

Bárdos Judit

Metafora és metonímia a filmművészetben

A film történetet beszél el. Az ismert narrációelméletek szerint minden történet feltételez egy időbeli és egy kauzális láncot. Azonban a filmkép közvetlen jelenvalósága miatt – mivel fénykép, lenyomat – nem tudja kifejezni azt, hogy valami tegnap történt, vagy holnap fog történni, hogy ott volt, vagy ott lesz, csak azt, hogy *ott van*. A kép maga bizonyítja a tárgy jelenlétét. Azt sem tudja kifejezni, hogy „ezért”, „ennek következtében”, „abból a célból”. Csak a kompozícióból, a széles értelemben vett montázsból, a jelenet felépítéséből értjük meg az ok-okozati és az időbeli viszonyokat (baleset – szirénázó mentők – kórház; megindul a szülés, felsír a baba). E két képsorban – *egyszerre mindkettő*, de a csak időbeli viszonyokat is a montázsból értjük meg: azt, hogy az adott pillanat az előző jelenethez képest a közvetlen múltban, vagy a régmúltban, vagy a jövőben játszódik-e (sőt, azt is, hogy a szereplő valóságában, vagy képzeletében, vagy emlékezetében játszódik-e). A kép elvont fogalmat sem tud közvetlenül megmutatni (a képen csak alma, vagy körte látható, „gyümölcs” nem).

Nem ennyire közismert és elfogadott, de tény, hogy a filmkép azt sem tudja kifejezni, hogy „olyan, mint”. A kép mindig konkrét. Az a kérdés, hogyan lehet több jelentést tulajdonítani neki, vagy átvitt, szimbolikus jelentést hozzárendelni.

A kép máshogyan viszonyul az ábrázolt tárgyhoz, mint a szavak ahhoz, amire utalnak. A szó esetében a jelölt és a jelölő viszonya konvención alapul, a kép és a tárgy viszonya viszont ikonikus, azaz motivált, és nem szimbolikus. Nehéz eldönteni, mi a hasonlító és mi a hasonlított. Ha a nyelvben az „*olyan vékony papír, mint a falevél*”-ből „*levélpapír*” lesz, akkor a hasonlított eltűnt a metaforává válás során. A filmképen mindkettő konkrét, jelenvaló, egyik sem tűnik el.

Chaplin *Modern idők* című filmjének az elején a tömeg megy le az aluljáróba, majd egy birkanyáját látunk. A belső hasonlóság („*olyan a tömeg, mint a birka*”) a montázs révén domborodik ki (éppúgy, mint az időbeli és az ok-okozati viszonyok). A két dolog független marad egymástól, nem tűnik el a hasonlító. Van, aki szerint (Whittock 1990: 53. Filmspirál 9.) ezért ez nem is metafora, hanem szimbolikus mellérendelés, azaz csak a szó metaforikus értelmében metafora.

Whittock úgy véli, csak a kettős megjelölés alakíthat metaforává egy képsort. Amikor Chaplin az *Aranyláz*-ban úgy eszi meg a bakancsát, mintha egy finom étteremben elegánsan étkezne, mintha csontról szopogatná le a húst, és villára tekerné a tésztát, egy megfeleltetés jön létre: a bakancs a hús, a szögek a csontok, a cipőfűző a spagetti. Akkor nemcsak a nyomor rajza van kidolgozva, hanem a gazdagság kontrasztja is.

