

Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola

Az intencionális megközelítés a filmkészítésben

doktori értekezés

Vecsernyés János

2016

Témavezető:

dr. Stóhr Lóránt egyetemi docens

Tartalomjegyzék

Tartalomjegyzék	2
I. Bevezetés	3
1. A néző reakciói	3
2. Hasznosítási lehetőségek	5
II. Az intencionális hozzáállás	6
1. Előrejelzési és magyarázó technikák	6
2. Az intencionális hozzáállás a hétköznapiakban	10
3. Műalkotások és az intencionalitás	15
III. Intencionális megközelítés a filmben	26
1. Néhány példa	26
2. A néző vágya a történet megszerkesztésére	34
3. A vélekedés mint a megértés feltétele	45
4. A vélekedések elemzése	58
5. Üzemzavarok, vélekedések bizonytalansága vélekedésekről és egyéb zavaró tényezők	68
IV. Unalom és zavar között	83
1. Fiziológiai folyamatok	83
2. Néhány példa arra, hogy mindez hogyan működik a gyakorlatban	90
V. Az intencionális megközelítés gyakorlati alkalmazása a filmkészítés három területén és a filmes oktatásban	96
1. Térbeli és időbeli viszonyok jelölése	96
2. A karakterek és a cselekmény háttértörténete	102
3. A néző érzelmei	115
4. Az intencionális megközelítés felhasználási lehetőségei a filmes oktatásban	122
Összefoglalás	127
Irodalomjegyzék	128

I. Bevezetés

1. A néző reakciói

Az elmúlt harminc év filmezési tapasztalata és egyévtizedes oktatói tevékenységem tanulságai nyomán arra a következtetésre jutottam, hogy a filmes alkotóknak igenis szükségük van olyan tudatosan használható elméletekre, amelyek segítségével bizonyos nézői reakciókat biztonsággal tudnak megjósolni. Disszertációmban tehát olyan módszert szándékozom tanulmányozni, amely hatékonyan próbálja *előrejelezni* és *magyarázni* ezeket a nézői reakciókat.

Az igény, hogy többet tudjunk a nézői reakciókról, nem új keletű a filmelmélet világában. Elég megemlíteni a pszichológia behaviorista irányzatának megfelelő filmelemzéseket az 1930-as évektől kezdve, amelyeket többek között Eisenstein végzett azt feltételezve, hogy bizonyos stimulusok, az ő esetükben a snitt és a jelenet, olyan reakciókat váltanak ki a nézőből, amelyeket tudományosan lehet vizsgálni és a szándéknak megfelelően reprodukálni. Eisensteinnek és a fiatal szovjet hatalomnak fontos volt előre tudni, hogy a filmek propagandahatása mennyire működik majd. Ami a hatás kiszámíthatóságának tulajdonított kulcsszerepet illeti, valami ilyesmire van igénye a mai filmiparnak is. Ennek alapján a magamnak kijelölt kutatási feladat a filmelmélet történetében kialakult két nagy irányzat, a *realista* és a *formalista* filmelemzés közül inkább az utóbbi felé tart, amennyiben a filmnek azokat a törvényszerűségeit figyeli, amelyeket a néző hoz létre a maga funkciójával. Ha tovább akarom pontosítani kutatásaim irányát, meg kell említenem a *kognitivist* szemléletet, ami a filmelemzés területén ugyanúgy létjogosultságot nyert a formalista megközelítést követően (természetesen a formalista megközelítés talaján), mint ahogyan a pszichológia területén a *kognitivist* szemlélet felváltotta a behaviorista szemléletet. A megfigyelés tárgyát nem csupán mint *fekete dobozt* vizsgálom, vagyis nem érem be többé annyival, hogy az *inputból* és az *outputból* következtetek az odabent történő folyamatokra, hanem magukat a folyamatokat is igyekszem megismerni. Általánosságban véve a kognitív elmélet bizonyos emberi mentális tevékenységek, így a felismerés, a megértés, a következtetés, az interpretáció, az ítéletalkotás, az emlékezet és a képzelet működésének

megértésére törekszik. A kognitivisták filmelméleti szakemberek ezeknek a mentális folyamatoknak a működését vizsgálják a filmmel kapcsolatban. Például Jean Matter Mandler az általa kidolgozott sémaelméleten keresztül arra törekszik, hogy feltárja a történetmegértés működését, valamint Torban Grodal is a kognitív elméletet alkalmazza az elbeszélés értelmezésével kapcsolatban. Jelen dolgozat David Bordwell megközelítéséhez áll a legközelebb.

Egyrészt Bordwell magát a kognitív megközelítés érvényességét igazolja – számomra és ennek a dolgozatnak a szempontjából meggyőzően – többek között azzal, hogy rámutat a huszadik században tapasztalható naturalizációs folyamatokra. Ez azt jelenti, hogy a mentális folyamatokat kutató *naturalista* vizsgálatok „a szubjektivitás filozófiai elképzeléseinek a klinikai és kísérleti kutatás fényében történő tesztelésére, felülvizsgálatára, módosítására és újrafogalmazására irányultak”¹. És amint a tudomány története során a filozófiai tételek is egyre inkább empirikus vizsgálódás tárgyává váltak, a filmelmélet területén is tapasztalhatóvá lett ez a „naturalizálási” tendencia. Másrészt Bordwell behatóan vizsgálja a nézőben zajló mentális folyamatokat. Tanulmányozza a filmi észlelés és megismerés pszichológiáját, a perceptuális képességeket, az előzetes tudás és tapasztalat szerepét valamint az elbeszélés megértését. Szerinte „a nézői tevékenységre irányuló bármely elméletnek az észlelés és a megismerés általános elméletén kell nyugodnia”²

Bordwellre támaszkodva én is abból indulok ki, hogy a néző nem passzív befogadó, hanem állandóan kiegészítő tevékenységet folytató, aktív entitás. A szándékaim szerinti hasonlóság – nevezetesen tehát a kognitivisták szemlélet – mellett ugyanakkor természetesen vizsgálódásaim iránya bizonyos területeken eltér Bordwell tanulmányainak irányától. Míg Bordwellt a nézői folyamatok főleg sikerültek tekintett remekművek esetében érdeklik, addig én inkább az alkotói folyamatok működésére koncentrálok, természetesen ugyancsak a nézőre gyakorolt hatás tükrében. Engem a sikerültek tekinthető alkotói megoldások mellett – hasonlóan a pszichoanalitikus elméletekhez, ahol a neurotikus tünetek, kusza cselekedetek és a nyelvbontlás jelentik a paradigmátikus eseteket – legalább annyira érdekelnek a fiaskók és

¹ Bordwell, David: „Érvelés a kognitívizmussal együtt”, *A kortárs filmelmélet útjai* (szerk. Vajdovich Györgyi) Budapest, Palatinus, 2004, 367.o.

² Bordwell, David, *Elbeszélés a játékfilmben*, Budapest, Magyar Filmintézet, 1996, 43.o.

alkotói üzemzavarok is. Például Bordwell adottnak tekinti, hogy a kihagyásos elbeszélési technika sikeresen működik, ezzel szemben engem az is foglalkoztat, hogy mi a hatása annak, ha az elbeszélés réseit valamilyen okból a néző nem képes kiegészíteni. Ugyanilyen érdekesnek találok, hogy mi történik akkor, amikor a nézőnek nincs mit kiegészítenie, mert csekély az elhagyások mértéke. Másrészt arra is keresem a választ, hogy mik a feltételei annak, hogy a néző a rá szabott kiegészítői szerepet be tudja tölteni. Nem utolsósorban pedig Bordwellel szemben kíváncsiságom egyértelműen a gyakorló filmesé és a gyakorlatot tanító oktatóé, nem pedig az elméleti szakemberé. Ebben a minőségemben abban reménykedem, hogy az általános filmelméleti munkákhoz képest az ezekre a kérdésekre adott válaszaim szakmai testre szabottságuk révén valamivel jobban kielégítik a filmes alkotók, a művészképzésben résztvevők és a hallgatók konkrétumokra és szakmai részletekre éhes kíváncsiságát.

Mindemellett előre jelzem, hogy DLA-ról, és nem pedig PhD-ről lévén szó, időnként nem fogok eleget tenni a tudományosság szigorú kritériumainak, és hangot adok szubjektív véleményemnek vagy bizonyítatlan sejtéseimnek is.

2. Hasznosítási lehetőségek

Az SZFE régi tartozása, hogy meghatározza, vagy legalábbis beemelje az egyetemen működő oktatók közötti diskurzusba, hogy milyen oktatást szeretnénk az intézményben. Ha mégis felmerül ez a kérdés, akkor általában a művészképzés-szakemberképzés dichotómiája jelenik meg. Lehet, hogy ez hamis dichotómia. Az ilyen beszélgetések során az a vélemény is kirajzolódni látszik, hogy a művészképzés – akárcsak a művész – nem igényel tudatosan használható elméleteket, míg a szakemberképzés igen. Ha a művészképzés–szakemberképzés fogalompár hamis dichotómiát jelent, akkor az erre épülő következtetések is hamisak. Mindenesetre az a tapasztalatom, hogy az operatőri képzésben mindenképpen, de valószínű, hogy egyéb területeken is szükség lenne a meglévő oktatási metódusok felújítására és újak kidolgozására. Ebben az irányban az intencionális keretben kidolgozott filmszakmai elméletek jelenthetik az első lépések egyikét. Meggyőződésem, hogy az oktatás során döntően

nagy jelentősége van a tudatosan használható elméleteknek, különösen ha azok magyarázó és előrejelző jellegűek. Kicsit másként fogalmazva: ha felmerül az az alapkérdés, hogy tanítható-e a filmművészet (márpedig gyakran felmerül), akkor válaszként ezzel a dolgozattal legalább is egy tanítható elemet szeretnék felmutatni.

Ugyanakkor lényeges kérdés az is, hogy mennyiben van szükség az alkotás folyamata során az efféle tudatosan használható elméletekre, és hogy mennyire nem elegendő ma már, ha egy alkotó csak az ösztöneiből dolgozik. A már említett finanszírozási kényszer miatt egy alkotást már a tervezés fázisában „el kell tudni adni”. Nem véletlenül jelenik meg az előkészítő szakaszban a *pitching* intézménye. A *pitching* sikeressége nagymértékben múlik a meggyőző előrejelzéseken. Emellett a filmezés nem magányos műfaj. Sok ember dolgozik egy-egy alkotáson, és ezek egy része, a forgatókönyvíró, a dramaturg, a rendező, az operatőr, a színészek, a díszlettervező stb. közvetlenül is kiveszi részét az alkotói folyamatokból. Az alkotók tevékenységét szinkronizálni kell, ami annyit jelent, hogy pontosan kell tudni átadni szándékokat, megjeleníteni művészi elképzeléseket, és hatásosan kell tudni érvelni.

II. Az intencionális hozzáállás

1. Előrejelzési és magyarázó technikák

A filmkészítőnek – még ha nincs is tudatában – életbevágóan fontos, hogy sikerrel magyarázza és jósolja be a néző reakcióit azt illetően, hogy az érti vagy nem, ha érti, akkor hogyan, valamint hogy unja, vagy nem a filmet. Vajon milyen magyarázó és előrejelző stratégiák között választhat? Sokféle stratégia létezik, vannak használhatók és használhatatlanok. Nem kell bizonygatni, hogy ha például az egyébként sajnálatos módon népszerű asztrológiai algoritmusokkal próbálkoznánk, mennyire kapnánk megbízható előrejelzéseket. Miután kiselejteztük a számításba nem vehető módszereket, minket három

eltérő alapállás érdekelhet. Elsőnek nézzük a *fizikai hozzáállást*³. Erről az alapállásról nézve predikcióink az adott dolog fizikai állapotán alapulnak, ezen felül a beigazolódó predikció feltétele még a megfelelő jártasság a fizikában. „A léggömb, ha túl magasra száll, szétdurran”, vagy „ha a vetítőben a film elszakad, akkor meg is áll, túlmelegszik, és végül meggyullad”. Ha azonban a néző működését vizsgáljuk evvel a megközelítéssel, bajban vagyunk. Ha feltételezzük, hogy kielégítő ismereteink vannak a vetített kép, a vászon, a mozi levegője és a néző fizikai állapotairól, mondjuk molekuláris szinten, akkor elvben az előrejelzésnek működnie kellene, vagyis nagy pontossággal meg tudnánk mondani, hogy a néző hogyan reagál majd egy-egy jelenetre. Ha pontosan ki akarjuk számítani például, hogy hol fog földet érni az elejtett papírlap, ahhoz nem csak a lap súlyát és méretét kell ismernünk, hanem hajlékonyságát és az összes helyi légmozgást is. Ebben az esetben a rendszer még nem is annyira komplex, de az előrejelzéshez máris rengeteg információ szükséges és olyan komplex számításokat kell elvégeznünk, hogy a stratégiát nem tudjuk megvalósítani. Most képzeljük el, hogy úgy rendezünk filmet, hogy közben gondolatban végigkísérjük a fény útját a néző retinájáig, aztán az inger útját idegsejtről idegsejtre és így tovább, mindezt molekuláris szinten. Lássuk be, hogy a néző fizikai működésében részt vevő kritikus változók nagy száma reménytelenné teszi a vállalkozást.

