okat a vágás diakrón tengelye mentén is elkülönítjük felvágásuk és összeillesztésük szerint (így általában 15 másodperces vagy 2 perc 30 másodperces stb. beállításokról beszélünk). Az első, illetve a második esetben a „*plan*” szónak szükségképpen nem ugyanarról a jelentéséről van szó, legalábbis mióta a kamera mozog, és a *plan*ok változnak a felvétel során.

Ez a terminológiai zűrzavar, amely a filmes felépítmény sejszintű alapelemét kétértelműséggel, ontológiai bizonytalansággal sújtotta, izgalomba hozta tehát a teoretikusokat. Egyesek (például Noël Burch a *Praxis du cinéma*ban) azt hangsúlyozták, hogy a francia nyelvben is megfelelő lenne az angolban használatos két külön terminus: a *shot* jelölné a kamerától való távolságot (long shot, medium shot, close shot stb., ez az elkeretezés szempontja), a *take* pedig a felvétel tartamát (ez a vágás szempontja). Jean Mitry szerint minden baj forrása a kritikusok (értsd André Bazin) által kitalált terminológiai torzszülött, a „plán-szekvencia”.



D. W. Griffith forgatás közben

Mitry számára valójában csak egyetlen érvényes definíció létezik a *plan* kifejezésre, ez a kamerától való távolságok szerinti „skálaszerű” definíció. A *plan* egy „rövid jelenet, amely során a főbb szereplők azonos képkivágatban, azonos szögből, a kamerától egyazon távolságban kerülnek rögzítésre. A plánokat teljesen önkényes módon különítjük el superközelire, nagyközelire [...], nagytotálra, ahogyan a keret egyre nagyobb és nagyobb térbeli »mezőt« fog körül.” (*Dictionnaire du cinéma. Larousse, 1963.*) Ilyen értelemben a plán-szekvencia képtelenség, minthogy a „plán” és a „szekvencia” két összeegyeztethetetlen rendhez tartozik, az egyik kizárólag térbeli, a másik kizárólag időbeli. A szekvencia jelenetek szintagmatikus, diakrón összeillesztése, s magukat a jeleneteket plánok együttese alkotja. Ezt az összeillesztést általában a vágás alakítja ki a film előre meghatározott szakaszolása alapján. Abban, amit plán-szekvenciának hívunk (Mitry szerint tehát

hibásan), ez az összeillesztés egyszerűen a felvétel kontinuitásában alakul ki a forgatáskor. A vágást egyszerűen bekebelezi a rendezés, helyettesíti, s ha úgy akarjuk, elrejtí a kameramozgás: „[...] Plán-sor (értsd plán-szekvencia – *a ford.*) ugyanis nincsen (vagy alig van), vagyis olyan plán-sor nincsen, amelyben ne szerepelne vágás [...] A javasolt »plán-sorban« azonban éppen ellenkezőleg, a kamera állandó mozgásban van (lásd az *Ambersonok tündöklése* [Orson Welles: *The Magnificent Ambersons*, 1942], *A kötél* [Alfred Hitchcock: *Rope*, 1948] stb.). A szögek és a nézőpontok állandóan változnak. Végeredményben ahelyett, hogy a külön-külön felvett plánok egyik végét a másikhoz ragasztva »montíroznák«, ma a stúdióban végzik a vágást és a plán-sort egy egyetlen és folyamatos gépmozgásban realizálják, egyetlen felvétel folyamán.” [7] Mitry rigorózus koncepciója szerint végső soron nem is tudunk önmagában véve „plánról” beszélni, mindig csak – legalábbis burkoltan – egy adott plán „méretére”, a filmi térben megnyilvánuló differenciálértékére hivatkozva. A plán fogalma valójában nem a filmmel, hanem a montázzsal született meg, vagyis a Griffith által bevezetett különböző nézőpontokkal: „Mikor D. W. Griffith első kísérletei után a film elkezdte felfedezni eszközeit, vagyis amikor általánossá vált, hogy különböző nézőpontokból rögzítsenek egy jelenetet, akkor a technikusoknak minősíteniük kellett ezeket a különböző felvételeket, hogy megkülönböztethessék őket egymástól. Ebből a célból a főszereplők elhelyezkedését vették figyelembe, és a teret a kamera tengelyére merőleges síkokra osztották. Innen ered a plán (sík) elnevezés. Bizonyos mértékben a legkedvezőbb távolságot jelentette ez, amely szerint a szereplőket elhelyezték.” [8] Mitry purizmusában tehát van egyfajta történeti paradoxon: plánról csak a felvétel függvényében, a mélységdimenzióhoz képest beszélhetünk, s nem a felszínítés viszonyában, mivel a plánok közti különbség a griffith-i montázzsal alakul ki. Ez a különbség tehát a „különböző nézőpontok” montázsának eredménye. Addig minden rendben, ameddig a kamera fix, és a nézőpontok különbözőségét a vágás biztosítja egy előre meghatározott (vagy nem meghatározott) technikai forgatókönyv szerint. De attól a pillanattól kezdve, hogy – Mitry szavaival – a „vágás feltételeit” a forgatás során használt kameramozgások, daruzás, panorámázás, kocsizás vagy zoomolás biztosítják, vagy ne adj isten a kamera a vállon köt ki, többé semmi sincs rendben. A plánok egységei kezdenek felbomlani a felvételek mozgékonyasága miatt, nincs többé – mondja Mitry – „párhuzamos hasonlóság a plán és a felvétel között”. [9] Ezenfelül már maga a mélységelesség is megkérdőjelezi a plán egységét.