Visszatérve a tömeg-birka összehasonlításhoz: fogadjuk el hipotetikusán, hogy ez metafora (nehéz a filmben megkülönböztetni egymástól a trópusokat, a metaforát, a metonímiát és azt a szintet, amelyet már szimbólumnak nevezhetünk). Nem kétséges, hogy ez nem-diegetikus (exdiegetikus) montázs. A birkák nem részei az elbeszélésnek. A film terén és idején kívül vannak. Ilyen az összes ismert, a klasszikus filmművészetre jellemző, a montázs által megteremtett, szuggesztív metafora. Jean Vigo *Nizzáról jut eszembe* című filmjében a pipiskedő öreg hölgy képe után egy strucc, a sütkérező férfi képe után egy krokodil képe van bevágva. Szerintem ez a metafora tiszta filmnyelvi megfelelője: kényeskedik, mint egy strucc, kiszárad és pikkelyessé válik a bőre, mint egy hüllőé stb. (Metafora, bár nem tűnik el az egyik, a filmkép kétségtelenül mind a kettőt mutatja). Hipotézisem az, hogy a metafora a klasszikus filmre (ezen belül a némafilmre, esetleg a hangosfilm első korszakára, például Chaplinre), vagyis a montázs dominálta korszakra jellemző, míg a modern filmben több a metonimikus megoldás.

Ezek mind nem-diegetikus montázsképsorok, csakúgy, mint Eisensteinnek a francia filmelméletben, Mitrynél és Metznél is sokat idézett híres montázsai. Az *Október*-ben a parlamentben mensevikek szónokolnak, hárfák és balalajkák képét látjuk. Később maga Eisenstein (Eisenstein 1929: 127.) is önkritikusan bírálta ezt az ötletét, mondván: a balalajka nem abban a térben és időben van, mint a szónoklás. Francia monográfusa, Jean Mitry (Mitry 1956/1960: 38-39) is magáévá tette ezt a bírálatot. Metz (Metz 1968, Filmspirál 11.) Mitryről írva, visszatér erre, és talál kapcsolatot: egy kéz megsimogatja a balalajka húrjait, s ez a kéz lesz az összekötő kapocs a két képsor között. Eisenstein tudatosan felépített képsoraiban mindig lehet találni kapcsolatot, motivációt, de azt hiszem, az a lényeg, hogy az így keletkező metafora lényegénél fogva nem-diegetikus. Metz úgy gondolja, hogy amikor a két kép közül az egyik exdiegetikus, akkor metaforáról beszélhetünk, amikor pedig ugyanannak a cselekménynek két aspektusát mutatják a képek, akkor metonímiáról van szó. Ez elfogadható kiindulópont. Például az *Október* híres „vallások” montázs-képsorában – különböző vallásokra jellemző tárgyak, szimbólumok egymásutánja – elmondhatjuk ugyan, hogy a szobrok némelyike ott volt a Téli Palotában, de tény, hogy a székesegyházak és a mohamedán medreszék nem. Lehet, hogy a *Patyomkin* odesszai lépcső-jelenetének végén az egyiptomi szfinx-szobrok ott voltak a parti villákban, de mégiscsak inkább a kegyetlenség metaforáiként érzékeljük őket, mint reális helyszínrajzként.

A klasszikus montázs által teremtett metafora általában nem-diegetikus. A diegetikus megoldás inkább kivétel. Erre Mitry Pudovkin *Az anya* című filmjének jégzajlás-jelenetét említi példaként (Mitry 1956/1960: 41). Pável börtönből szökik. A jégablak nem egyszerűen a film terén kívüli helyszínnek tekintendők (az olvadás metaforikus jelentést generáló látványával), hanem egyúttal a menekülés helyszínének is. Itt tehát a montázs diegetikus. (A jelentés további árnyalatokkal gazdagodhat: például Csuhráj *Tiszta égbolt*-jában a jégzajlás képsora egyszerre utal erre a pudovkini képsorra és a politikai olvadásra.)

Az előbbi esetben a „*jégtábla mint a menekülés helyszíne*”: szinekdoché. A szinekdoché már a klasszikus korszaktól kezdve szintén nagyon gyakori a filmnyelvben. Már Eisenstein (Eisenstein 1935, 185-195.) is a filmnyelv nagy lehetőségének tartotta. Gondoljunk a csizmákra az odesszai lépcsőkön (a békés polgári lakosság ellen felvonuló katonáknak sokáig csak a csizmáit, illetve a fegyvereit látjuk a *Patyomkin-páncélosban*), de gondolhatunk bármelyik városkeresztmetszet-film (Ruttmann: *Berlin, egy nagyváros szimfóniája*) kezek-, vagy lábak-képsorára is.