Létezik azután az, amit *tervezet-alapállásnak*⁴ nevezhetnénk. Ha abból indulok ki, hogy pontosan tudom, hogyan tervezték a rendszert, amit éppen vizsgálok, akkor bejósolhatóak a rendszer válaszai, és a jóslatok be is fognak válni. Ezt a stratégiát általában akkor használjuk, amikor mechanikus tárgyak viselkedését akarjuk bejósolni, például: „amikor a mikróban az időzítő a nullához ér, a készülék kikapcsol”, vagy „amikor a teáskannában forr a víz, akkor a kanna sípolni kezd”, mert így van tervezve. Itt abból a feltételezésből indulunk ki, hogy a rendszerben résztvevő egységek ellátják a tervezésből adódó funkcióikat. Ezt a stratégiát leginkább gépekkel kapcsolatban alkalmazzuk. Előnye, hogy a fizikai részletek helyett elég a rendszer felépítését ismerni, tehát jóval kevesebb információra van szükség. Azonnal látható, hogy a mi esetünkben ez a megközelítés is kudarcot fog vallani, hiszen itt a sikeres előrejelzés feltétele, hogy tudjam, hogyan tervezték a rendszert, amit vizsgálok. Ez aligha mondható el a nézőről. Sőt már az is erősen kérdéses,

³ Dennett, Daniel C., *Az intencionalitás filozófiája*, Budapest, Osiris Kiadó 1998, 9.o.

⁴ Uo. 8.o.

hogy a néző tervezve van-e egyáltalán. De ha mégis le tudnánk bontani a nézőt különböző funkciójú egységekre, még mindig a fizikai hozzáállás problémájával küzdünk: feldolgozhatatlanul sok információval kellene megbirkóznunk.

Vegyünk most egy másikat, az autózás példáját! Ha előre akarom látni minden autós viselkedését az utakon a környezetemben, akkor könnyen belátható, hogy sem a fizikai, sem a tervezet-hozzáállás nem működik. Nincs elegendő információm a többi autós fizikai állapotáról, de ha lenne, se tudnék ennyi adatot feldolgozni. Ugyanakkor a többi autós esetében arról sem tudok semmit, hogy hogyan tervezték őket. Létezik viszont egy harmadik megközelítés, amit *intencionális*⁵ hozzáállásnak nevezünk. A módszer röviden a következő: úgy tekintünk a rendszerre, mint amely *vélekedésekkel* és *vágyakkal*⁶ rendelkezik, s feltételezzük, hogy vélekedéseinek és vágyainak megfelelően racionálisan jár el. Az autós példánál maradva azt feltételezzük tehát, hogy a többi autós is ismeri a szabályokat, és tudja, hogy hogyan kell az autót vezetni. Ezek a vélekedéseik (tudásuk). Valamint azt is feltételezzük, hogy oda szeretnének érní időben és épségben, ahova elindultak. Ezek a vágyaik. Ha ezeknek megfelelően vezetnek, predikcióim beválnak.

Az intencionális stratégia információigénye minimális: nem kell ismerni sem a rendszer fizikáját, sem funkcionális felépítését, csupán a vágyait (céljait) és vélekedéseit (a rendelkezésére álló tudást). Sok esetben ezek könnyen kitalálhatók, hiszen nagyon sok banális ismerettel rendelkezünk az emberekről. Igaz ugyan, hogy néha, egy-egy esetben tévesnek bizonyul a bejósolás (például azt várjuk, hogy a mellékutcából kikanyarodó autós megáll majd a táblánál, de aztán ezt valamilyen okból mégsem teszi), ennek ellenére elmondható, hogy általában megbízható ez a stratégia. A közlekedési statisztikák is ezt mutatják, és az is, hogy végső soron az életünket tesszük föl ennek a stratégiának a működőképességére. És van még egy érv, ami az ilyen jellegű esetekben e mellett a megközelítés mellett szól: nem tudunk nála eredményesebbet.

Dennett a következőképpen foglalja össze az intencionális megközelítés terepét: „Olyan rendszereket szeretnék vizsgálni, melyek viselkedését – legalábbis időnként – úgy

⁵ Az *intencionalitás* szót nem a hétköznapi szóhasználatban bevett értelmében (*szándékosság*) használom. Tulajdonképpen ez a fejezet többek között éppen arról szól, hogy ebben a dolgozatban mi értendő intencionalitás alatt.

⁶ Angolul *belief* és *intent*. A magyar nyelvű szakirodalomban a *vélekedés* és *vágy* kifejezések terjedtek el, így ezeket használom én is, még akkor is, ha néha kissé furcsán hatnak. Egyébként „vélekedés” alatt tudást, ismereteket, kultúrát stb. értünk, „vágy” alatt pedig reményeket, félelmeket, szándékokat, megérzéseket stb.

lehet megmagyarázni és bejósolni (predict), hogy vélekedéseket és vágyakat (valamint reményeket, félelmeket, szándékokat, megérzéseket stb.) rendelünk a rendszerhez. Az efféle rendszereket intencionális rendszereknek fogom nevezni, az ilyen magyarázatokat és bejósolásokat pedig intencionális magyarázatoknak és bejósolásoknak.⁷

Azt állítom tehát, hogy a nézők reakcióinak sikeres bejósolásához az lehet eredményes stratégia, ha az alkotókat, a filmet (játékfilmet, tévéfilmet, reklámfilm, dokumentumfilmet stb, tehát valójában minden négy vonal által határolt mozgóképet a hozzátartozó hanggal együtt) és a nézőket együttesen intencionális rendszernek tekintjük. Ugyanis mindenekelőtt nyilvánvaló, hogy a néző hozzáférhetetlen a fizikai vagy tervezet-hozzáállás számára. Többre jutunk, ha vélekedéseket (ismereteket, kultúrát stb.) és vágyakat tulajdonítunk neki (például hogy meg akarja érteni a neki szánt üzenetet), és azt feltételezzük, hogy ezeknek megfelelően viselkedik majd. „A mentális tartalmak tulajdonítása messze a legkönnyebb út egy komplex rendszer megértéséhez (mint amilyen egy emberi lény), vagyis ahhoz, hogy megmagyarázzuk a komplex rendszer viselkedését, és bejósoljuk, mi lesz a következő lépése.”⁸

Ugyanakkor a bejósolás sikerességének feltétele, hogy ezeket a vélekedéseket és vágyakat, vagyis az *intencionális profilt* helyesen feltételezzük. Nyilvánvaló, hogy az autós nem áll majd meg a stoptáblánál, ha nincs tisztában a tábla jelentésével, tehát a valóságnak nem megfelelő vélekedéseket tulajdonítottunk neki. Azt hittük, hogy ismeri a KRESZ-t, de nem ismeri. Ha pedig éppen aznap mondták ki a válását, és nem akar időben és épségben hazajutni, hanem mondjuk bosszút akar állni az egész emberiségen, akkor a vágyait saccoltuk meg helytelenül, és ugyancsak nem fog megállni a stoptáblánál.

⁷ Uo. 7.o.

⁸ Zunshine, Lisa, „Miért olvasunk kitalált történeteket? Elméleti és a regény”, *A művészet eredete* (szerk. Horváth Márta), Typotex, 2014, 142.o.

2. Az intencionális hozzáállás a hétköznapiakban

„A szociális élet első, alapvető problémája az, hogy a «másik» a saját állapota, elhatározása szerint viselkedik, ami szükségessé teszi az organizmus számára a predikciót, annak megjóslását, hogy a másik a következő pillanatban mit fog csinálni.”⁹

Heinz Wimmer és Josef Perner (1983) elvégzett egy ma már klasszikusnak számító kísérletet.¹⁰ Három- illetve négyéves gyerekek a következő előadott történetet nézik végig: Maxi látja, amint anyukája csokoládét helyez el az **A** helyen. Ezután Maxi elhagyja a szobát. Távollétében anyukája a csokoládét áthelyezi **B** helyre. Ezt követően Maxi visszatér és a csokoládét akarja. Ekkor megkérdezik a kísérletben résztvevő gyerekeket, hogy hol fogja Maxi keresni a csokoládét.

A kísérlet fő eredménye, hogy a háromévesek többsége azt válaszolja, hogy az új, vagyis a **B** helyen fogja Maxi keresni a csokoládét. Csak a négy évesek képesek arra, hogy helyesen jósolják: Maxi ott fogja keresni a csokoládét, ahol gondolja, hogy van, vagyis az **A** helyen.

Perner és munkatársai (1987) elvégezték egy ilyen hamisvélekedés-tesztnek egy másik változatát is. Ahol nem a hely változik meg, hanem egy doboz tartalma. Ebben a kísérletben a gyerekeknek egy számukra ismerős cukrosdobozt (Smarties) mutatnak. Ezután kinyitják a dobozt, amelyről kiderül, hogy ceruza van benne. Ezt követően visszacsukják a dobozt, és megkérdezik a gyerekeket, hogy a kívül lévő barát, aki nem látta a doboz tartalmát, mit gondol, mi van a dobozban. Az eredmény ismét az, hogy a három évesek nem teljesítik a tesztet, s azt mondják, a barát is azt gondolja, hogy ceruza van benne. A négyévesek helyesen azt mondják, hogy a barát szerint cukor van a dobozban. A gyermekeknél általában négy éves korukra alakul ki az a képesség, hogy felismerjék, a másiktól eltérhet a helyzetről alkotott modellje az enyémtől.

⁹ Csányi, Vilmos, *Az emberi természet*, 1. kiad., Budapest, Vince Kiadó, 1999, 76.o.

¹⁰ Kiss Szabolcs, *Elmeolvasás*, Budapest, Új Mandátum Kiadó, 2005, 20.o.

TAE CAT

1. ábra

Hogyan értsük az 1. ábrán látható feliratot? Annak ellenére, hogy a két szimbólumsorban a középső szimbólum azonos, a szöveg annak, aki tud angolul, világos. Minden tudatos erőfeszítés nélkül a „the cat”-et látjuk a szimbólumsor valószínű értelmezésének. Hogyan működünk ebben az esetben? Egyrészt vannak ismereteink (vélekedéseink) a betűk megformálásának normáira nézve, másrészt az a *szándékunk*, hogy megértsük. Minden betűsorban megpróbálunk üzenetet látni. Ha intencionális keretbe akarjuk illeszteni tehát, akkor a vélekedéseinket a betűk és az angol nyelv ismerete adja, a vágyainkat pedig az a szándék, hogy egyrészt üzenetként lássuk a feliratot, másrészt hogy megértsük ezt az üzenetet. Ez a szándék olyan erős, hogy nagyvonalúan elsiklunk a probléma felett, hogy itt a „h” és „a” betűk ugyanúgy vannak írva.

Első ránézésre talán nem szembetűnő, mégis sok köze van a fenti példának ahhoz, ahogyan Schank leírja a nyelvi feldolgozást *forгатókönyv-elméletében*. Pléh Csaba a következőképpen illusztrálja ezt: „Schank észrevette, hogy ha számítógépeket megtanít olyan mondatok értelmezésére, mint *Józsi betörte az ablakot*, vagy *A kalapács betörte az ablakot*, ettől még nem leszünk boldogok. [...] Hiszen egy olyan mondatsor, hogy *Vili bejött a vendéglőbe. Rendelt egy marhasültet, aztán belovagolt a konyhába és a fülénél fogva kicibálta a szakácsot*, nem lesz még ugyanúgy furcsa a gépnek, mint nekünk. A történet megértéséhez aktiválnunk kell valamilyen elvárási rendszert. Furcsa ahhoz képest, hogy a vendéglőben mit szoktak csinálni. Rendelni szoktak, fogyasztani és így tovább, és vannak bizonyos elvárt szereplők: pincérek, szakácsok. Vegyünk egy nem furcsa történetet: *Józsi bement az étterembe. Rendelt egy menüt. A leves hideg volt*. Koncentráljunk erre a mondatra, hogy *A leves hideg volt*. Mi jogosítja fel a beszélőt arra, hogy határozott főnévi csoportot használjon? Hogy *A leves*-nek nevezze? Hogy vezettük ide be a *leves*-t? Volt szó már levesről? Nem volt szó, a fejünkben van szó róla, a konceptuális vagy fogalmi elvárás rendszerünkben.

Ezt az elvárást nevezi Schank forgatókönyvnek. Az elvárásrendszer alapján, ha valaki egyszer azt hallja, hogy étterem és menü, akkor a leves az már elvárás, szokványos dolog (nálunk)¹¹.

Mindkét példában az történik, hogy miközben megértjük az üzenetet, egy a szövegen kívül álló tudásra támaszkodunk, és ennek a tudásnak a felhasználásával állítjuk össze az üzenet értelmét, ami egyébként magában a szövegben nincs is benne, vagy legalábbis nem teljes egészében. Fontos látni, hogy lezajlik a fejünkben egy mentális művelet, egy kiegészítési folyamat, és ennek a kiegészítésnek az eredményeképpen az üzenet tartalmának egésze csak a fejünkben születik meg, csak ott létezik.