Az Ambersonok ragyogása (The Magnificent Ambersons, Orson Welles, 1942)

A mélységelesség valójában jobban zavarba hozza Mitry-t, mint a kameramozgások, amelyeket

úgy kezel, mintha „felvétel közbeni vágásnak” felelnének meg. Méghozzá azért, mert a mélységelesség legalább két plán egyidejű rétegződését tételezi fel. De hogyan minősítsünk egy ilyen plánt? „Végülis hogyha ugyanabban a képben, a jobb oldal legszélén, nagyközeliben látunk egy arcot, s a képkivágat maradék részén, félközeliben észreveszünk egy bizonyos módon cselekvő két-három személyt, másokat távoliban, s a háttérben valakit, aki belép a szobába, akkor bizony nagyon nehéz volna ezt a plánt a kifejtett normák alapján meghatározni. Minek nevezzük? Távolinak, kistotálnak, vagy minek?” [10]

A válasz szükségképpen bizonytalan, s Mitry ebből a plán fogalmának – amely „pusztán praktikus eszköz” – relativitására (megjegyzem furcsa praktikum, ami ennyi problémát vet fel), és a klasszikus meghatározás érvénytelenségére következtet; jöllehet – teszi hozzá – „a plán fogalma azért még őrzi teljes jelentését. Végülis azt mondhatnánk, hogy a plán egy-egy cselekményt vizsgál, amely egy-ugyanazon térben helyezkedik el, és egyetlen, nem differenciált képteret tartalmaz.” [11]



A vonat érkezése (L'Arrivée d'un train a La Ciotat. Auguste Lumière, Louis Lumière, 1895)

Miről van szó végülis? Egység-e a plán? S ha igen, minek az egysége? A plán valami? S ezt a valamit be tudjuk határolni? Úgy tűnik, minden világos, amikor – konkrétan vagy sem – egy *nagyközelit* vagy egy *távolit* vizsgálunk, s a valamelyest hozzáértőknek bizonyára még az is tiszta, hogy mi a *félközeli* vagy az *amerikai plán*, stb. De amint felbukkan a kameramozgás és a mélységelesség, egyszóval a rendezés, minden zavarossá válik. Amint a plán *határai* többé nem jelölhetőek meg pontosan, vagyis amint megszűnik a tökéletes átfedés (a párhuzamos hasonlóság, hogy ismét Mitry kifejezésével éljek) az elkeretezett képmezőrész és a vágásra szánt filmszegmens, a térbeli felvágás és az időbeli metszet (vö. plán-szekvencia), sőt (a mélységelességgel) a képmező határai és az akció körülhatárolása között, a plán fogalma kétértelművé és kellemetlenné válik. Úgy tűnik, hogy az, amit plánnak nevezünk, messze nem egy egyszerű sejt, hanem különféle természetű vágások sokaságából adódó bonyolult szövet.



A gumifejű ember (L'homme à la tête en caoutchouc. Georges Méliès, 1901)

Jó ideje már annak, hogy a filmesek többsége fütyül a „filmnyelvre” (mármint annak megalkotására), és meglehetősen boldognak érzi magát, akármilyen kevésbé is ismerszik meg róla a mestersége. Ettől azonban nem lesz kevésbé igaz, hogy minden, ami a filmtörténetben újdonságként hatott, az elsősorban a plán, e képlékeny entitás új használatából, sőt mi több, természetének módosításából állt. Elég felidézni a húszas évek elméleti csatározásait a nagyközeli és a montázs funkciója körül, vagy azokat – a fentebb már említett – vitákat, amelyek a „plán-szekvenciát” hívták életre; vagy a mélységélesség szerepét. A plán fogalmán keresztül tehát a film testének teljes tagolódása, fejlődése a tét. Minden filmelméleti vita összefoglalható a következő kérdésben: *Hol ejtsünk vágást?* Mely plánok között? A test, a díszlet, a filmszalag mely részei között? A filmművészet a képmező felvágásával jött világra, amikor már nem azonosították többé a kamera nézőpontját a publikuméval – s ha úgy tetszik – a vetítógépével (Lumière-ék első kamerái egyben vetítógépekként is szolgáltak). Ezért foglalkoztatja annyira a filmtörténészeket a nagyközeli első feltűnésének kérdése.



Charlot, a chaplini figura

A plánok, a különböző plán-értékek (vagy ahogy mondjuk: méretek) akkor bukkannak fel, amikor a kamera többé nem alkalmazkodik a nézőközönség szemszögéhez, s nézőpontjával, amelyet ezidáig a bábész publikum ámulatba ejtésének (s a vele járó részleges látásmódnak) rendelt alá,