Híres a *Patyomkin-páncélos*-nak az a jelenete, melyben a tengerbe dobott tisztiorvos cvikkere egy pillanatra fennmarad és himbálózik a hajókötélen, miután tulajdonosa már elmerült. Ez olyan diegetikus montázs, mely – mint Metz rámutat – sokféleképpen elemezhető. A cvikker először is az orvos képét idézi fel a nézőben, s ez klasszikus szinekdoché. Ugyanakkor az előző képeken láttuk magát az orvost a cvikkerrel, e tekintetben tehát metonímiával van dolgunk. A cvikker azonban az arisztokráciát konnotálja, ami metafora. Az arisztokráciát viszont azért juttatja eszünkbe, mert a kor társadalmában a nemesek – a diegézistől függetlenül – jellemzően cvikkert hordtak. Ezzel a referensek egy másik szintén újabb metonímiába ütközünk. „Egy-egy filmes előfordulást – teszi hozzá Metz – a maga mindig egyedi konfigurációjában az különbözteti meg, hogy milyen alakot ölt az a szövevény, amelyben a metaforikus és metonímikus szálak egymásba szövődnek, és ez az eset sokkal gyakoribb, mint amikor vagy az egyik, vagy a másik eljárás van csak jelen” (Metz *Filmspirál* 5. 6. o.) Ezért is nehéz megkülönböztetni egymástól a filmképben a metaforát és a metonímiát. További jelentésgazdagító árnyalatként azt teszem hozzá, hogy ezen a cvikkeren keresztül látta az orvos a kukacokat a romlott húson, ami a matrózok lázadásának casus belli volt. Ha nemcsak az adott jelenetet elemezzük, hanem a film időstruktúrájának egészét, akkor további jelentések rakódnak rá a Metz által említettekre. Ugyanilyen árnyaltan, több szempontból jellemez Metz egy másik metonímiát. Fritz Lang *M*,

vagy egy város keresi a gyilkost című filmjében a megerőszakolt, megölt kislány luftballonja felszáll: ez egyrészt metonímia, mert a kislányé volt, és őt idézi fel; másrészt metafora, hiszen törékeny, kecses, légies és a semmibe vész, mint maga a kislány. „A szimbólum még ebben az esetben is megkülönböztetendő az önkényes jeltől, mivel jelölője, azáltal, hogy részlegesen motivált, mindig hordoz valamit a megölt valóságból és a jelölt esemény emberi vonatkozásaiból. Míg az 'erőszak' vagy 'kis áldozat' szavak semmilyen szempontból nem hasonlítanak az erőszakra, vagy a kiskorú áldozatra, az *M* léggömbjében van valami gyengéd, tehetetlen, csapdába esett és panaszos, ami óhatatlanul eszünkbe juttatja fiatal tulajdonosa balsorsát. A film expresszív, még hozzá kétszeresen is az: mint a valóság művészete (denotáció), és egész egyszerűen mint művészet (konnotáció).” (Metz 1968: 141. Filmspirál 11.) A kép konkrét, nehéz benne elkülöníteni egymástól a jelentéseket és a trópusok különböző fajtáit, de ugyanakkor szuggesztívebb, hatásosabb, sokkolóbb a szónál – ezt mondja ezzel Metz. A jelölt motiválja, de meg is haladja a jelölőt. A kép – mint korábban írtam – mindig konkrét, nem konvención alapul, s nincs rögzített jelentése. Másfelől azonban filmről-filmre, jelenetről jelenetre jön létre az értelmezés lehetősége, rakódnak az addigiakra mindig új és új jelentésrétegek.