Gondoljuk tovább az 1. ábrán lévő felirat esetét még mindig intencionális keretek között. Amíg csak arról van szó, hogy vélekedéseink és vágyaink vannak, addig *elsőrendű* intencionális rendszerről beszélhetünk.

X azt hiszi/akarja, hogy P

Egy elsőrendű intencionális rendszernek nincsenek vélekedései és vágyai vélekedésekről és vágyakról. Viszont a felirat készítőjének nem csak a felirattal kapcsolatban vannak vélekedései és vágyai, hanem megjelennek vélekedések és vágyak mások, ez esetben a feliratot olvasók vélekedéseiről és vágyairól is. Az intencionális rendszereknek tehát különböző fokozatai vannak. Ha vélekedéseink és vágyaink vannak mások vélekedéseiről és vágyairól (mint a felirat készítőjének a feliratot olvasók vélekedéseiről és vágyairól), azt *másodrendű* intencionális rendszernek nevezzük. Világos, hogy miért értjük meg könnyedén az előző feliratot. De ha megvizsgáljuk, hogy aki a feliratot készítette, vajon miért lehetett biztos abban, hogy mi majd megértjük a feliratot, akkor azt látjuk, hogy itt egy másodrendű intencionális rendszerrel van dolgunk. Tehát amikor a feliratkészítő felírta ezeket a betűket mondjuk valahol az Egyesült Államokban az utcán egy táblára, joggal feltételezhetette, hogy akik arra járnak és elolvassák, tudnak angolul és vannak ismereteik a betűk megformálásának normáira nézve. Ezenfelül azt is feltételezte, hogy akik olvassák, meg akarják érteni a feliratot. Tehát a feliratkészítőnek vélekedései és vágyai voltak a feliratot olvasók vélekedéseiről és vágyairól.

X azt akarja, hogy Y megértse, hogy P

¹¹ Pléh, Csaba, *Bevezetés a megismeréstudományba*, Budapest, Typotex, 1998, 199.o.

Természetesen kialakíthatunk még magasabb *nagyságrendű* intencionális rendszereket is: a feliratot olvasók azt feltételezik a készítőről, hogy tud angolul, ismeri a betűket és közlési szándékkal készítette a feliratot, ugyanakkor azt is feltételezik a készítőről, hogy azzal a vélekedéssel bírt, hogy a feliratot olvasók is tudnak angolul, ők is ismerik a betűket, és meg akarják érteni, és így tovább.

Van itt még valami, ami szorosan hozzátartozik az ilyen jellegű rendszerek működésének megértéséhez. Korábban már láttuk, hogy az intencionális megközelítésnek az alapvető haszna a megszerezhető prediktív előny. Ebből kiindulva fontos látni azt is, hogy ha valamivel kapcsolatban az a feltevésünk, hogy *az* intencionális rendszer, akkor ez együtt jár azzal a feltevéssel is, hogy a rendszer egyben racionálisan működik.

„...sehová se jutunk, ha feltételezzük, hogy *x* entitásnak megvannak a *p,q,r...* hiedelmei, hacsak nem hisszük el azt is, hogy *x* abban is hisz, ami *p,q,r...*-ből következik; egyébként nem lehet kizárni azt a predikciót, hogy *p,q,r...* hiedelmei ellenére *x* valami teljesen ostobát csinál. Ha nem tudjuk kizárni *ezt* a predikciót, akkor nincs semmi prediktív előny.”¹²

A racionalitás feltevése olyan erősen benne van következtetési szokásainkban, hogy amikor predikcióink tévútra vezetnek, először az információ birtoklásával kapcsolatos feltételekben próbálunk kiigazításokat tenni. A korábbi példára visszatérve, ha a felirat készítője azt tapasztalja, hogy a feliratot olvasók nem értik a feliratot, akkor nem arra fog gondolni, hogy azok mondjuk szellemi fogyatékosok, hanem hogy nyilván nem tudnak angolul. Ha egy egér két út között választhat: jobbra egy darab sajt van, balra meg egy macska, akkor azt jósoljuk, hogy az egér jobbra fog menni. Ha az egér mégis balra megy, akkor nem azt gondoljuk, hogy öngyilkos akar lenni, hanem hogy nem látja a macskát, tehát nem állt a rendelkezésére megfelelő információ.

Ez az intencionális hozzáállás mindennapi megjelenési formája, más szóval a népi pszichológia. A kognitív pszichológusok ezt a képességet – hogy mások viselkedését gondolataik, érzéseik, hiedelmeik és vágyaik alapján magyarázza az ember – elmeolvasásnak, más néven elmeteóriának nevezik. „Az elmeteóriával foglalkozó kognitív evolúciós pszichológusok szerint ez az adaptáció a pleisztocén során (1,8 milliótól 10 ezer évvel ezelőttig) végbement ún. masszív neurokognitív evolúció alatt kellett, hogy kialakuljon. Az evolúció az elmeteória-modul megjelenésével válaszolt arra az őseink előtt álló megrázóan összetett kihívásra, hogy ki kellett igazodniuk a nemritkán akár 200 főt számláló csoportjuk

¹² Dennett, Daniel C., *Az intencionalitás filozófiája*, 1998, Budapest, Osiris Kiadó 19.o.

tagjainak viselkedésén.”¹³ Ez az előrejelző és magyarázó technika átszövi mindennapjainkat. Általában gyorsan és minden erőfeszítés nélkül alkalmazzuk, amikor az eladóval alkuszunk a bolhapiacon, vagy amikor megrongált, sérült feliratokat olvasunk. Ehhez hasonló a szövegértési folyamat, amikor beszédhibás vagy erősen hadaró ismerősünket hallgatjuk. De intencionális megközelítéssel élünk akkor is, amikor gyerekeinket füllentésen kapjuk, vagy amikor a metróban az utasok mozgásából már a mozgólépcsőről kitaláljuk, hogy éppen ebben a pillanatban érkezett az állomásra vagy ment el a szerelvény, mindezt anélkül, hogy rálátnánk a peronra. Vagy például ugyanez a mentális tevékenység teszi lehetővé, hogy eredményesen cselezzünk, vagy éppenséggel ne engedjük magunkat kicselezni a labdajátékokban. Ugyanúgy használjuk ezt a technikát, mint naiv fizikai tudásunkat, amikor két méterről beletalálunk a papírgalacsinnal a szemétkosárba.

De miért kell egy tudományágnak olyan új fogalmakat kitalálnia mint elmeolvasás vagy elmeteória, és miért akarja ezekkel a fogalmakkal megmagyarázni azt, ami olyan nyilvánvalónak látszik? „Emberi voltunk olyannyira szerves részének tűnik az a képesség, hogy az emberi viselkedést a mögöttes elmetartalmak alapján értelmezzük, hogy érthetően tanúsítunk ellenállást, mikor ez a képesség fantáziákkal felruházva kutatások önálló tárgyává magasztosul. Az elmeteória elsősorban azért élvezi a kognitív pszichológusok folyamatos figyelmét az utóbbi húsz évben, mert vannak olyan emberek, akiknek súlyosan sérült az a képessége, hogy felfogják, a testeket az elme eleveníti meg – ők az autizmussal élők.”¹⁴ Érdekes módon többek között pont az autizmus, tehát az intencionális képességek hiányának kutatása siet segítségünkre abban, hogy többet tudjunk intencionális képességeinkről. Vannak beszámolók olyan autizmussal élőkről, akik azért, hogy valamelyest megérthessenek bizonyos szociális jelzéseket (pl. arckifejezéseket), igyekeztek emlékezetükben tárolni, megtanulni ezeket, így bizonyos körülmények között idővel meg tudták jósolni, hogy hogyan fognak viselkedni az emberek. Mindez azt támasztja alá, hogy intencionális képességeink evolúciósan alakultak ki, és nem egyszerűen megtanuljuk, hiszen az autizmussal élőknek ugyanannyi alkalmuk volt megtanulni mindezt, mint másoknak.¹⁵

¹³ Zunshine, Lisa, Miért olvasunk kitalált történeteket? Elmeteória és a regény, *A művészet eredete*, szerk. Horváth Márta, Typotex, 2014, 142.o.

¹⁴ Uo. 142.o.

¹⁵ Uo. 145.o.

A népi pszichológiát – vagyis hogy egymást hívőként, akaróként, szándékolóként és ehhez hasonlóként értelmezzük – sikerrel használjuk egymás viselkedésének bejósolására. A disszertáció szempontjából engem azonban nem csak a bejósolás érdekel. A népi pszichológia segít abban is, hogy megértsük egymást, együtt érezzünk egymással, megszervezzük emlékeinket, de mindennek a lelkét a népi pszichológia prediktív ereje adja. Azonban engem ennél is jobban érdekel, hogy ha a feltételek, tehát a vélekedéseink (kultúránk, ismereteink stb.) és vágyaink adottak, akkor könnyedén és többnyire tudatosság nélkül, tehát népi pszichológiánkat használva értünk meg műalkotásokat is.

3. Műalkotások és az intencionalitás

Vizsgáljuk meg ezt az angliai Newquay-ben megjelent dohányzásellenes hirdetést (2. ábra), és próbáljuk meg előrejelezni, hogy ki fogja megérteni az üzenetet!



2. ábra

Az alkotók szembetűnően nagy mértékben támaszkodtak a befogadó mentális képességeire. Ahhoz képest ugyanis, hogy milyen kevés elemből áll ez a hirdetés, kifejezetten komplex üzenetet hordoz. A befogadó szándékai hasonlóak, mint a felirat esetében az 1. ábrán, tehát mivel a föld lakosságának nagy része feltételezi, hogy a plakátot nem véletlenül ragasztották ki az utcára (másodrendű intencionális rendszer), meg akarja érteni a szándékot, vagyis meg akarja fejteni az üzenetet. Más a helyzet azonban az ismeretekkel. A szöveg angolul van, tehát a megértésből kiesik mindenki, aki nem olvas angolul. Ráadásul van a mondatban egy kifejezés (to catch the wave), amit az angolul tudók közül is csak azok ismernek, akik hallottak már valamit a hullámlovaglásról. Nagy valószínűséggel ők lesznek azok, akik a háttérben azt az életlen foltot a srác mögött, akinek csurom víz a haja, tengernek látják majd. Tehát arra számíthatunk, hogy erőteljesen leszűkül azoknak a köre, akik képesek kiegészíteni, és ezáltal megérteni az üzenetet. Valószínűleg pont erről, egy bizonyos célcsoport megszólításáról van szó: Newquay egy tengerparti városka, ahova angol és amerikai turisták tömege jár azért, hogy hullámlovagoljon egy jót, és az utcán minden második járókelő szörfdeszkát cipel a hóna alatt. Azt fogják érezni, hogy a hirdetés kifejezetten nekik szól. Úgy is mondhatnánk, hogy ez a hirdetés az ő intencionális profiljukra van szabva, ami arra készíti őket mint befogadókat, hogy vélekedéseik legyenek a plakát készítőinek vágyairól, vagyis arról, hogy kifejezetten a városba látogató szörfturistákat akarták megszólítani, hogy kiemelten törődnek velük, és ki az, akinek az ilyesmi nem esik jól. Mindez erőteljesen hozzájárulhat a hirdetés meggyőző erejéhez.

Más a helyzet Henri Cartier-Bresson híres pocsolyás fotójával (3. ábra) Úgy sejtem, hogy ezt a képet sokkal többen értik meg, mint a dohányzásellenes plakátot. De miért?



3. ábra

Emlékezzünk vissza Schank *forгатókönyv-elméletére*! Ha egyszer a képen a vonalak, különböző tónusú szürke foltok és mindenféle minták egymáshoz való viszonyainak (ezt nevezzük hasonlóságnak) köszönhetően felismerjük a helyszínt, a tócsát és a levegőben lévő embert, elvárásaink születnek, és ennek nyomán megjelenik az ugrás, esés, loccsanás stb. fogalma a fejünkben. Itt tehát a Schank elmélete által leírt mentális folyamat – ha intencionális keretbe helyezzük – a vágy szerepét tölti be, a késztetés (vágy) tehát adott a megértéshez. Ilyen jellegű vágyakkal biztosan rendelkezik a föld lakosságának nagy része, tehát nyugodtan beszélhetünk milliárdokról. Ami a vélekedéseket illeti, Bresson, amikor az előhívott negatívról kiválasztotta és kinagyította ezt a kockát, többek között azért találhatta hatásosnak, mert feltételezte, hogy a néző – legalábbis tapasztalatai révén – tisztában van a fizika törvényeivel, és hogy az emberek nagy része tudja, mi az, hogy gravitáció, víz, van tapasztalata arra nézve, hogy milyen, amikor csupa víz lesz a cipőnk stb. Úgy tűnik tehát,

hogy ezek a vélekedések is olyan elterjedtek, hogy még mindig állíthatjuk, milliárdok értik ezt a fotót. A néző fejében azonnal megjelennek az előzmények és a következő pillanat: a kalapos férfi beleesik a pocsolyába, és azt fogja gondolni, hogy inkább megérte volna körbemenni. Valószínű, hogy többek között ebből ered a kép népszerűsége.