elkezd játszani; ahogy a közelség érzékelésével is, amelyet direkt módon a közelik okoznak. Kevésbé fontos, hogy tudjuk, mely filmben vagy filmrészletben tűnt fel „az első nagyközeli”. Sokkal fontosabb, hogy meghatározzuk, mikorra esett a közelik meghatározott használatának rendszereződése a távolikhoz képest. Griffith felrobbantotta a filmi teret, és egy csapásra radikálisan megváltoztatta a filmi látvány feltételeit azzal, hogy a kamerát nem úgy állította be, ahogy az megfelel a közönség nézőpontjának a vetítövásznonhoz képest. Amikor a vetítövásznon többé nem a színház, az orfeum vagy a bábszínház színpadának mása, a nézőpontok sokaságából, a plánok széles választékából megszületik a filmművészet. A plánok tehát a griffith-i montázs következményei – vagyis annak, hogy a nézőpontban, a képmezőben s a testekben megjelenik a *különbség* -, s kevésbé egy filmi nyelvezet [*langage*] alapegységei; amely nyelvezet nyelve [*langue*] – mint azt Metz megjegyezte – megkülönböztető jegyek rendszereként, a jelek és érzetek elrendeződéseként fellelhetetlen (és mit is jelenthet egy nyelv nélküli nyelvezet?). *A vonat érkezése* ben ott van a film szinte minden plánja. Persze létük csak utólagos visszavetítés. Noha nincs rendezés, a felvétel rögzített szögének megválasztása azonban találó és zseniális. A vonat teljesen magától nagyközeliig „növekszik”, s a nézők a „valóság impressziójától” megrettenve elhagyják a termet, de szorosan véve nem beszélhetünk nagyközeliiről. Ugyanígy Méliès csodálatos rövidfilmjében (*A gumifejű ember* [L’homme à la tête de caoutchouc, 1901]) – ahol a bűvész feje addig növekszik, míg betölti az egész színteret – sincs az igazat megvallva, még akkor sem, ha a kamera egy bűvésztrükknek álcázott előretekintést hajt végre. A nézői szemszög itt még abszolút érvényű, ami a színtér merevségét vonja maga után, az itáliai színház vagy a bábszínház színpadát másolva. Ez még nem a mozi, hanem a vásári mutatványok, az orfeum, a bábszínház közönsége; csak egyetlen nézőpont van, amely egyszerre abszolút, vak és megigézett, s ez az a báméskodóé, aki elől a kulisszák és a mutatvány titkai rejtve maradnak, s akinek pénzes zacskóján a szemfényvesztő cinkosa elnyisszantja a zsinórokat (Hieronimus Bosch képén). A színpad frontális, a kamera rögzített, a tér globális és egy nézőpontú. Ugyanez áll az első burleszkekre is, például a *Charlot*-kra ^[12]: minden sűrög-forog, át- meg átváltozik és hagymázasan széthullik a különös díszletek között fix kamerával rögzített frontális felvételeken. A filmnek ebben a korszakában nem beszélhetünk plánokról.

Jel vagy érzet? Attól fogva, hogy elkezdtek elkülöníteni és egymáshoz képest artikulálni a plánokat, a különböző plánértékeket vagy méreteket, a film mintha két lehetőség közt őrlődött volna. Egyfelől a rendezés a közelik és a távolik, az optikai kép és a „haptikus” ^[13] kép közti szabályozott és szakavatott plánváltással irányítani tudta a nézők figyelmét, a nagyközeliivel bizonyos módon érintésközelbe hozhatott elragadó, megindító, nyugtalanító vagy undorító jelenségeket, a vágás pedig játszhatott a nézők – a kamera nézőpontjához viszonyított – részleges látómezőjével (suspense); röviden a film érzetek egész sorát alkothatta meg és variálhatta. Másfelől – az érzetekkel kölcsönviszonyban – filmi jelek egész arzenálja alakult ki, amelyekkel a filmrendezők – immár szerzőkként és demiurgoszokként, s nem mint az első időkben, mérnökökként és technikusokként – hatalomtól ittasan kísérleteztek. S ezzel egyidőben – egy újságíró fordulatát idézve – megrendült a világ.

Éppen amikor Griffith művészi teljesítményének tetőpontjára érkezett, s nemcsak hogy kikísérletezték az emocionális montázs összes módszerét, de roppant freskókon és a fennkölt melodrákban teljesítették ki azokat, Oroszországban kirobbant az októberi forradalom, és a zászlaja alá mindenféle formalista és futurista ezermester sorakozott fel, akik homályos üzérkedést folytattak színházban, költészetben és filmben, s akik zsinegvégekből, kartondarabokból meg konzervdobozokból eszkábáltak össze előadásokat. A film rövidesen állami művészetté vált, sőt a legfontosabbá – nyilatkoztatta ki maga Lenin; a szóban forgó ezermesterek legzseniálisabbjai nagyban kezdhettek kísérletezni (kezdhettek, de sohasem fejezhették be).

Őket is, mint mindenkit, rabul ejtette a griffith-i montázs, s mint mindenki mást, úgy őket is magával ragadta, mily mesteri a nagyközeli hol analitikus, hol erőszakos, hol fantasztikus alkalmazásában. Mint mindenki mást, vagy kicsit annál is jobban. Nem csupán felruházták a nyelvezettel, formával és jelentéssel kapcsolatos összes zagyvaságukkal, de mindenekelőtt a módszerek *önkényességére*, a formának a felvett nyersanyaghoz viszonyított műviségére, ha úgy tetszik, súlyos deformítására voltak fogékonyak; egyszóval átsiklottak a módszerek drámai funkciója felett, hogy megszédüljenek a jelek agresszivitásától és az érzetek korlátlanságától: a montázs „vagdalt húsától” és a nagyközeli sokkjától.