A szinekdoché annyira jellemző a filmnyelvre, hogy meg lehet különböztetni a kinematografikus szinekdochét attól a szinekdochétól, mely csak a leírás célját szolgálja. Az utóbbi – leíró szinekdoché – szinte minden filmkép, hiszen a helyszín jellemzésére szolgáló plánok, az állandó tárgyak, feliratok, táblák azt jelzik, hogy még ugyanott vagyunk, mint az előző képben. (Például a bejárat a ház belseje helyett, egy fogadó, vagy kocsmá nevének mutató tábla a belső helyett stb.). Ez az eljárás szervezi az idő- és térbeli érintkezéseket, ezekből érti meg a néző az idő- és térbeli viszonyokat. A filmnyelv ennek eszközeként gyakran az áttűnést alkalmazza, aminek viszont metonimikus hatása van, hiszen két tárgyat társít. Verbális megfelelőként olyan példákat hozhatunk fel, mint a „vászont”, vagy „vitorlát” „hajó”-

jelentésben, vagy a „fejet” vagy „főt” „ember”-jelentésben (jó fej, stb.). A „kinematografikus szinekdoché”, amit Metz Jakobsonra hivatkozva vezet be (Metz 1977: 56. Filmspirál 4.) mindettől különbözik. Akkor beszélhetünk a szinekdochénak erről a speciális esetéről, amikor a rész megmutatásának az a jelentése, hogy az egészre utal. Hangsúlyosan ez a cvikker, vagy az odesszai lépcsőn lefelé vonuló csizmák és előre szegezett szuronyok esete. Pontosán ezért van az, hogy a katonák csizmáinak és szuronyainak képét a lépcsőn fölfelé menő emberek, a leendő áldozatok képével nem áttűnés kapcsolja össze, hanem direkt montázs.

Közismert Jakobson metafora-elmélete: a hasonlóság és az érintkezés, azaz a metafora és a metonímia megkülönböztetése. A film szempontjából azonban nagyon fontos – és talán kevésbé ismert – az 1933-ban, Prágában írott cikke is: *A film jel – vagy dolog?* Sem nem jel, sem nem dolog (tárgy) – mondja Jakobson a szent ágostoni res-signum megkülönböztetésre hivatkozva –, hiszen a film anyaga a jellé vált, mégpedig az optikai, vagy akusztikai jellé vált dolog. Ugyanarról az emberről mondhatom, hogy hosszú orrú, és hogy púpos, és azt is, hogy hosszú orrú, púpos. A tárgy mindhárom esetben azonos, a jel különböző. Ugyanígy, a filmben fényképezhetem ugyanazt előlről, hátulról, ferde beállításban (alsó vagy felső vagy középső gépállásból): a tárgy azonos, a jel különböző. (A filmnyelvi eszközök közé tartozik még a plánokon kívül a kameraállás, a megvilágítás, a különböző szűrők, lencsék alkalmazása stb.). „Ha most le akarjuk leplezni a nyelv szóképi jellegét, akkor rút emberünkről azt mondjuk, hogy ő egyszerűen egy púp, vagy egy orr. A filmnek is van hasonló eszköze: amikor a kamera csak a púpot, vagy az orrot mutatja. Pars pro toto: ez a film alapmódszere a dolgok jelekké változtatásakor. A film a tárgyak különböző nagyságú töredékeivel dolgozik”, vagyis „premier plánnal kiemel, totállal beolvaszt a környezetbe.” Megváltoztatja a köztük lévő arányokat, töredékeiket „sorrendjük, hasonlóságuk vagy ellentétük szerint állítja szembe egymással: azaz a metonímia vagy a metafora útján halad. „A vásznon a külvilág minden jelensége jellé változik.” (Jakobson 1933: 36) Ahogyan a festészetben a perspektíva (a tárgy

és elrendezése, az arányok változása), úgy a filmben a montázs az, ami speciális jelrendszerré teszi a filmet, ami jelrendszerré szervezi a mozgóképet. Ami az *előtte-utána, ezért, ennek következtében, 'olyan, mint'* viszonyokat, tehát az időbeli, kauzális és összehasonlító viszonyokat megteremti.