De mi történik akkor, ha elképzeljük, hogy van valahol egy, a nyugati civilizációtól elzárt közösség valahol Ausztráliában vagy Dél-Amerikában, ahol a vidék pocsolyáiban honos egy különösen veszélyes mérgeeskígyó-féle? Valószínű, hogy a törzs tagjainak ez a kép némileg mást fog jelenteni, sokkal fenyegetőbb lesz, mert mások a vélekedéseik, így más az intencionális profiljuk is.

A fenti példák tehát meggyőznek minket arról, hogy a műalkotások esetében ugyanúgy, mint hétköznapijainkban, általában többszörös vélekedések és vágyak rendszere fedezhető fel mások vélekedéseivel és vágyaival kapcsolatban, vagyis működik egy magasabb *nagyságrendű* intencionális rendszer.

„Hiszen mi mást is jelenthet az, ha élvezetet találunk abban, hogy hátralépve megfigyeljük, miként elevenednek meg egy impresszionista tájkép színes foltjai? (4. ábra) Ez azt jelenti, hogy a festő bízik arra való készségünkben, hogy észrevegyük az utalásokat, hogy olvassunk a kontextusban, s hogy vezetésével felidézzük magunkban a mi konceptuális képzetünket. A festékfolt Manet festményén, amely egy lovat képvisel, semmivel sem utánozza jobban annak a külső formáját, mint a mi vesszőparipánk. A festő azonban olyan ügyesen alkalmazza, hogy felidézi bennünk a kívánt képzetet – természetesen csak abban az esetben, ha együttműködünk a művésszel.”¹⁶

¹⁶ Gombrich, Ernst Hans, „Elmélkedés egy vesszőparipáról, avagy a művészi forma gyökerei”, *A sokarcú kép* (szerk. Horányi Özséb), Budapest, Typotex, 2003, 36.o.



4. ábra

Hogyan lesz tehát ebből ló (5. ábra)?

Amikor a longchamp-i lóversenyt nézzük, azt felfoghatjuk úgy is, hogy egy harmadrendű intencionális rendszer részesei vagyunk. Feltevéseink racionálisak: nem gondoljuk, hogy Manet véletlenül pacázta össze a vásznat. Ellenkezőleg, azt gondoljuk, hogy feltételezte, meg akarjuk érteni a festményt, és azt feltételezzük, hogy az volt a szándéka, hogy ábrázoljon valamit, és így tovább. Valamint feltételezte, hogy tudjuk, mi az, hogy versenyló, a lovak által felvert por, lóverseny, lelátó, közönség, napernyő, fa, felhő stb., és ha ezeket egy képen belül reprezentálja, akkor nagyvonalúbban kezelheti a formai hasonlóságot, mert a szemlélő ezeket így együtt hamarabb összerakja a fejében: mi más lehetne az ott a pálya közepén, mint egy versenyló?



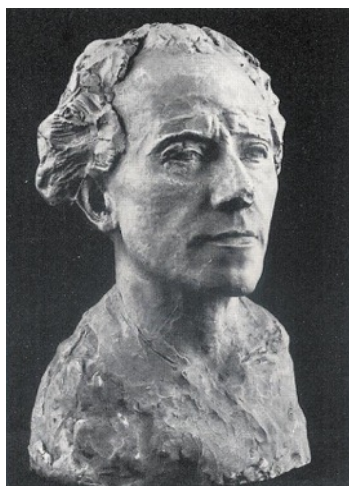
5. ábra

Tanulságos, amikor Gombrich összehasonlítja a longchamp-i lóversenyt ábrázoló Manet-képet W. P. Frith *A derby napján* című festményével. Frith egy angol festő volt, aki Manet-nál mindössze tizennégy évvel korábban festette a szóban forgó, a viktoriánus korban igen nagy népszerűségnek örvendett képét, amelyen különös gondot fordított a formai hasonlóságra és a részletek kidolgozására, valamint „eleven, dickensi humorral ábrázolta a különböző jellemeket és a mozgalmasan zajló eseményeket. Az ilyen képeket úgy élvezhetjük legjobban, ha szép ráérősen sorra vesszük a vidám jeleneteket.”¹⁷ Ezzel szemben Manet-nál, aki a formai hasonlósággal az egész képet tekintve is kevesebbet törődött, „első pillantásra csak nagy zűrzavart látunk [...] A művész a fény, sebesség, a mozgás impresszióját akarja kelteni azáltal, hogy éppen csak érzékelteti a zűrzavarból előbukkanó formákat. A lovak teljes sebességgel vágatnak felénk, a lelátókat izgatott tömeg tölti zsúfolásig. Ez a kép minden más példánál jobban szemlélteti: Manet valóban nem hagyta magát befolyásolni előzetes ismereteitől: csakis arra szorítkozott, amit látott. Egyik lovának sincs négy lába. A lelátók közönségét sincs időnk részletesen megfigyelni.”¹⁸ Azt feltételezi, hogy ha egyszer a befogadó megérti, hogy lóversenyen járunk, elvárásai egy lóversennyel kapcsolatban nagyban megsegítik a kép megértését, és ezért teheti meg, hogy nem bíbelődik a hasonlósággal.

Az impresszionisták esetében, bár újszerű eszközökkel éltek, ezeket az eszközöket a megértéshez nem volt szükséges ismerni. Más kérdés, hogy ahhoz, hogy élvezzük, meg kellett szokni. Az akadémikus festők 1863-ban nem azért nem engedték Manet képeit kifüggeszteni a Salonnak nevezett hivatalos kiállításon, mert nem értették, hogy mit ábrázolnak festményei, hanem mert nem tetszettek nekik. Vagyis a kifejezőeszköz ismerete nem kellett, hogy a vélekedések része legyen ahhoz, hogy a befogadó megértse, mit ábrázol a kép. Van-e olyan kifejezőeszköz, ami részét kell hogy képezze a néző vélekedéseinek ahhoz, hogy a képet megértse?

¹⁷ Gombrich, Ernst Hans, *A művészet története*, Budapest, Gondolat Kiadó, 1983, 421.o.

¹⁸ Uo. 420.o.



6. ábra

Honnan tudjuk, hogy Rodin nem Mahler levágott fejét (6. ábra) akarta ábrázolni? Onnan, hogy „a műalkotással szemben kialakult bennünk az elvárások korszakok során kodifikálódott rendszere – a mindennapos találkozás a művészettel –, amely lehetővé teszi számunkra, hogy behatoljunk a művész kialakította sajátos jelrendszerbe. A mellszobor láttán – éppen azért, mert megfelel elvárásunknak – senki sem gondol arra, hogy az egy törzsből elmetszett ember ábrázolása.”¹⁹ Vagyis a megértés feltétele, hogy ismerős legyen a kifejezőeszköz, vagyis vélekedéseink része legyen.



7. ábra

¹⁹ Szilágyi Gábor, *Elemi képtan elemei*, Budapest, Magyar Filmintézet, 1999. 11.o.

Hasonló a helyzet Raffaello Athéni iskoláján (7. ábra). Miért nem gondoljuk, hogy a festő úgy akarta ábrázolni, hogy Arisztotelész sokkal alacsonyabb növésű, mint Parmenidész? Azért, mert a perspektíva reneszánsz-kori bevonulása óta volt időnk megtanulni, hogy a méretkülönbség azt jelenti, hogy az egyik alak közelebb van, a másik pedig távolabb. Ebből a szabályból következnek az összetartó vonalak és a rövidülés. Ha azt akarjuk előrejelezni, hogy a néző Arisztotelészt alacsonyabbnak vagy távolabbinak fogja érzékelni, fel kell mérnünk, hogy ismeri-e a perspektivikus ábrázolás szabályait. Ebben a kérdésben élénk vita bontakozott ki az 50-es, 60-as években.²⁰ Van, aki szerint „a perspektíva törvényei a hűségnek olyan abszolút szabályait képezik, melyek a látás és a képezés stílusában fennálló különbségektől függetlenek.”²¹ Vagyis egy helyes perspektívával ábrázolt képről olyan fénynyalábok verődnek a szembe, amelyek egybevágnak az ábrázolt tárgyról visszaverődőkkel. Ezzel szemben áll az a nézet, mely szerint „a perspektivikus képeket – mint bármely más képet – olvasnunk kell; az olvasás képességét pedig el kell sajátítanunk. Az a szem, amely kizárólag a keleti festészethez szokott, nem érti meg azonnal a perspektivikus képet. [...] Még mi, akik pedig leginkább hozzáedződtünk a perspektivikus tolmácsoláshoz, sem mindig fogadjuk el azt mint hűséges reprezentációt: az olyan férfi fotográfiája, aki előrenyújtja lábát, torznak tűnik, a Pike-csúcs pedig lehangolóan kicsire zsugorodhat össze egy pillanatfelvételen. Ahogy mondani szokás, nincs jobb eszköz a fényképezőgépnél, ha egy hegyből vakondtúrást akarunk csinálni.”²²

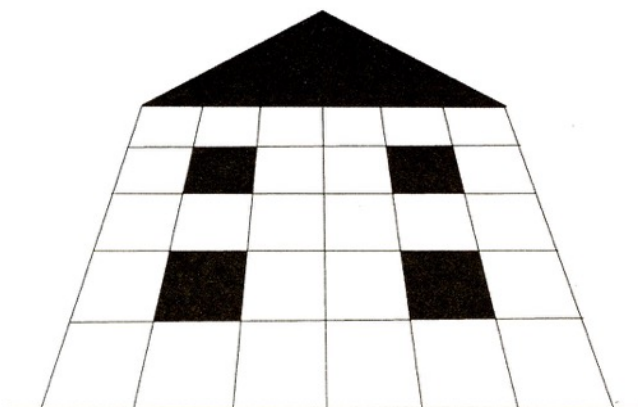
A fényképezőgépek fejlődésének története, pontosabban annak egy momentuma fontos adalékkal szolgál, ami mindenképpen az utóbbi nézet melletti érvek számát gyarapítja. A reneszánsz-kori perspektívával festett képekről ugyanis azt a szabályt olvassuk ki, hogy a távolodó párhuzamosok összetartanak, kivéve ha ezek a párhuzamosok függőlegesek. Azt biztosan tudjuk, hogy a szemlencse mint gyűjtőlencse ilyen kivételezéssel nem él. Mint ahogyan a fényképezőgép objektívje sem, ahol kizárólag azok a párhuzamos egyenesek nem tartanak össze a fotográfiai nyersanyagra vetített képen, amelyek merőlegesek az optikai tengelyre. Vagyis csak akkor nem tartanak össze a függőlegesek, ha az objektív optikai tengelye vízszintes. Ha tehát az utcán állva egy épületet fényképezünk, – mivel a kamerával

²⁰ Goodman, Nelson: „Az újraalkotott valóságról és a képek hangjairól”, *A sokarcú kép* (szerk. Horányi Özséb), Budapest, Typotex 2003, 46.o.

²¹ Uo., 46.o.

²² Uo. 49.o.

fel kell igazítanunk, hogy a ház teteje is képben legyen – az optikai tengely nem lesz vízszintes, ezért a homlokzat párhuzamosai össze fognak tartani. Erre mondták a régi fényképészmesterek, hogy hanyatt dől az épület.



8. ábra

Vagy némileg máshogyan fogalmazva: „Mint Klee megjegyzi, a rajz (8. ábra) meglehetősen normálisnak tűnik, ha egy padló reprezentációjaként tekintjük, fonák azonban, ha homlokzat reprezentációjaként tekintjük, ámbár mindkét esetben egyformán távolodnak a párhuzamosok.”²³ Persze, ugyanis a perspektivikus ábrázolás szabályait annyira megtanultuk, hogy ezt csak így tudtuk olvasni: ha a párhuzamosok összetartanak, akkor azok nem függőlegesek. Ez olyan erősen benne volt képolvasási szokásainkban, és így annyira zavaró volt, hogy speciális fényképezőgépet kellett kieszelni, amely a különleges optikai igények miatt természetesen csillagászati összegekbe került. Ez lett az úgynevezett műszaki fényképezőgép, amellyel lehetségessé vált a reneszánsz kori szabályoknak megfelelően megörökíteni az épületeket is – legalábbis egy bizonyos magasságig. Az említett kamerákkal az utca szintjéről lehetett fényképezni mondjuk tízeleteres házakat, de nem lehetett negyven- vagy hetvenemeleteseket. Ennek ellenére az épületfényképészek és mások töretlen lendülettel fotózták a felhőkarcolókat, mint az egyik leghálásabb témát, és vállalták, hogy a függőlegesek bizony összetartanak. Vagyis az elmúlt nyolcvan év arról szólt, hogy lassan mégis megszoktuk és megtanultuk olvasni az összetartó függőlegeseket is, ennek következtében már nem dőlnek annyira hanyatt azok a házak. (9. ábra)

²³ Uo. 51.o.