Az „ők” alapvetően Eisenstein és Vertov. Kulesov számos kísérletének lényege a nézők automatizmusainak, a montázsra mint a folytonosság megszakadására adott reflexszerű reakcióinak rendszerbe foglalása volt. Ezek a kísérletek mind a montázs által felszabdalt tér imaginárius „hegesedésének” irányába vezettek; mind arra mutattak rá, hogy két egymást követő, önkényesen összeragasztott kép vagy test között szükségszerűen kapcsolatot (összefüggést, értelmet) tételezünk. Nem úgy Eisenstein és Vertov – ők a felszabdálásra fektették a hangsúlyt, különbséget és intenzitást akartak; a nagyközelit akarták. (S mégsem ugyanazt; a nagyközeli és a montázs mellett csatázva is körömszakadtáig ellentétes álláspontot képviseltek.)

Mi tehát a nagyközeli? Miért éppen a nagyközelinek van a filmi tér mélységdimenziójából leválasztott összes plántípus közül ilyen különleges értéke? Miért keresik első felbukkanását szakadatlan a filmtörténészek, hogy mindig más filmben találják meg, s miért van az, hogy a nagyközelinek ez a filmi térben való első feltűnése mindig egyidejűnek tűnik a „filmnyelv” első gagyogásaival? S végül miért volt a nagyközeli – különböző korok és ideológiák szerint – hol akkora lelkesedés (az igazat megvallva senki sem lelkesedett érte olyan hevesen, mint Eisenstein, aki szó szerint rajta vesztett), hol valódi leleplezés tárgya (Rossellininél, de főleg André Bazinnél)?

Részben választ adhat e kérdésekre az a tény, hogy a nagyközeli definíciója szerint részleges tárgyat ábrázol, tehát éppúgy kedvez a fetisizmusnak, mint a fóbiának. Egyébként meg kell jegyeznünk, hogy legalább kétféle nagyközeli létezik, amit az angol nyelv különbözőképpen jelöl: *close-up*, ha a keretezett tárgy egy *arc*, és *insert*, ha bármilyen más testrész vagy tárgyrészlet. Eisenstein és Vertov ilyen szempontból inkább az *insert*, mint a *close-up* iránt érdeklődtek.

Mégis, nem teszi-e a nagyközeli a test minden részét s az összes tárgyat egészen arcszerűvé?

Deleuze és Guattari így gondolják. „Még egy használati tárgy is arcot kap: egy házra, egy szerszámmra vagy egy tárgyra, egy ruhára stb. is azt mondhatnánk, néznek engem [...] A film nagyközelije ugyanúgy irányulhat egy késre, egy csészére, egy faliórára vagy egy teáskannára, mint egy arcra vagy az arc egy részletére; mint például Griffithnél – a teáskanna engem néz.” [14] A nagyközeli első filmbeli jelentkezése egybe kell hogy essen az arcnak mint a nyugtalan vágyakozás tárgyának és a vele járó sajátos terrornak (a tekintet terrorjának) az első feltűnésével. Nagyközeli nélkül, arc nélkül nem volna sem suspense, sem terror, hiányozna a film egy jelentős területe, amellyel szinte egybeesik. [15]



S. M. Eisenstein

Mindenesetre éppen ezt a terrort kereste és kívánta Eisenstein abban az időszakban, amikor – a vertovi filmszem skizofrén szétszóródása ellenében – azt hangoztatta, hogy „film-ököllel hasítja szét a koponyákat” – egészen addig, míg a hivatalos sztálini film kirekesztő kritikája efféle védekezésre nem kényszerítette:

„Mindig nagyon szerényen jártam el: felvettem a filmi jelenségnek valamely vonását, aspektusát, és arra törekedtem, hogy a lehető legnagyobb részletességgel elemezzem ki.

„Felvettem hát »nagyközeliben«.”

„De a filmi perspektíva törvényei olyanok, hogy egyetlen csótány nagyközelije százszor félelmetesebbnek hatott a vásznon, mint száz elefánt távolija.” [16]

Ugyanez a törvényszerűség, teszi hozzá titokzatosan, messze túlvezethet minket a filmművészeten.

A nagyközeli politikai funkciójára célzott volna? Ez sem kizárt.

Mégis főként a figuráció és a defiguráció általánosabb törvényszerűségeire gondolhatott; a nagyközelit éppúgy megtaláljuk a regényben – Griffith Dickenstől vette át a módszereit [17] – vagy a festészetben is. A nagyközeli Eisenstein számára egy entitás, egy „extatikus” jel, amely kifordítja önmagából a testet és a lelket, de még száz elefánt távolijának realista terét is. A nagyközeli bevezet egy *abszolút különbséget*: „a vásznon lévő testek és tárgyak dimenzióinak korlátlan felcserélhetőségét” [18] – írja Eisenstein. A vásznon, és csakis a vásznon, egy csótány száz elefántot ér. Ekkora a nagyközeli, a filmes technika s a művész mindenhatóságának hatása. Ez a „korlátlan felcserélhetőség” valóban mindenható urat, tökéletes mestert feltételez e valóságtól elrugaszkodott metamorfózisok elindítójaként. Ugyanakkor előfeltétele egy teljesen szabad szem, amely erre a

valóságra nyílik (egymástól tehát kölcsönösen függenek) – egy tisztán intellektuális szem, amely nem a klasszikus perspektíva alapján működik; egy taktilis, vagy inkább „haptikus” szem. Eizenstein minden erejével azon volt, hogy a nagyközeli és a montázs segítségével megtörje a film realista átkát, elhíresült narratív végzetét.