E korai Jakobson-cikk másik fontos gondolata az optikai és az akusztikai világ megkülönböztetése. 1933-ban a hangosfilm-korszak elején vagyunk! Jakobson felhívja a figyelmet egyrészt arra, hogy a film akusztikai szférájának része a beszéd mellett a belső beszéd, és a zene, a zörej (légyzűmmögés, patakcsobogás, gépzúgás), valamint a csönd is. Másrészt arra, hogy a filmben a látványt és a hangzó világot bemutatathatják együtt is, de külön is, egymástól elválasztva (lehetnek szinkronban, vagy aszinkronban). Láthatjuk az emberek szájmozgását, de nem azt halljuk, amit mondanak, hanem más szöveget, vagy zenét, vagy csöndet, tehát az optikai tárgy, a kép megjelenhet a hozzátartozó hang nélkül. Ezzel a filmi szinekdoché új lehetőségei jönnek létre és gyarapodnak a beállítások összekapcsolásának lehetőségei. Teljesen, vagy részlegesen van-e elválasztva a kép és a hang egymástól, a kép, vagy a hang lesz-e átúsztatva a következő jelenetbe, vagy mindkettő – ezek további, rendelkezésre álló művészi eszközök.

Jakobson azt is megemlíti, hogy a film nyelvét a képalkotás szempontjából a kidolgozottság jellemzi, és gyakorivá váltak a képi eszközökkel, plánváltásokkal járó öncélú játékok, a metaforák. Ezért növekszik az ezekkel szembeni ellenállás – azaz általános méreteket ölt a prózaiság iránti vágy. (Felismerhetjük itt az orosz formalisták egyik alap gondolatát: ha egy fogás kanonizálódik, ideje, hogy új kánon kezdjen kialakulni.)

Míg a klasszikus filmművészetre a metafora, a nem-diegetikus megoldás és a különálló képek montázsa volt jellemző, addig a modern filmművészetre a metonímia, a diegetikus megoldás, és a montázs helyett a kameramozgással történő átmenet az egyik plánból a

másikba, vagyis a belső montázs. A montázst illetően ez közismert, de azt hangsúlyozom, hogy ez összefügg a metafora illetve a metonímia dominanciájával a klasszikus illetve a modern filmben. A szakirodalomban se szeri, se száma az olyan megkülönböztetéseknek, mint például: a metafora kreatív, a metonímia lapos, a metafora költői, a metonímia prózai, a metafora paradigmaticus, a metonímia szintagmatikus. Sőt a pszichológiára is kiterjesztették ezeket a jellemzéseket, s további megfeleltetéseket és szembeállításokat hoztak létre: metafora – sűrítés, metonímia – eltolás, metafora – szelekció, metonímia – kombináció, metafora – manifeszt, metonímia – latens. Tény, hogy a modernre a laposabb, prózaibb megoldás a jellemző. Van, ami köznyelvivé, elkoptatottá vált: az idő múlását pergő naptárlapokkal, vagy órával jelezni. Ez lehet nem zavaró, csak szükséges sztereotípiá, nem kreatív, de elfogadható megoldás. Van, amit ma nem fogadunk el, ami illusztratív, szájbarágóvá, zavaróvá vált. Ilyen példák a turbékoló madarak a szerelmi idill idején, a rikácsoló kanárik a viszály kezdetekor (illetve a viszályt előre jelző, ami még Stroheimnél – *Gyilkos arany*, 1924 – teljesen rendben volt), vagy a partra vetett halak vergődése a hős lelki válsága idején. Nemcsak azért nem fogadjuk el ezeket, mert nem diegetikusak (hiszen – mint Jancsónál láthatjuk az *Oldás és kötés*ben – diegetikussá tehetők: a szárazföldön tatógó halak egy halat szállító teherautóról estek le), hanem azért, mert elkoptatottak, vagy pedig azért, mert nem mások, mint szóbeli metaforák képi transzformációi.