9. ábra

„Nem egy etnográfus beszámolt olyan tapasztalatról, hogy ha egy házról, egy személyről, vagy egy ismerős tájról készült éles fényképet mutatott a fotográfia bármiféle ismeretétől érintetlen kultúrában élő embernek, akkor a bennszülött a képet minden elképzelhető szögben megvizsgálta, vagy megfordította, hogy üres hátoldalát is szemügyre vegye, amint ezt a papírlapon lévő különböző árnyalatú szürke foltok értelmetlen elrendezését értelmezni próbálta. Minden fénykép ugyanis – legyen az bár a legélesebb – csupán értelmezése annak, amit a kamera lát.”²⁴

Lépjünk tovább, és nézzünk egy irodalmi példát arra, hogy milyen meghatározó az intencionális profil felállításának mikéntje! A *Hamlet* híres „Eredj kolostorba” jelenetében a harmadik felvonásban Claudius és Polonius Opheliát veti oda csalétkül Hamlet titkának (vélekedéseinek és vágyainak) kifürkészésére.

POLONIUS

Járkálj te, lyányom, itt. - Fölség; ha tetszik,
Elbúhatunk. -

Opheliához.

²⁴ Uo. 49.o.

Te meg olvass e könyvből:
Leplezze a színlett foglalkozás,
Miért vagy magadban. - Nem hiába mondják
Sok példa van rá - hogy ájtatos arccal,
Kegyves gyakorlattal, becúkorozzuk
Magát az ördögöt.²⁵

Tehát a terv (*szándék*) is világos, valamint Claudius és Polonius vélekedése is adott arról, hogy Hamlet vágyai és vélekedései szerint szerelmével nyíltan beszéljen. Csakhogy Hamlet legalábbis sejti, hogy a függöny mögül kihallgatják, vagyis neki is vannak vágyai és vélekedései Claudius és Polonius vágyairól és vélekedéseiről saját vágyait és vélekedéseit illetően: az a kettő a függöny mögött azt *hiszi*, hogy én nem *gyanítom*, hogy ott vannak, és hogy miért vannak ott. Egy ilyen *harmadrendű* intencionális rendszer így néz ki:

X tudja, hogy Y azt hiszi, hogy X nem tudja, hogy Y a függöny mögött hallgatózik

Még tovább bonyolítja a helyzetet, hogy mindezt Shakespeare meséli a nézőközönségnek. Tehát ahhoz, hogy a néző vélekedései és vágyai nyomán a szerző szándékai szerint értse a jelenetet, tájékoztatni kell őt Hamlet vágyairól és vélekedéseiről. Ezt szolgálja a jelenet Rosencrantz, Guildenstern és Hamlet között a második felvonásban, tehát nem sokkal korábban. Itt tapasztalja a néző, hogy Hamlet azonnal átlát a két udvarfin, akik szintén Hamlet szándékait hivatottak kikémlelni. Ettől fogva a néző tudja, hogy Hamlet tudja, hogy mindenki Claudius vágyainak és vélekedéseinek megfelelően működik.²⁶ Ez a feltétele annak, hogy az „Eredj kolostorba” jelenet működjön. Ez a *negyedrendű* intencionális rendszer úgy néz ki, hogy a néző *tudja* Hamletről, hogy Hamlet *tudja*, hogy Claudius és Polonius a függöny mögött azt *hiszi*, hogy Hamlet nem *sejt*i, hogy azok ott ketten kihallgatják. Elvileg nem nehéz ezt a sort tetszőleges magasságig folytatni mondjuk úgy, hogy beépítjük a sorozatba azt is, hogy mit gondol a szerző arról, hogy mit hisz a néző Hamletről, és így

²⁵Shakespeare, *Hamlet*, III, 1: 50-58, Arany János fordítása

²⁶Érdemes megemlíteni, hogy az „Eredj kolostorba” (Get thee to a nunnery) mondatban a kolostor (nunnery) szó a Shakespearé-kori nézőközönség számára, pontosabban az angol szlengben a 16-20. századig bordélyt jelentett. Tehát Shakespeare szándéka szerint, valamint az akkori angol közönség vélekedéseiről alkotott vélekedései alapján Hamlet sokkal brutálisabban szakít szerelmével, mint azt a magyar nézőközönség gondolja. A magyar nézőnek ugyanis a vélekedései mások erről a szóról, mint az angolé, tehát Shakespeare vélekedései a magyar néző vélekedéseiről ebben az esetben tévesek.

tovább. Dennett szerint ezek a *nagyságrendek* megfelelnek valami *intuitív* intelligenciaskálának: a magasabb rendű hozzárendeléseket sokkal rafináltabbnak, sokkal emberibbnek, sokkal nagyobb értelmet követelőnek érezzük. A kutatások szerint az igazi *kommunikáció*, a komoly, emberi értelemben vett beszédaktusok legalább három *nagyságrendnyi* intencionalitást igényelnek a beszélő és a hallgatóság részéről egyaránt.²⁷

Összegzésként elmondható, hogy az intencionális megközelítéssel, az intencionális profil – azon belül a vágyak és a vélekedések – ügyes meghatározásával valóban magyarázhatunk illetve előrejelezhetünk bizonyos hatásokat. Fontosnak tartottam, hogy elidőzzek műalkotások intencionális elemzésénél, mert a leszűrt tanulságok hasznunkra lesznek filmelemzéseinknél is. A későbbiekben látjuk majd, többféle vágy is készítheti a befogadót, hogy a fejében „befejezze” a műalkotást, de annyit már most is megállapíthatunk, hogy a műalkotások esetében majdnem mindig fennálló legalább másodrendű intencionális rendszerből fakadóan egyféle befogadói vágy mindig adott: a befogadó az üzenetet mindig meg akarja érteni, ha egyszer foglalkozni kezd vele, mert vélekedései az alkotó vágyairól azt súgják, hogy az alkotó közölni akar valamit.

III. Intencionális megközelítés a filmben

Ha valamit nem tudunk visszaadni, kihagyást alkalmazunk, azokat a dolgokat vesszük fel, amelyeket érdekesnek tartunk, a cselekvésnek azt a pillanatát, amelyről úgy látjuk, hogy nem csúszik ki a kezünkből.

François Truffaut, 1973

1. Néhány példa

Chaplin *Aranylázában* (1925) Big Jim McKay (Mack Swain), Black Larsen (Tom Murray) és a magányos aranyásó (Chaplin) a hóborította hegyek között egy kunyhóban

²⁷ Dennett, Daniel C., *Az intencionalitás filozófiája*, Budapest, Osiris Kiadó, 1998. 107.o.

fagyoskodnak, és közben majd éhen halnak. Már mindent megettek, ami ehető volt. Big Jim és Black Larsen idegesen járkálnak, Chaplin a kutyát simogatva ücsörög egy hokedlin. Egyszerre Big Jim kétségbeesetten kisiet a kunyhóból, a kutya utána. Black Larsen ledől a priccsre, Chaplin éhségében eszik egy csipet sót, aztán megeszi az asztalon lévő lámpásból a gyertyát. Black Larsen észreveszi, és éppen vitáznak, amikor visszatér Big Jim, majd leül, és a fogából hangos cuppanásokkal szippantja ki az ételmaradékot. Látva mindezt Chaplinben feltámad a gyanú, körülnéz, és a kutya nincs sehol. Füttyszóval hívja, felpattan, ijedten keresi. Amint Chaplin ijedten nézi a visszatérő Big Jimet, ahogyan az a fogát cuppogtatja, azonnal tudjuk, hogy a kutyáról van szó, mert a történetet kiegészítjük azzal, ami Chaplin fejében lejátszódik, és közben hozzá hasonlóan mi is látjuk lelki szemeink előtt, hogy a nagydarab éhes aranyásó odakint megette a kutyát.

A vihar kapuja című filmben (Akira Kurosawa, 1950) a favágó, a pap, az útonálló, a feleség és a médium, aki a meggyilkolt szamuráj nevében beszél, mind úgy teszik meg vallomásukat, hogy a bíróságot a film folyamán egy pillanatra sem látjuk, és nem is mondanak soha semmit. Ezeket a jeleneteket Kurosawa egyetlen szögből, alacsony gépállásból vette fel, a tanúk és a vádlott valahova a kamera fölé néznek, jelezve, hogy hol lehet, akihez beszélnek. Az első tanú, a favágó rögtön az elején egyértelművé teszi a helyzetet: „Igen, pontosan. Én találtam meg elsőnek a holttestet... Mi?... Hogy láttam-e egy kardot vagy valamit?... Nem, semmit.” Egy válasszal kezd, tehát egy dialógus közepén vagyunk, majd nem halljuk a következő kérdést, de szerencsére a favágó sem, ezért visszakérdez, így értesülünk mi is a kérdésről, valamint arról, hogy ki lehet a kérdező. A bíróság csak az alkotók és a néző fejében létezik.

Kísértetiesen hasonló jelenettel van dolgunk Truffaut *Négyszáz csapásában* (1959), amikor Antoine Doinel (Jean-Pierre Léaud) a nevelőintézetben a pszichológusnál ül. Csak a 12 éves fiút látjuk végig ugyanabban a beállításban, a pszichológust egyszer sem. Egyébként sem azelőtt, sem azután a filmben. Antoine viselkedéséből (néz valakire, beszél valakihez) és a képen kívüli női hangból kikövetkeztetve odaképzeltük a pszichológust. Truffaut eredetileg szerette volna leforgatni a pszichológusnőt is, de a gyártási tervben kitűzött forgatási napon a kiszemelt színésznő nem volt elérhető, ezért úgy döntöttek, hogy először csak Antoine Doinel irányát veszik fel, az ellenirányt pedig később pótolják. Aztán amikor megnézték a musztereket, Henri Decaë, a film operatőre azt mondta, hogy „örültség lenne felvenni az

ellenbeállításokat. Hagyjuk meg úgy, ahogy van.”²⁸ Tehát így vagy úgy, de tudatos rendezői döntéssel van dolgunk. A nézők jelentős része később, miután megnézte a filmet, úgy emlékszik, hogy a jelenetben látta a pszichológust. Az említett jelenetek alapján úgy fest, hogy Kurosawa és Truffaut valami nagyon hasonlót gondolhattak a filmezésről és a hatóságokról.

Hitchcock *Hátsó ablak* című filmjében (1954) a főhóst egy egyetlen hosszú kocsizásból álló snittben mutatja be. A beállítás szinte minden pillanata kiegészítésre készíti a nézőt:

- a főhős (James Stewart) közeli
- begipszelt lába a felirattal: Itt nyugszik L.B. Jefferies törött lábcsontja: ebből tudjuk, hogy nemrég eltört a lába
- egy darabokra tört fényképezőgép az íróasztalon: ez a kamera is ott lehetett a lábtörésnél
- egy autóversenyen készült fénykép az asztalon, amit csak úgy a falnak támasztottak, és egy baleset pillanatait ábrázolja, ahol az egyik leszakadt kerék a kamera felé repül: abból, hogy a többi képtől eltérően ez nem a falon lóg, kitalálható, hogy valószínűleg nemrég készült a fotó, nem volt még idő kiakasztani, tehát azt a balesetet ábrázolja, ahol Jefferies eltörte a lábát, sőt ő maga készítette a képet
- a falon fotó egy tüzesetről hatalmas lángokkal és rohanó tűzoltókkal, valamint egy másik kép egy nőről, akit éppen elüt egy autó, és továbbiak katonákkal, bombarobbanással, aztán az asztalon még két fényképezőgép hever vakukkal – tehát Jefferies hivatásos fotóriporter
- egy asztali fényképtartóban egy nő fekete-fehér fotójának negatívja, végül pedig egy halom divatmagazin ugyanabból a lapszámából, a borítón azzal a fényképpel, aminek a negatívját láttuk az imént: tehát Jefferies nemcsak riporter, hanem divatfotóval is foglalkozik,

²⁸Gillain, Anne, *François Truffaut*, Osiris Kiadó, Budapest, 1996, 87.o.

és abból, ahogyan a modell fényképe bekeretezve áll az asztalon, az is világos, hogy több van köztük, mint pusztán munkakapcsolat.

Claude Lelouch *Egy férfi és egy nőjében* (1966) Jean-Louis Duroc (Jean-Louis Trintignant) autóversenyző egy párizsi, belvárosi utcában megérkezik Ford Mustangjával a ház elé, amiben szerelme, Anne Gauthier (Anouk Aimée) lakik. Ebben az egyetlen snittben, fix kameraállásból, csak igazításokkal és varióval követi a kamera, amint Duroc leparkol, kipattan a kocsiból, becsönget, a kaput berregve kinyitják, a férfi beszalad a kapun, a házmesterlakás csukott ajtaján keresztül megkérdezi, hogy melyik Anne Gauthier lakása, majd ahogy elindul a lakás felé, a kapunyílás takarásába kerül. Ekkor a kamera, amelyik még mindig az utcán áll, szép lassan feligazít az épület homlokzatán egy második emeleti ablakra, majd kisvártatva ugyanolyan lassan visszaigazít a nyitott kapunyílásra, ahova ebben a pillanatban sietve visszaérkezik Duroc, és a csukott ajtón keresztül megkérdezi a házmestert, hogy hol lehet a nő, a válasz után pedig kirohan az autóhoz és beszáll. Meglehetősen szemtelen és egyben szellemes megfogalmazása annak az eseménysornak, hogy valaki felrohan a második emeletre, csönget, nem nyitnak ajtót, majd visszaszalad a földszintre. Ugyanis minden addigi filmes szokásnak és szabálynak ellentmondva a kamera olyasvalakit követ le, aki nincs is a képen. Természetesen mi nézők kiegészítjük ezt a hiányt, és pontosan tudjuk, mi történik odabent a lépcsőházban.