A jelek szerint Eizenstein hitt abban, hogy a nagyközeli és a montázsra támaszkodva túlléphet azon az „őszinte” narráción, amit a griffith-i montázs és Amerika oly nagy hatalomra juttatott : „Amerika nem ismerte fel a montázsban az új tényezőt, az új lehetőséget. Amerika őszintén narratív, „megjelenítő erejét” nem a montázsra „építi”, hanem őszintén bemutatja, ami történik.” [19]

¹ Másként kifejezve, Amerika nem értette meg a montázs vertikális metaforikus lehetőségét, megmaradt a narratív metonímiánál, annál az optikai látásmódnál, ahol száz elefánt száz elefántot, egy csótány egy csótányt ér, ahol a szem nem járja be „a vásznon lévő testek és tárgyak korlátlan dimenzióváltásainak” terét. Griffith nem értette meg, írja Eizenstein ebben a cikkében, „azokat a végtelen intellektuális és fizikai lehetőségeket, amelyeket felfedezése, a nagyközeli és a montázs tártak fel előtte. Griffith-nél végeredményben a montázs – jóllehet „káprázatos” – az üldözésszerű montázsra redukálódik” és „a párbeszéd nagyközeli való feldarabolását az a kényszerűség szabja meg, hogy hol az egyik, hol a másik »közönségkedvenc« arckifejezését kell bemutatni.” [20]

Ebben az értelemben a hangosfilm feltalálása utáni filmtörténet egésze arról szól, hogyan csökkenti módszeresen a narratív metonímia a nagyközeli és a montázs hatalmát. A hangosfilm megjelenésével többé nem esik szó a „*testek dimenzióinak korlátlan felcserélhetőségéről*”: ekkor válnak a kontinuitás Kulesov által kikísérletezett szabályai megfellebbezhetetlen törvénnyé, ekkor zárul a filmi tér újra a színpadi jelenet szintjére a mező-ellenmező beállításpárral, s ekkor kezd a film úgy ahogy van megállapodni a „félközeli”ben. A nagyközeli terrorját és a „haptikus” látásmódot egyetlen műfaji keret sajátítja ki és kebelezi be: a horrorfilm, a thriller. Eközben a Szovjetunióban, akárcsak Hollywoodban (*Éljen Mexikó!*, *Bezsín réjtje*), Eizenstein nehézségei tragikus fordulatot vesznek. [21]

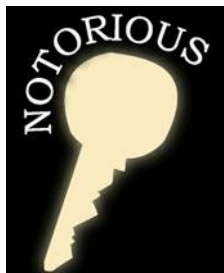
Többé nincs szó „csótányokról nagyközeli”ben”, a tekintet antropomorfizálódik; Eizenstein arra panaszkodik, hogy „A filmes írásokban túlságosan gyakran uralkodik el »a tekintet, ami minden mást kiszorít«, nohát ezért olyan félelmetesek az én »nagyközeli”ben vett csótányaim«”. [22]

Kialakul a technikai forgatókönyv [23] uralma. Mit is jelent, hogy ez a „a tekintet (...) minden mást kiszorít”? A sztár close-upját egy laposan realista térben. A főszereplők identifikációjának uralmát a mező-ellenmező pingpongjátékában. André Bazin nagyon jól elemezte ezt a rendszert egy olyan példából kiindulva, amelyet bár alkalmilag eszelt ki, mégis annál jobban kidomborítja, hogyan „szelídíti meg” egy optikai és narratív retorika a plánok és szögek sokféleségét. A második világháború végén, miközben Hollywood diadalmasan menetel, Olaszországban felüti a fejét a neorealizmus, és Welles és Gregg Toland újragondolják a mélységélességet (azaz új stílust alkotnak a plánok elrendezésében), ez tehát a dolgok állása: „A helyiségbe bezárt szereplő várja, hogy a hóhér érte jöjjön. Aggodalommal nézi az ajtót. Amikor belép a hóhér, a rendező premier plánban mutatja a lassan lenyomódó kilincset; a premier plánt pszichológiai szempontból az igazolja, hogy

az áldozat rendkívüli figyelmet szentel a vesztét jelző eseménynek. A plánok sorozata, a folyamatos valóság konvencionális elemzése alkotja a mai filmnyelvet.” [24]

S harmincöt évvel később – kevés kivétellel – még mindig ugyanitt tartunk. „A folyamatos valóság konvencionális elemzésénél”, Bazin szavaival. Ide kívánczik néhány észrevétel. Ahhoz a sokoldalú intellektuális térhez képest, amely Eizensteint kísértette, s amely egy nem-lineáris időt is maga után von (pl. a cár szobrának rekonstruálódása az *Októberben* [Eisenstein: Oktyabr, 1928] vagy a bálványok metamorfózisa ugyanebben a filmben), itt egy korlátozott, mi több zárt térben (a mező-ellenmező váltakozásának mozgásterében) találjuk magunkat, ahol a nagyközeli egy pontosan meghatározott szerepbe kényszerül, s ez a *szorongás*, vagy ha úgy akarjuk, a tekintet *fixációja*. S ennek semmi köze az eizensteini „terrorhoz”, semmi köze ahhoz az „intellektuális” szemhez, amely az absztrakciók montázsához vagy a vertikális montázshoz kapcsolódik. Itt a néző helyzete pontosan meghatározott a vászonhoz képest: a feltételezett hóhér potenciális áldozatának helye egy zárt térben. Nem véletlen, hogy Bazin az ajtókilincs nagyközeli képét használja: minthogy a kamera műteremben vagy szobában dolgozik, s minthogy a nagyközeli – amely a hollywoodi technikai forgatókönyvek által egységesített optikai rendszer szélsőértékének minősül (a látvány „bevarrt” diffrakciójának) – éppenséggel határpontként, az ismeretlenre nyíló ajtókilincseként működik.