A modern filmben elfogadottabb eljárás egy részlettel, egy tárggyal, egy helyszínnel, azaz metonímiával jellemezni, mintsem egy ismert metaforával. Sőt, a tárgy, vagy az ember hiánya is jellemző lehet: a kamera nem lát semmit az adott helyszínen, s így a néző sem. Vjacseszláv Ivanov (Ivanov 1971: 67) említi Antonioni *Napfogyatkozása*-t: a kapcsolat kiürülését az üres helyszín mutatja (sem a férfi, sem a nő nem megy el a randevúra). Kihalt utca – ez a film vége. Visconti filmjében (*Halál Velencében*) Aschenbach mindig a fiú mögött

halad, s amikor utolérné, Tadziót elszólítják, vagy siettetik. Ismétlődő képek, közvetett beállítások mutatják a fiú elérhetetlenségét.

Jó példa az üres helyre Bergman *Tükör által homályosan*-ja is. Karin attól retteg, hogy az Isten: pókisten, és szörnyű látomásban fog neki megjelenni. Ám a néző csak a szakadt tapétát látja, a pókot nem (ami egyszerre utal Isten csendjére, a puszta vizionálásra és a hősnő elmebetegségére). Az üresség egy másik értelemben is bírhat szuggesztív erővel. Nézzük például a szereplőket egymástól elválasztó rácsok, kapuk, börtönajtók esetét! A *Megbilincseltek*-ben (Poitiers) a fehér és a fekete, börtönből szökött rab végig össze van kötve a bilincs által, amit a néző lát. Eredetibb megoldás Bunuelé: az *Öldöklő angyalban*: a kamera nem mutat – s így a néző nem lát – akadályt, amitől nem lehetne kilépni a házból (később a templomból), az akadály belső: nincs rács, a szereplők mégsem nem tudnak kilépni a zárt térből.

A metonimikus eljárás is lehet kreatív, ha a műfaji sablonok kifordításaként és nem megerősítéseként hat. Polański *Kés a vízben* című filmjében többször premier plánban mutatják a kést, míg végül nem lesz rá szükség és a vízbe dobják (egy műfaji filmben később fontos szerepe lenne a késnek. Itt azonban a fiú eleinte azért hordja magánál a kést, mert presztízst sugallónak véli, azután szexuális szimbólummá válik, azután a két férfi versengésének eszközévé és szimbólumává – késdobálás –, csak fegyverré nem.). A *Nagyítás*-ban nem addig nagyítják a fotót, míg bizonyító erejűvé válik, hanem ellenkezőleg: felismerhetlenné válik, és így lesz nem egy műfaji elvárás beteljesítője, hanem egy gondolat kifejezője: a világ megismerhetetlen.

A modern filmben is játszhat fontos szerepet a metafora, de nem a részletekben, hanem az egész filmet szervező elvként. Ilyen például Ferreri *A nagy zabálás*-a: az evés-ivás-

emésztés részletesen kidolgozott képei egy nagy képpé állnak össze: a fogyasztói társadalom felfalja önmagát, belefullad a felhalmozott bőségbe.

Az európai műveltség egyik nagy alapmetaforája a tenger, a hajózás. Vannak filmek, melyek erre épülnek, más-más értelemben. Csuhray *Negyvenegyedik*-ében a polgárháború alatt a szerelmespohár kiépíti külön világát egy szigeten. Amikor a külvilág mégis beavatkozik az életükbe azáltal, hogy a látóhatár szélén feltűnik egy hajó, a férfi megkísérli elhagyni a szigetet, elindul a hajó felé – akkor vége az idillnek, a nő lelövi. A tenger, egy vitorlás a helyszíne két férfi és egy nő konfliktusának a *Kés a vízben* című filmben is (Polański), majd a szereplők visszatérnek mindennapi életük helyszínére, a szárazföldre. A film eleje és vége, a keret a kocsiban játszódik, a zárt szituációs kamaradráma a hajón. Ebben a két filmben a hajó nem válik metaforává, csak a világtól való ideiglenes elzártság helyzetét, a sűrített drámaiság lehetőségét teremti meg.