A *Szegénylegényekben* (Jancsó Miklós, 1966) az egyik vallató (Nagy Attila) kérésére egy asszony az udvarba zárt férfiak közül rámutat Gajdor Jánosra (Görbe János) mint egy gyilkosság lehetséges elkövetőjére.

VALLATÓ

(csendőrnek)

Hozza őket közelebb.

CSENDŐR

Jöjjenek közelebb! Álljanak ide!

Az asszony és a vallató végigmennek a férfiak előtt.

VALLATÓ

Van közöttük nehéz életű?

ASSZONY

Van.

VALLATÓ

Melyik?

ASSZONY

Az ott.

VALLATÓ

És még?

ASSZONY

Az is. Abban a gubában.

VALLATÓ

Abban a rövid, fekete gubában?

ASSZONY

Abban.

VALLATÓ

Menjünk.

A következő beállításban Gajdor János már nem az udvarban, hanem a vallatók háza mellett egyedül ácsorog, vár. Majd az ezt követő snittben már bent van a parasztház szobájában, ott áll a becsukott ajtó előtt, mellette csendőr, vele szemben pedig egy fővallató (Avar István). A filmben korábban már megtanultuk, miként őrzik, kísérik a fogvatartott embereket a csendőrök, és hogyan viszik őket kihallgatásra. Tehát könnyű kiegészíteni a cselekményt azzal, hogy mi történt a snittek között, hogy hogyan került Gajdor János az udvarból a vallatók házához, aztán pedig hogyan került a házba. Már csak azt kell kitalálni, hogy mi jár Gajdor János fejében, vagyis hogy miközben senki sincs a közelben, miért nem menekül el a pusztába, amikor ott áll egyedül a ház tövében. Azért, mert mi nézők egy

korábbi jelenetben már láttuk, mi lett azzal a magyardolmányos forradalmárral, akit szabadon engedtek, de amikor elindult a pusztába, valahonnan, egy láthatatlan fegyverrel egy láthatatlan csendőr mégis agyonlőtt. Megtanultuk, és nyilván Gajdor János is hallott róla, tehát ő is megtanulta, hogy innen nem lehet megszökni, mert valahonnan valaki mindig figyel.

Milos Forman *Tűz van, babám!* című filmjében (1967) a tűzoltóbálon az öreg tűzoltó talál az asztal alatt egy női táskát, felteszi az asztalra, hogy megnézzé, mi van benne. Meg is találja az egyik tombolanyereményt, egy nagydarab sonkát. Ekkor odasiet hozzá egy idősebb nő, aki gorombán leteremti: „Mit keresel a táskámban? Semmi közöd ahhoz, ami benne van. Mindenki lop itt, és csak tátod a szád, becsületes vén marha.” Egyrészt ebből világos, hogy a nő a felesége (Ki más merne így beszélni vele?), másrészt hogy természetesen a táska a feleségé, harmadrészt hogy a nő lopta el a sonkát. Mindezt persze a dialógból nem mondják ki, csak a fejünkben áll össze. Majd több mint fél órával később, miután a tűzoltóparancsnok lekapcsoltatta a villanyokat, hogy a sötétben mindenki visszarakhassa az ellopott tombolanyereményeket, hirtelen kigyúlnak a fények, és az öreg tűzoltó ott áll rémülten, kezében a sonka, amit mérhetetlen zavarában az asztalra hajít, és szégyenében elájul. Az egész cselekménysort mint a film egyik mellékszálát egy pillanat alatt megszerkesztjük: fél órája gyötrődik, hogy hogyan oldja meg a kényes helyzetet, végül dönt, és szinte látjuk, amint szegény becsületes tűzoltó kihasználván az alkalmat a sötétben beoson a sonkával, de az utolsó pillanatban megtorpan, mert hezitál, hogy mit tegyen. Milos Forman néhány ecsetvonással egy típust és egy egész sorsot fest le – a néző közreműködésével.

Nyikita Mihalkov *Tanúk nélküljében* (1983) a volt férj kávécsészébe konyakot tölt magának, és mielőtt felhajtja, meg utána is egy gőzmozdony hangját utánozza. Ettől kezdve elég, ha csak a meghalljuk a „gőzmozdony hangját”, és tudjuk, a férj megint iszik. Tulajdonképpen képen kívül rúg be.

A Coen fivérek *Nem vénének való vidék* című filmjében (2007) Carla Jean Moss (Kelly Macdonald) leparkol kertvárosi háza elé, és kiszáll a kocsiból. A következő beállításban a nő már kávéval a kezében bukkan fél a nappaliban, és leül az asztalhoz. Nem láttuk belépni a házba, mégis világos, hogy a két snitt között bement és főzött magának egy kávé. Miután leül az asztalhoz, feltűnik neki a meglibbenő függöny, látja, hogy nyitva az ablak. A következő snittben benyit a hálószobába, ahol ott ül a sarokban Anton Chigurh (Javier Bardem). Tehát

megértjük, hogy a nő a nyitott ablakból kitalálta, hogy látogatója van, és a gyilkoshoz intézett első mondatából („Tudtam, hogy még nincs vége.”) az is kiderül, sejtette, hogy ki az. A nő elmondja a gyilkosnak, hogy nincs pénze, még a kifizetetlen számláival sem tud mit kezdeni. A pasas válaszából („Én amiatt nem aggódnék.”) megértjük, hogy nem a pénzért, de meg akarja ölni. A nő kéri a pasast, hogy leülhessen, ebből egyértelművé válik: a nő is kezdi felfogni a helyzetet. A nő egy ideig próbálja meggyőzni a pszichopata gyilkost, hogy nem muszáj megölnie, mire az feldob egy pénzt. A következő nagytotálban a gyilkos már kinn áll a tornácon, és a csizmája talpát vizsgálgatja, hogy nem lett-e véres. Ebből ugyancsak egyértelmű, hogy végül megölte a nőt, annak ellenére, hogy nem láttuk, mégis elképzeljük és megtörténtnek gondoljuk a gyilkosságot. Az alkotók valószínűleg belátták, hogy a filmnek ezen a pontján mindennek látványa már nem tudna az újdonság erejével hatni, hiszen korábban már megmutatták, hogy ez a pszichopata azzal a gázpalackos szerkezettel hogyan öl.

Egy mexikói reklámfilmben csak kezek közelijét látjuk egymás után, mindegyik kézhez tartozik egy felirat. Az első kéz egy idős férfié, ráncos, göcsörtös, napbarnított. A gyűrűsujján látszik a gyűrű nyoma, ott nem barnította le a nap. A felirat: „NEKI NINCS FELESÉGE”. A második kéz egyik körme erősen véraláfutásos. A felirat: „NEKI NINCS KÉZÜGYESSÉGE”. A harmadikról hiányzik az egyik ujj. Felirat: „NINCS FÉLELEMÉRZETE”. Egy kisbaba kezénél a felirat: „NINCS TAPASZTALATA”. Aztán egy agyontetovált kezet látunk, alatta a felirat: „NINCSENEK HATÁRAI”. Végül egy olyan kezet látunk, ami csupa fekete olaj. A felirat: „NEKI NINCS VOLKSWAGENJE”. Azonnal összeáll a kép: az olajos kéz gazdája egy lerobbant autót szerel, és ez az autó nem Volkswagen.

És lehetne folytatni a felsorolást a végtelenségig. A fenti filmeket taláломra választottam, és a tény, hogy különösebb erőfeszítés nélkül bukkantam bennük ezekre a jelenetekre, jól mutatja, hogy kortól, helytől, műfajtól és alkotótól függetlenül a film mindig számít arra, hogy a néző valamilyen módon majd kiegészíti az ábrázolt információkat. A néző pedig, ha rajta múlik, be is váltja a hozzá fűzött reményeket. Úgy tűnik, a kiegészítő tevékenység a befogadás elengedhetetlen és alapvető mozzanata. Bordwell nem véletlenül használja a „néző” szót egy olyan hipotetikus entitás jelölésére, amely „a filmi ábrázolás

alapján egy történet megszerkesztésének a műveletét végzi el”²⁹, és nem véletlenül szentel a nézőben lejátszódó folyamatok vizsgálatának egy teljes tanulmányt.

A fent idézett jelenetekben a hiányt és a nyomában keletkező kiegészítést többnyire könnyen észrevehető, látványos példákkal szemléltettem, de meg kell jegyezzem, hogy a filmekben folyamatosan jelen vannak ennél magától értetődőbbnek tűnő, és így rejtettebb kihagyások is, a befogadóban pedig a folyamatosan, de nem feltétlenül tudatosan kialakuló, néha teljesen észrevétlen kiegészítéseik. Vegyük rögtön a képkivágást, mint a filmezés kényszerű, és éppen ezért inherens adottságát. Elkerülhetetlenül születik egy döntés arra nézve, hogy mi kerül *be* a képbe, és mi marad *ki* a képből. Akkor is így van ez, ha a döntés nem tudatos, esetleg a véletlenül múlik, vagy pedig tudatos és nem tudatos döntés, valamint a véletlen egymással párhuzamosan alakítják ki a képkivágást. Amikor a felvétel gombot megnyomják a kamerán, megszületik a döntés. Még Meliès munkáiban is, ahol jellemzően kizárólag totálokban látunk mindent, a képkivágás köré képzelünk egy univerzumot, egy költött világot. Úgy döntött a rendező, hogy az *Utazás a holdba* című filmjében (Georges Meliès, 1902) megmutatja a tudósok csarnokát, de nem mutatja például a terem kapuját. Hogy honnan jönnek be a szereplők a terembe, azt egyszerűen a képzeletünkre bízta, sőt azt is, hogy mi minden lehet a termen, az épületen stb. kívül. „A néző nemcsak azon elmélkedik, mi kerül el annak szomszédságában, amit lát, hanem állandóan egy nagyobb rendszerben, a fiktív világban próbálja elhelyezni egy-egy adott beállítás terét.”³⁰ Nincs az a nagytotál, aminél ne létezne még tágabb képkivágás a fejünkben, ráadásul nagytotált viszonylag ritkán használunk. Vagy tekintsük az idő jelölését. Már azért is nehéz a filmnek kihagyások nélkül, vagyis nézői kiegészítés nélkül meglenni, mert a film játékidőjénél, vagyis az átlagos 90-180 percnél a történet – az úgynevezett valós idejű (real time) filmek kivételével – jóval többet ölel fel: fél napot, egy napot, több napot, hónapokat, éveket stb. Ebből következően az alkotónak nincs is más lehetősége, mint a kihagyásos mesélési technika, vagy sokkal ritkábban a gyorsított felvétel, esetleg az úgynevezett *time lapse photography*³¹ alkalmazása. Meglepő lehet, de már a nagyon korai filmek között is találni olyat, ami igen nagy mértékű időugrásokkal operál. Edison produkciójában készült a *Szerelem és háború* (1899), amiben öt beállításban, összesen

²⁹ Bordwell, David, *Elbeszélés a játékfilmben*, Budapest, Magyar Filmintézet, 1996, 43.o.

³⁰ Salvaggio, Jerry Lee, A tér-idő jelölése, *Filmspirál* 8. III.évfolyam (1997) 3. szám, 13.o.

³¹ Olyan különösen nagy mértékű gyorsított felvétel, amelynek során nagy időintervallumokkal (másodpercek, percek, néha órák) exponálnak egy-egy képkockát.

három percben mesélik el egy fiatalember történetét, aki elmegy a háborúba, megsebesül, a tábori kórházban felépül, majd hazatér a családjához. „A nézőtől ezen a fokon tehát megkövetelik, hogy dekódoljon egy négy olyan kép gyors egymásutánjából álló elbeszélést, amelyek néhány hónapot ábrázolnak feliratok vagy bármifajta más index-jel segítsége nélkül. A néző kétségkívül képes volt megfejteni az idiolektust és megérteni az elbeszélést, egyrészt az események által ábrázolt okozati aspektusok miatt – a hős elindul, megsebesül, felépül és visszatér –, másrészt a költött időnek az irodalomban, színházban és elbeszélő költészetben megszokott hasonló ábrázolása révén, noha ott azt soha nem rövidítették le percekre.”³² Az idő kihagyásokkal történő tömörítésének leggyakoribb példája jellemzően a reklámfilm, ahol általában 30-60 másodperc alatt kell emesélni jóval hosszabb történeteket.

Egyébként is az a helyzet, hogy nem létezik olyan műalkotás, amely ne támaszkodna, építene, utalna a befogadó fejében lévő képességekre és hatalmas, genetikusan öröklött vagy az egyén illetve a közösség által megtapasztalt tudásra. Nincs úgynevezett szűz szem, pontosabban a szűz szem nem lát semmit. Az tehát, hogy él-e a film kihagyásokkal, nem döntés kérdése: nem tud nem élni.