A plánok rendszere itt egészen más, kifejezetten a költői anarchia, az eizensteini, s méginkább a vertovi nagyközeli féktelen kiáradásának ellentéte. A nagyközeli egyféle zár, ajtókilincs, a tér zárt, s a néző úgy hiszi, tudja, hol van: a scenografikus kocka középpontjában. A kép többnyire „félközeli”, és az „emberi magassághoz igazodó” kamera dominál. „Klasszikusnak” nevezhetjük ezt a rendszert abban az értelemben, hogy benne minden nézőt – a szereplőkkel való azonosulás pórázán rángatva – *bekebelez* a dráma. Eszerint a suspense a filmi látvány klasszikus formája lenne.



Forgószelemben
(*Notorious*, Alfred
Hitchcock, 1946)

Tudjuk, hogy Hitchcock az, aki leginkább azonosult a suspense-szal. Ő is hivatkozik Griffith-re (erre másutt visszatérek) [25], de mint a narratív feszültség feltalálójára. Márpedig a suspense olyan új lehetőségekkel kecsegtet, amelyeket Eizenstein és Vertov intellektuális és ritmikus montázsának filmje elképzelni sem tudott.

Elsőként ilyen a *mélységélesség* – abban a filmtípusban, amelyben a tér mélysége alapvető

dramatikus szerepet játszik. Tudjuk, hogy Welles és Hitchcock főként azon voltak, hogy felfedezzék a (kép)mélységben való kocsizás és rendezés minden eszközét (különböző módon: Welles törekvése az lehetett, hogy a nagyközeliből kiindulva cseppfolyósítsa a teret, míg Hitchcocknál a nagyközeli a végeredmény, mint a híres kocsizása tikkelő arcra a *Fiatal és ártatlan* ban [*Young and Innocent*, 1937], vagy a kulcsra a *Forgószeiben* [*Notorius*, 1946].)



Psycho (Alfred Hitchcock, 1960)

És ilyen az „ajtó mögötti” ismeretlen tartományt – amelyen a suspense működése mint olyan alapszik – kiemelő *képmezőn kívüli tér* is. A suspense nem annyira a plánok – a valóság felszittelését követő – konvencionális felosztásán alapszik (Bazin példájából folyton ez derül ki), sokkal inkább egy nyugtalanító képmezőn kívüli tér és a mező-ellenmező rendszer mellérendelésén. A nagyközeli tehát kettős funkciót tölt be; egyfelől *jelzi* a képmezőn kívüli tér fenyegetését (mint az ajtókilincs paradigmájában), másfelől *megvalósítja* ezt a fenyegetést egy horror-effekttel (szörnyű arc, holttest, vér). Hitchcock filmjei kiváltképp ennek a képmező, a képmezőn kívüli tér és egy horror-effekt „kinagyított” ellenmezője közti dialektikának a rendkívül értő gyakorlatai (vö. „Mrs. Bates” „arcával” a *Psychóban* (1960), vagy a kivájt szemű holttesttel a *Madarakban* [*The Birds*, 1963]). Hitchcock, a mozgások és a plánok szédítő kibontakoztatásával a légüres térben, végletekig hajtja a film „optikai-narratív látásmódját” egészen addig a pontig, ahol az önnön valóságába ütközik – ez a megrepedt szem, az üresen tátongó szemüreg elviselhetetlen képe.

De – teszi hozzá – „ez csak film”, és Godard visszhangként feleli: „ez csak kép”.

Csak egy kép, csak egy plán: felszín, mélység nélkül. S tényleg, végső soron mi is a plán? A képmélység egy (elkeretezés általi) fiktív metszete. De mintha egy bizonyos ponton – amely a plánok skáláján kifejezetten a nagyközeli, *close-up* vagy *insert* határértéke – a film imaginárius terének (amely tér – akár a montázs, akár a kameramozgások által – a különböző plánok és szögek kombinációi alapján rendeződik el) minden mélysége váratlanul tiszta felszínné lenne. A nagyközeli arra törekszik, hogy megsemmisítse a képmélységet (azaz a plánok perspektivikus összehangolását) s vele a távlati „realizmust”; olyan, mintha ez a realizmus a tekintet természetes készítésének megfelelően egy szilárd pont irányába sodródna: a nagyközeliiben megtestesülő gyönyör, horror vagy terror felé. Ám ezen a ponton túl már egy másik játék kezdődik: a plánok

minden mélység, a tér minden imaginárius kohéziója ellenére – túl az optikai funkción, amely a kohéziót biztosítja –, tiszta felszínként kezelhetők. Tehát azokhoz a modern kísérletekhez lyukadunk ki, amelyek ellentmondó plánok összeillesztésével törik meg a képmélységet: nemcsak Godard-ra gondolok, aki az összes lehetőséget végigzongorázta, s később ráállt a videóeffektek használatára, de ugyanúgy Syberbergre is, aki a *Ludwig, requiem egy szűz királyért* (Requiem für einen jungfräulichen König, 1972) című filmjében frontális transzparenciákat, „áthajlásokat” használ, hogy ellentmondó plánok fantasztikus terét alkossa meg, amelyek nincsenek összhangban az optikai perspektívával és a képmélységgel; és Duras-ra, aki fix plánokat használ különböző szonikus plánokként („hang-plánokként”) stb.