Kim Ki Duk *Az új* című filmjében a férfi tíz éven át épít ki egy zárt világot egy hajón a lány számára, amely összeomlik a fiatalabb férfi és ezzel a külvilág megjelenésekor. S ez a férfi halálát okozza. A metafora-jelleget erősíti egy íjhoz hasonló hangszer s egy állandó dallam jelenléte és néhány más motívum többszöri ismétlése is. Fellini *És a hajó megy* című filmjében a hajó – részletesen kidolgozott, sokszereplős – zárt világa az első világháborúba rohanó Európa metaforájává válik. Kaneto Shindo *A kopár sziget* című filmjében a házaspár élete, a szárazsággal, kegyetlen természettel, a létfenntartásért folytatott küzdelme végig egy szigeten játszódik, és a film végén nagytotál zárja be oda őket véglegesen, kitágítva az időélményt, általánosítva az elszigeteltség, a reménytelenség gondolatát. Így is válhat egy részletesen kidolgozott metafora a gondolati általánosítás eszközévé, ahogyan az utóbbi három példa mutatja: a filmkép mindig konkrét, de a film egésze alatt mégis hozzárendelődhet egy elvont, szimbolikus jelentés.

Jegyzetek:

- Eisenstein, Szergej Mihajlovics (1929). „A filmforma dialektikus megközelítése” (Szilágyi Zsuzsa fordítása). In: Eisenstein 1998: 115-131.
- Eisenstein, Szergej Mihajlovics (1998). *Válogatott tanulmányok* (Szerk: Bárdos Judit). Budapest: Áron Kiadó.
- Eisenstein, Szergej Mihajlovics (1935). „A filmforma: új problémák” (Óváry-Óss József fordítása). In: Eisenstein 1964: 173-205.
- Eisenstein, Szergej Mihajlovics (1964). *Forma és tartalom*, 1.kötet, Budapest: Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum
- Hoppál Mihály – Szekfű András (1974). *A mozgókép szemiotikája*, Budapest: MRT Tömegkommunikációs Kutatóközpontja.
- Ivanov, V. V. (1971). „A filmnyelv funkciói és kategóriái” (Berkes Ildikó fordítása). In: Hoppál Mihály – Szekfű András 1974: 53-71.
- Jakobson, Roman (1933). „A film – jel vagy dolog?” (Berkes Ildikó fordítása). In: Hoppál Mihály – Szekfű András 1974: 35-41.
- Metz, Christian (1977). „Metafora/metonímia, avagy a képzeletbeli referens” (Józsa Péter fordítása). In: *Filmspirál* 4. 1996. II. évf. 4. sz. 2-55. (1. rész); *Filmspirál* 5. 1966. II. évf. 4. sz. 2-42. (2. rész); *Filmspirál* 6. 1997. III. évf. 1. sz. 1-26. (3. rész).
- Metz, Christian (1968). „Metafora, szimbólum, diegetikus nyelv” (Simon Wanda fordítása). In: *Filmspirál* 11. 1998. IV. évf. 1. sz. 136-145.

- Mitry, Jean (1956/1960). *Sz. M. Eisenstein* (Mihályi Gábor fordítása). Budapest: Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum.

- Whittock, Trevor (1990). „Nyelv, metafora és filmkép” (Farkas Csaba fordítása). In: *Filmspirál* 9. 1997. III.évf. 4.sz. 47-73.

In: (Szerk: Bárány – Fábri – Kelemen – Tőzsér), *Metafora, trópusok, jelentés.*
A *Világosság* tematikus triplaszáma, 2006/8-9-10. 177-183.