Csak hogy az alkotó szempontjából, és így a mi szempontunkból sem mindegy, hogy ezek a kihagyások egy – vagy tudatos, vagy nem tudatos – alkotói szándék mentén jönnek-e létre, vagy a véletlen szüli őket. Nem mindegy, hogy a kihagyások érdekessé vagy zavarossá és bosszantóan érthetlenné, ezért aztán végül unalmassá teszik-e a filmet. Meggyőződésem szerint ezen a téren az alkotónak szüksége van tudatosan használható elméletekre, ezért a következőkben ezeket a kihagyásokat illetve utalásokat, és az ezek nyomán a nézőben beinduló mentális folyamatok sajátosságait fogom vizsgálni.

2. A néző vágya a történet megszerkesztésére

Mint azt korábban leszögeztem, alapvető elhatározásom az, hogy intencionális megközelítéssel vizsgáljam a film hatásmechanizmusait, tehát hadd ismételjem meg, mit tekintek intencionális rendszernek: azokat a rendszereket, amelyek viselkedését úgy tudom

³² Salvaggio, Jerry Lee, A tér-idő jelölése, *Filmspirál* 9. III.évfolyam (1997) 4. szám, 1.o.

előrejelezni vagy magyarázni, hogy vágyakat (valamint reményeket, félelmeket, szándékokat, megérzéseket stb.) és vélekedéseket rendelek a rendszerhez. Okkal tehető fel a kérdés, hogy mit is jelent az, hogy a rendszerhez. A rendszer melyik szereplőjéhez, és egyáltalán, kik ennek a rendszernek a szereplői? Az eddigiekből akár adódhat is a válasz: a néző. Mint láttuk, a nézőt a kiegészítő tevékenység teszi nézővé, az definiálja őt, vagyis ez a fajta kiegészítés feltétele a megértésnek, sőt ez maga a megértés. Én pedig alkotóként a nézőre vagyok kíváncsi, az ő mentális tevékenységét szeretném megérteni és valahogyan megjósolni, tehát a nézőnek fogok vágyakat és vélekedéseket tulajdonítani.

Csak hogy ez nem ilyen egyszerű, ezért hadd kezdjem egy kicsit messzebből! Mint azt korábban mondtuk, azt a képességet, hogy mások cselekedeteit gondolataik, érzéseik, hiedelmeik és vágyaik alapján értelmezzük, nemcsak intencionális megközelítésnek, hanem elmeolvasásnak vagy elmeteóriának is nevezik a kognitív pszichológusok. „... elmeolvasást végzünk minden alkalommal, amikor a megfigyelhető viselkedésből kiindulva bizonyos mentális állapotot, tartalmat tulajdonítunk valakinek (látjuk, hogy egy pohár vízért nyúl, és arra következtetünk, hogy szomjas); [...] amikor egy tömör szóbeli közlés alapján felfogunk egy bonyolult lelkiállapotot [...]; amikor egy esszét, előadást, filmet, dalt, regényt vagy használati utasítást állítunk össze, és megpróbáljuk elképzelni, hogyan fog arra reagálni a célközönségünk egyik vagy másik része; amikor egy összetett társas helyzetet kezelünk (ismerősünk a főnöke jelenlétében azt mondja nekünk, hogy szívesen dolgozna új projekten, de okunk van rá, hogy azt gondoljuk, hazudik, így megpróbáljuk úgy alakítani a beszélgetést, hogy a főnök, aki, úgy véljük, sejtetheti, hogy ismerősünk hazudik, ne vonja be őt a projektbe, de azt se gondolja, hogy az ismerősünk tényleg nem is akart abban részt venni)...”³³ De tegyük fel, hogy nemcsak mi, alkotók végzünk elmeolvasást (ne feledjük, így is nevezhetjük az intencionális megközelítést) annak érdekében, hogy a nézők reakcióit előrejelezzük, hanem a néző is elmeolvasást végez, amikor értelmezni akarja a film szereplőinek cselekedeteit. Más szóval ha ez igaznak bizonyul, akkor az annyit jelent, hogy nemcsak a film alkotói rendelnek vágyakat és vélekedéseket a nézőhöz, hanem a néző is ugyanezt teszi a film szereplőivel. Emlékezzünk rá, hogy korábban már volt ilyesmiről szó (II/2): amennyiben nem csupán vélekedéseink és vágyaink vannak, hanem vélekedéseink és vágyaink vannak mások vélekedéseiről és vágyairól (mint ahogyan például a film alkotójának a nézők vélekedéseiről

³³ Zunshine, Lisa, Miért olvasunk kitalált történeteket? Elmeteória és a regény, *A művészet eredete* (szerk. Horváth Márta), Typotex, 2014, 141.o.

és vágyairól), azt *másodrendű* intencionális rendszernek nevezzük. Mindebből következően az a feltevésem tehát, hogy akkor tudom nagyobb sikerrel előrejelezni és magyarázni a néző reakcióit, ha nemcsak a nézőket tekintem az intencionális rendszer ágenseinek, hanem a film szereplőit is. Vagyis legalább *harmadrendű*, de inkább *negyed-* illetve *ötödrendű* intencionális rendszerként kell kezelnem a filmet, hiszen vágyakat és vélekedéseket tulajdonítok a nézőnek a szereplők vágyairól és vélekedéseiről, sőt a szereplők vélekedéseiről és vágyairól a másik szereplő vélekedéseit és vágyait illetően, és így tovább.

Az a javaslatom, hogy az átláthatóbb vizsgálódás érdekében válasszuk ketté, és tárgyaljuk először a néző vágyait. Vagyis a következőkben egyelőre ne foglalkozunk a néző vélekedéseivel, csupán nézzük meg, mik azok a vágyak, amiket a nézőnek tulajdoníthatunk, mialatt elméleti vannak egy film szereplőivel kapcsolatban.

1944-ben Fritz Heider és Mary-Ann Simmel készítettek egy egyszerű kis animációs filmet (12. ábra), amelyen fehér alapon fekete síkidomok láthatók: egy nagyobb háromszög, egy kisebb háromszög és egy kör mozog véletlenszerűen ide-oda egy olyan téglalap körül, aminek az egyik oldala mozgatható.



12. ábra

Ezt a filmet levetítették a kísérletben résztvevő nézőknek, akik aztán a geometrikus alakzatok fizikai mozgásának leírása helyett úgy számoltak be a látottakról, mintha azok emberi cselekvések lettek volna. Az akcióban szereplő három geometriai figurából narratív figurák lettek, vágyakkal és tervekkel.

Az egyik kísérleti személy beszámolója (részlet): „*Egy férfi azt tervezi, hogy találkozik egy lánnyal, a lány pedig egy másik férfival jár. Az első férfi azt mondja a másodiknak, hogy távozzon; a második beszél az elsőhöz, és a fejét rázza. Azután a két férfi viaskodik egymással, a lány pedig elindul a szoba felé [...] Láthatóan nem akar az első férfival lenni. Az első férfi követi őt a szobába, miután a másodikat meglehetősen*

leforrázottan otthagya a szoba külső falának dőlve. A lány megrémül, és az egyik saroktól a másikig futkos a szoba egy távoli részében [...] A lány egy rövid vágtaival kimenekül a szobából, épp amikor a kettes számú férfi kinyitja az ajtót. Ketten együtt keringenek a szoba pereme körül, miközben az egyes számú férfi követi őket, de végül kitérnek előle, és egérutat nyernek. Az első férfi visszamegy, és megpróbálja kinyitni az ajtót, de annyira elvakítja a gyűlölet és a tehetetlenség, hogy képtelen kinyitni...”

A nézők egy részét arra kérték, hogy egyszerűen csak írják le, mit láttak. Mások pedig azt az instrukciót kapták, hogy tekintsék a geometriai alakzatokat emberi lényeknek. Ennek ellenére az eredmények hasonlóak voltak a két csoportban, akár adtak nekik emberi cselekményre való utalást, akár nem. E kutatások rámutattak a „cselekménnyé formálás” jelenségére, arra, hogy az ember kész cselekményeket felhasználni ahhoz, hogy jelentés nélküli mozgásokat jelentéssel ruházzon fel. Más szóval beigazolódni látszott, hogy a nézőnek adott az a vágya, hogy jelenségekbe vágyakat és vélekedéseket lásson. Ezt a készenlétet, vagyis intencionális keretek között maradva, vágyat, szándékot nevezi Theodor R. Sarbin *narratív elvnek*,³⁴ mely „szerint az emberi lények narratív struktúrák szerint gondolkodnak, észlelnek, használják képzeletüket, s hoznak erkölcsi döntéseket. Adjunk egy személynek két-három képet vagy leíró kifejezést, s ő úgy fogja ezeket összekapcsolni, hogy azok történetet alkotnak...”³⁵

A narratív elv jelentőségét, és azt a felfogást, hogy vágyként számolhatunk vele, alátámasztja Pléh Csaba *Hagyomány és újítás a pszichológiában* című tanulmánya. A szerző a narratívumok és a pszichológia kapcsolatáról szólva arról ír, hogy a modern humán tudományok és társadalomtudományok többször jutottak arra a felismerésre, hogy az elbeszélést az emberi természet kitüntetett jellemzőjének tartásák. „A pszichológia francia szociológiai iskolájához tartozók [...] folytatva a mechanikus emlékezeten való túllépés igényét, a bergsoni személyesen értelmezett élményből szociálisan megkonstruált élményt hoztak létre, s eközben fokozatosan eljutottak annak tagadásáig, hogy «nyers, értelmezetlen élmények» egyáltalán lennének. Ennek során a narratív szerkezeteket az emberlét kulcsmozzanataivá tették. [...] A társadalmi csoportok közösségi létüket történetek kitalálásával és egymás közti megosztásával hozzák létre, a közösségi élet nyersanyagát tehát

³⁴ Sarbin, Theodor R., Az elbeszélés mint a lélektan tö-metáforája, *Narratívák 5.*, *Narratív pszichológia* (szerk.: László János, Thomka Beáta), Kijárat kiadó, 2001, 68.o.

³⁵ Uo. 63.o.

történetek adják.”³⁶ „A narratív struktúrákkal folyó, ma már több évtizedes kutatás során sommásan fogalmazva az derült ki, hogy megismerésünket itt is, akárcsak a személyészlelésben vagy a szociálpszichológiai jelenségek jórészében, az alapvetően *antropomorf hétköznapi pszichológia* [vagyis a népi intencionalitás – VJ] *irányítja*. A bonyolult eseményeket és az ezeket leíró történeteket az emberi cselekvés célkitűző és problémamegoldó jellegére vonatkozó elvárásrendszerünk segítségével tesszük értelmessé és koherenssé.”³⁷

Hasonló végeredményre jut Lisa Zunshine is, amikor a néző történetértelmezési, kiegészítési szándékait kutatja. Noha Zunshine, amikor arra a kérdésre keresi a választ, hogy „miért olvasunk kitalált történeteket”,³⁸ elsősorban nem a filmnézőkről beszél, hanem az elbeszélő irodalmat olvasó emberről, tanulmánya során maga is kitér rá, hogy vizsgálódásait a filmnéző szándékaira nézve is érvényesnek tartja. Elmélete szerint „az emberi érzésekről és gondolatokról begyűjtött információ feldolgozására evolúciósan létrejött kognitív mechanizmusok állandó készségben vannak, pásztázzák a környezetet a bemeneti feltételeiknek megfelelő ingerek után. Tehát az irodalmi alkotások egy bizonyos szinten „becsapják” ezeket a mechanizmusokat: elhitetik velük, hogy feldolgozandó ingerek, vagyis az intencionális állapotok széles körére képes cselekvők vannak jelen.”³⁹ A bemeneti ingereknek pedig, amint eddig láthattuk, minden megfelel, aminek vágyakat és vélekedéseket lehet tulajdonítani – még azok az egyszerű síkidomok is Fritz Heider és Mary-Ann Simmel animációs filmjében.

Gothár Péter *Ajándék ez a napjában* (1979) László László (Major Tamás), az elhunyt Etel néni bátyja beront Zéman Irén lakásába (Esztergályos Cecília):

LÁSZLÓ LÁSZLÓ

Tudom, hogy maga szerződött vele, ezért a magam és az egész család nevében nagyon hálás vagyok önnek. Itt vannak az embereim. Nem szeretném, ha

³⁶ Pléh, Csaba, *Hagyomány és újítás a pszichológiában*, Balassi Kiadó, 1998, 366.o.

³⁷Uo. 369.o.

³⁸ Zunshine, Lisa, *Miért olvasunk kitalált történeteket? Elméleti és a regény, A művészet eredete* (szerk. Horváth Márta), Typotex, 2014, 141.o.

³⁹ Uo. 146.o.

várnának, ugyebár. Az idő pénz. Én a lakást is megcélozhatnám, mert nem járt le a törvényes határidő. Hogy tudták elintézni, nem firtatom.

Ezek után a lakást László László emberei lepik el, és visznek mindent, amit értéknek gondolnak.