S tényleg, mintha manapság a klasszikus filmi tér már nem lenne elég, kimerült volna: a sci-fi így épp kapóra jön új, számítógépes irányítással, laboratóriumi körülmények között összeállított plánelrendezések kiötléséhez, megteremtve a mélység új szédületeit, a csillagközi űrt, Descartes örvényeit, a fekete lyukakat... Másrészt ahol pénzhiány van, ott adódik az intenzív fix plánok vagy a videó alkalmazása, vagyis a kép teljesen síkszerű kezelése. Tökéletes eltávolodás. S vajon beszélhetünk-e még „a filmnyelv fejlődéséről”, mint Bazin korában, vagy egyfajta *visszafejlődésről* van szó, amit a videó lenne hivatott beteljesíteni?

Fordította: Huszár Linda

A fordítást ellenőrizte: Füzi Izabella

[A fordítás a következő kiadás alapján készült: Pascal Bonitzer: Qu'est-ce qu'un plan? In uő: *Le champ aveugle. Essais sur le réalisme au cinéma*. Petite bibliotheque des Cahiers du cinéma, 1999. 9-28.]

Jegyzetek

1. A francia plan szó egyszerre két dolgot jelöl: jelenti egyrészt a magyar nyelvben használatos plánt, ugyanakkor a beállítást is (lásd pl. a Bazin-mottót). A fordítás során minden olyan esetben meghagytam a francia eredetit (plan), ahol a használat nem egyértelmű – éppen azért, hogy az eredeti problémát, amely a francia terminus kettősségéből ered, a szöveg maga is érzékeltesse. [- A ford.]
2. Bazin: Mi a film? Osiris Kiadó, Budapest, 1995. 342. o.
3. Logotéták: a nyelv feltalálói. Barthes: Előszó. In uő: *Sade, Fourier, Loyola*. Osiris, Bp., 2001. 8. o.
4. *Ce n'est pas une image juste, c'est juste une image* – a franciában szójáték, amely a *juste* kettős, sőt hármas jelentését: *igaz/igazi* és *csak, csupán* használja fel. A 5-ös lábjegyzetben Bonitzer is ezzel játszik. [- A ford.]
5. A jelölő nem jelent és nem jelöl semmit, csakis egy másik jelölővel való oppozíciójában: „a szubjektumot jelöli egy másik jelölő számára”. A „*Csak egy kép*” tehát így értendő: ez a kép nem a valóság (igaz/i) tükörképe, csupán (csak) a többi képpel fenntartott viszonyában vizsgálható. Godard – Lacan-módra.
6. Lásd André Bazin írásait, több helyütt és nevezetesen *A filmnyelv fejlődésében*. In *Mi a film?* Osiris Kiadó, Budapest, 1995. 24-44. o.
7. Jean Mitry: *A film esztétikája és pszichológiája*, 127.o. Valamivel feljebb Mitry ezt írja: „Itt elég annyit megemlíteni, hogy a rögzített plánokhoz szabott plánok és nézőpontok már nem állják meg a helyüket akkor, amikor kocsizásról van szó. [...] Általánosságban azt mondhatjuk, hogy a kocsizás egymást követő plánok együttese (mindegyik, vagy majdnem mindegyik kép egy különböző nézőpontnak felel meg), valahogy olyan formán, mint ahogyan a kör egyenesek sorozata.” 121-122. o.

8. Uo. 116. o.
9. Mitry: *Dictionnaire du cinéma*. Larousse, 1963.
10. Mitry: *A film esztétikája és pszichológiája*, 125. o. (ford. mód.)
11. Uo. 127. o.
12. chaplini csavargó-figura francia elnevezése. [- *A ford.*]
13. Vö. Gilles Deleuze: Francis Bacon. Az érzékelés logikája. Ford. Morvay Zsuzsa. *Enigma*, 7. évf. 2000/23. Bacon festménye apropóján. „Minél alárendeltebb [...] a kéz, a szem annál »ideálisabb« optikai teret tud kifejleszteni, és a formákat az optikai kódnak megfelelően ragadja meg. Ez az optikai tér azonban [...] még számos manuális vonatkozást mutat, melyekkel összekapcsolódik: ezeket a virtuális jegyeket, mint mélység, kontúr, vonal stb., *tapinthatónak* nevezzük. A kéznek ezt a laza alárendelt voltát követheti kéz és szem egyenlősége: a kép továbbra is megmarad vizuális realitásnak, de a tekintet egy számára alig követhető, az optikát felbontó formátlan tér, szakadatlan mozgás ragadja meg. [...] Végül mindig *haptikusról* fogunk beszélni, ha már egyáltalán nincs se közvetlen, se laza alárendeltség egyik irányban sem, nincs virtuális kapcsolat, hanem a látás önmagában felfedezi az érintés funkcióját, mely kizárólagosan a sajátja, és különbözik optikai funkciójától. Azt mondhatnánk, hogy a festő a szemével fest, de csak abban az értelemben, hogy a szemével érinti a dolgokat. Kétségtelen, hogy ez a haptikus funkció teljességgel ki közvetlenül és egycsapásra azokban az antik formákban, melyeknek a titkát nem tudjuk megfejteni (az egyiptomi művészet). Újra megteremtődhet azonban a »modern« szemben is, a manuális erőszakosságából és fegyelmetlenségéből kifejlődve.” (49-50. o.) A nagyközeli vagy a nagyközeli látásmód – amely eltörli a taktilis-optikai mélységet – iránti rajongásban eszerint a „haptikus” látás másfajta rendjének bevezetésére tett kísérletet láthatunk. Lásd Vertov és Eisenstein vagy akár Godard nagyközelijeit, a maguk video-kéznyomaival, defiguratív intarziáival.
14. Deleuze – Guattari: *Mille plateaux*. Éditions de Minuit, 214. o.
15. A „nagyközeli” készült első filmek egyike *A nagy nyelés* (James Williamson: *The Big Swallow*, 1901), amely egy száj nagyközelije, amint rág.
16. Eisenstein: *Au-delà des étoiles*, 10/18, 112. o.
17. Eisenstein: Dickens, Griffith és mi. In uő: *A filmrendezés művészete*. Budapest, Gondolat, 1963. 268-325.
18. Eisenstein: *Au-delà des étoiles*, 229. o.
19. Uo. 164.
20. Uo. Itt kétségkívül számításba kell venni S. M. Eisenstein rosszhiszeműségét. Másutt jobban elismeri (vö. fentebb), mivel tartozik Griffith-nek.
21. Eisenstein amerikai szereplése sorozatos kudarcot hozott: első megbízatását (*Sutter aranya*) ellehetetlenítették, majd felkérték egy másik film, az *Amerikai tragédia* elkészítésére, de a forgatókönyv kapcsán összetűzésbe került a producerekkel. Végül „1930. november 18-án a munkaügyi hivatal megtagadta Eisensteintől és csoportjától a további tartózkodást az USA-ban, és azonnali távozásra szólította fel őket.” (246.) Mexikóban szinte anyagi támogatás nélkül próbálta leforgatni az *Éljen Mexikó!*-t, az utómunkálatokat – a vágást és a hangosítást – pedig kivették a kezéből. (254) A *Bezsín réjtét* (amelyhez 1936-ban kezdett hozzá már a Szovjetunióban) betiltották (a hivatalos vélemény mint formalista alkotást bemutatásra alkalmatlannak találta. Eisenstein nyilvánosan önkritikát gyakorolt, később a kópia megsemmisült Moszkva bombázásakor, csak néhány kocka maradt fenn, mivel a vágók lenyírtak minden snittből néhány kockát. (299.)- *A ford. megjegyzése* (Forrás: Sklovszkij *Eisenstein* című könyve)
22. Eisenstein: *Au-delà des étoiles*, 112. o.
23. *Découpage*: a forgatás előtti felsnittelés; technikai forgatókönyv [- *A ford.*]
24. André Bazin: *Mi a film? A neorealizmus esztétikája*. Osiris Kiadó, Budapest, 1995. 382-383. o.

25. Lásd Bonitzer: A hitchcocki suspense című tanulmányát. In *Hitchcock. Kritikai olvasatok*. Szerk. Füzi Izabella. Pompeji, Szeged, 2010.

Irodalomjegyzék

- Barthes, Roland: Előszó. In uő: *Sade, Fourier, Loyola*. Osiris, Bp., 2001.
- Bazin, André: *Mi a film?* Osiris Kiadó, Budapest, 1995.
- Bonitzer, Pascal: A hitchcocki suspense. In *Hitchcock. Kritikai olvasatok*. Szerk. Füzi Izabella. Pompeji, Szeged, 2010.
- Deleuze, Gilles: Francis Bacon. Az érzékelés logikája. Ford. Morvay Zsuzsa. *Enigma*, 7. évf. 2000/23.
- Deleuze, Gilles - Guattari, Félix: *Mille plateaux*. Éditions de Minuit, Paris, 1980.
- Eisenstein: *Au-delà des étoiles*, UGE, Paris, 1974. 10/18.
- Eisenstein: Dickens, Griffith és mi. In uő: *A filmrendezés művészete*. Budapest, Gondolat, 1963. 268-325.
- Mitry, Jean: *A film esztétikája és pszichológiája*. Ford. Heszke Béla. Budapest, Filmtudományi Intézet, 1968.
- Mitry, Jean: *Dictionnaire du cinéma*. Larousse, Paris, 1963.

Filmográfia

- *Keleti szél* (Vent d'est. Jean-Luc Godard, 1970)
- *Az Ambersonok ragyogása* (The Magnificent Ambersons, Orson Welles, 1942)
- *A vonat érkezése* (L'Arrivée d'un train a La Ciotat. Auguste Lumière, Louis Lumière, 1895)
- *A gumifejű ember* (L'homme à la tête en caoutchouc. Georges Méliès, 1901)
- *Forgószeiben* (Notorious, Alfred Hitchcock, 1946)
- *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1960)

© Apertúra, 2010. tavasz | www.apertura.hu

webcím: <https://www.apertura.hu/2010/tavasz/bonitzer-mi-a-plan/>