Elvileg tekinthetném úgy is, hogy a moziban csak színes foltok ugrálnak egy fehér vásznon. De nem azt fogom látni, hogy a vásznon azok csupán mozgolódó ezüstszemcsék, hanem azt érzékelem, hogy egy idős ember van ott kalapban. Annak is a tudatában vagyok, hogy az a Major Tamás, és nem a László László. Ennek ellenére – ahogyan azt az imént fogalmaztuk – ez a kitalált figura, László László mint bemeneti feltételeknek megfelelő inger becsapja kognitív mechanizmusaimat, és elhitesi velük, hogy aktiválniuk kell magukat – amennyiben nem vagyok autista. Egy autista szemével nézve ugyanis – akinek, mint korábban említettük (II/2), nem működnek az intencionális képességei –, László László nem tesz mást, csupán kifejezi háláját és csak egyszerű kijelentéseket tesz. Én viszont, aki nem vagyok autista, azonnal megértem a szándékait, világos, hogy valójában fenyegetőzik: ha netán a nő nem engedné, hogy Etel néni ingóságait elvigye, meg fogja támadni az eltartási szerződést, és az mindenkinek rosszabb lenne. Azt is megértem, hogy Zéman Irén is megérti a fenyegetést, és még azt is, hogy László László tudja, hogy Zéman Irén felfogja a helyzetet és megrémül, tehát nyugodtan ki lehet pakolni a lakást. Lisa Zunshine úgy fogalmaz, hogy a filmnézés „élvezete legalábbis részben arra épül, hogy *tudatában vagyunk: potenciálisan elérhető*, de az adott pillanatban *a mienktől eltérő* mentális állapotokat «próbálunk fel»⁴⁰, tehát mi, nézők a szereplőkét. Vagyis örömünket leljük kognitív működésünk megtapasztalásában. Jelzést kapunk, hogy kognitív adaptációink jó formában vannak, ami mindig jó hír, mert *mentális beállítódásunk* változásainak kognitív mechanizmusa „nyilvánvalóan nagy túlélési értékkel bíró adaptív eszköz. [...] Szükséges ahhoz, hogy kezelni tudjuk a nyelven kívüli valóság változó helyzeteit.”⁴¹ Az elmeolvasásról itt elmondottak azt sugallják, hogy az elbeszélő típusú film azért létezhet egyáltalán, mert elmeteóriával bíró lények vagyunk. Fontos azt is tisztán látni, hogy milyen jelentős szerep jut a dialóg szervezésének, a rendezésnek, azon belül is kiemelt helyen a színészvezetésnek, a színészi játéknak, egyszóval a filmes mesélés

⁴⁰ Uo. 155.o.

⁴¹ Uo. 156.o.

mikéntjének abban, hogy az *Ajándék ez a napnak* ezt a jelenetét ekkora élvezettel lehet követni. Ugyanis annak, hogy próbára tegyem intencionális képességeimet, az a feltétele, hogy nekem mint nézőnek maradjanak kiegészíteni valóim. És ahogyan az az iménti minielemezésből kiderült, ebben a jelenetben maradnak. Ezért van hát, hogy csak ülök a moziban, és csodálattal nézem Major Tamást, amint kifosztja szerencsétlen Esztergályos Cecíliát. Többek között ezt az örömet akarja a néző újra és újra átélni, ez a vágya.

Az előzőeknek nem mond ellent, de némileg máshonnan közelít Bordwell, amikor a nézői tevékenységet írja le. Elmélete szerint a megismerés, megértés folyamatának alapja a percepció mint aktív hipotézis-ellenőrző folyamat. Ez úgy működik, hogy előzetes tudásunkra támaszkodva feltevéseket gyártunk arról, hogy mi minden lehet az ott, ami előttünk van. Közben észleléseinkkel igyekszünk információt gyűjteni róla, és ezt az információt arra használjuk, hogy általa igazoljuk vagy éppenséggel cáfoljuk feltevéseinket. „A befogadó tulajdonképpen arra köt fogadást, amit a legvalószínűbb észlelési hipotézisnek tekint.”⁴² Mint mondtuk, hipotéziseink megalkotását szervezett tudáshalmok irányítják, ezeket nevezzük *sémáknak*. Egy ilyen perceptuális-kognitív ciklus során tehát a perceptuális hipotézis vagy beigazolódik, vagy hamisnak bizonyul. Ha hamisnak bizonyul, új sémák illetve új hipotézis után nézünk. Ez a ciklus lehet nagyon rövid, például a vizuális észlelés esetében, amikor az agy villámgyors számításokat végez a beérkező ingerekre és a meglévő sémákra támaszkodva. Megpillantunk valamit messze a magasban az égbolton, és azonnal beugrik, hogy repülő. Abból a sémából indulunk ki, hogy mi más lehetne az ott fenn a magasban. Majd amikor megmozdulnak a szárnyai, átrendezzük sémáinkat és megváltoztatjuk feltevéseinket: az ott egy madár. Mindezt a másodperc törtrésze alatt. Ugyanakkor lehet a ciklus sokkal hosszabb is, például amikor egy cselekménysort akarunk megérteni, és a jelenet elején hipotéziseink keletkeznek arról, hogy a főhős kijut-e az égő házból, mielőtt az felrobbanna? Ebben az esetben a ciklus a jelenettel egyező hosszúságú. Sőt, ennél még hosszabb, még nagyobb ívű feltevéseink is lehetnek, még ha egyben sokkal pontatlanabbak is: vajon sikerül-e a film végére elkapni a gyilkost? Korábban már volt róla szó, de talán most még jobban érthető, mire gondol Bordwell, amikor azt mondja, hogy „a műalkotás szükségképpen befejezetlen, az aktív befogadói részvétel teszi egységessé, kidolgozottá.”⁴³ Az intencionális

⁴²Bordwell, David, *Elbeszélés a játékfilmben*, Budapest, Magyar Filmintézet, 1996, 44.o.

⁴³ Uo. 45.o.

megközelítés szempontjából is nyerünk, ha az „előrejelzés” kifejezés tartalmát a hipotézisalkotással gazdagítjuk.

Ennek megfelelően próbáljuk meg a kétféle beszédmódot, az elmeolvasóét és a hipotézisalkotóét egymás mellé tenni! Lumière *Megöntözött öntözőjében* (1895) a kertész, miközben bőszen locsolja a növényeket, nem veszi észre, hogy mögötte egy fiatal fiú odasettenkedik, és rálép a tömlőre. Elmeolvasóként kitaláljuk, hogy meg akarja tréfálni a kertészt, illetve az a feltevésünk, hogy meg fogja tréfálni a kertészt, hiszen tudáshalmazunk, vagyis sémáink nem találnak más magyarázatot: ugyan mi más célból settenkedhetett oda, és lépett rá a slagra? Amikor a kertész csodálkozva nézegeti az öntözőcsövet, még hozzá egészen közelről, már tudjuk, hogy a csínytevő tudja, hogy a kertész nem tud róla, és nem számít arra, hogy a fiú szándéka az, hogy majd pont akkor engedi el a vízsugarat, amikor a kertész a lehető legközelebb tartja magához a slagot. Ilyen módon feltevéseink egy-két másodperc múlva be is igazolódnak. Ebből a példából láthatjuk, hogy a kétféle beszédmód, az intencionális és a hipotézisalkotó milyen nagy mértékben fedik egymást.

Kezd kirajzolódni tehát, hogy miként működnek magyarázataink és előrejelzéseink elmeteóriánk illetve hipotéziseink segítségével, ha egy film szereplőiről van szó. De mi történik, amikor nézői kiegészítéseink nem kötődnek a film szereplőihöz? A *Tanúk nélkül*ben a férj, hogy továbbgyötörje volt feleségét, bejelenti, hogy magához veszi a nőnek oly sokat jelentő fiát. Ülnek a nappaliban az asztal két oldalán egymással szemben, a nő próbálja győzködni volt férjét, aki persze hajthatatlannak mutatkozik. A volt feleség kiborul, felpattan az asztaltól és kimegy a szobából, közben kétségbeesve szapulja volt férjét. Ezt követően a férj utánaindul, de megáll az előszobában, és ekkor a férfi szemszögét látjuk: a konyha egy részét, valamint azt, hogy a takarásból tányérok repkednek és hangos csörömpöléssel törnek darabokra, amint a konyhaasztalon landolnak. Minden erőfeszítés nélkül megértjük, hogy a nő kiment a konyhába, és most dobálja a porcelánkészletet, miközben a nőt magát nem is látjuk, sőt, még azt sem láttuk, hogy a konyhába ment volna ki. Minek köszönhető, hogy kiegészítéseink ilyen megbízhatóan működnek ebben az esetben is annak ellenére, hogy a nőre vonatkozó elmeteóriánkkal nem sokra megyünk, hiszen nem látjuk a nő cselekedeteit, és így a nő szándékait sem következtethetjük ki cselekedeteiből, így szándékait nem használhatjuk fel arra, hogy kitaláljuk, mit cselekszik. Valahonnan máshonnan kell

kiegészítéseinket megtenni. Használ-e itt az intencionális megközelítés, és ha igen, akkor cselekedeteit magyarázandó kinek kell vágyakat és vélekedéseket tulajdonítanunk?

Idézzük fel, hogy megrongálódott, hiányos feliratok olvasását illetve megértését intencionális tevékenységnek tekintettük azért, mert a felirat szerzőjének a közlés szándékát tulajdonítottuk (II/2). Azt gondolom, hogy Mihalkov jelenetét azért értjük, és azért tudjuk, hogy a tárgyokat a nő dobálja, mert tudjuk, hogy ez a beállítás nem véletlenül van ott, hanem azért, mert a rendező el akarja mesélni nekünk ezt a történetet, és ha nem a nőt képzeljük oda a fal takarásába, akkor nincs értelme a jelenetnek. Két hipotézist hozunk létre: egyrészt a rendező el akar mondani egy történetet világos ok-okozati összefüggésekkel, másrészt a takarásban az ott a nő kell legyen, mert csak így nyer értelmet a jelenet. Amikor ez a feltevésünk igaznak bizonyul, méghozzá úgy, hogy a nő egyszer csak előbukkan a takarásból, igazolódik első feltevésünk is.

Gyakran előfordul, hogy a forgatókönyvíró vagy a rendezőt tudatosabb mesélőnek tartjuk, mint amilyen valójában. Truffaut saját maga beszél erről a *Zsebpénz* című filmje (1976) kapcsán. Úgy találta a vágás során, hogy az a jelenet, amelyben a kis Julien, miután a tanár kiküldte az óráról, osztálytársai zsebeiben kutat és lop tőlük, bárhová bevágható. „Végül is találtam helyet a számára, amely ártalmatlannak tűnt, csak később vettem észre, hogy nem ártalmatlan; a közvetlenül utána jövő jelenetben ugyanis azt látjuk, hogy üvegekkel megrakva jön ki egy bisztróból. [...] A vágásnál nem gondoltam arra, hogy az emberek összefüggést láthatnak a dolgok között, és most van, aki azt mondja: «Azért lopott pénzt a pajtásaitól, hogy az anyjának italt vásároljon», pedig én nem ezt akartam.”⁴⁴

Pálfi György *Final Cut*-jában (2012) az egyik beállításban telefoncsöngés hallatszik, majd Jeanne Moreau megfordul, és kilép a képből. Ezt nem lehet úgy érteni, hogy pont mikor megszólalt a telefon, a szobalány véletlenül megfordult. Ez nem véletlen időbeli egybeesés, ez ok-okozati összefüggés, hiszen azt feltételezem, hogy a rendező a történetmesélés, tehát az ok-okozati összefüggések megalkotása érdekében vágta oda azt a telefoncsöngést, vagyis ebben az esetben az alkotó vágyairól és vélekedéseiről gondol valamit a néző, az kerül előtérbe. (Ennek megfelelően egyébként is az a gyanúm, hogy a filmekben nincs véletlen időbeli egybeesés, csak ok-okozati összefüggés.)

⁴⁴ Gillain, Anne, *François Truffaut*, Osiris Kiadó, Budapest, 1996, 302.o.

Az, hogy a szerzőt történetet mesélni akarónak látjuk, olyannyira benne van elmeolvasási szokásainkban, hogy képesek vagyunk bizonyos zavaró, a történetbe nehezebben beilleszthető részletről inkább nem tudomást venni, csak a történet álljon a lábán. Érdeemes ebből a szempontból is tanulmányozni, hogy milyen történeteket ad ki a *Final Cut*, és hogy mennyire valósul meg a rendező terve, amiről egy interjúban így számol be: „Ha folyamatot építünk, azaz ha tényleg ez van, hogy valaki feláll a székben, elmegy az ajtóig, bemegy az ajtón és találkozik, akkor bármennyi filmből vesszük ki a snittet, azt egyetlenegy mozgásnak fogja tekinteni a néző, és ily módon egyetlenegy szereplőnek.”⁴⁵ Kétségtől jól működik az ötlet, amikor a különböző filmekből összevágott snitteknek köszönhetően mondjuk Latabár Kálmán mint karmester Jack Lemmont és Tony Curtist vezényli. Ezek a beállítások egyetlen érthető történetet mondanak el, még akkor is, ha jól látható, hogy a snittek teljesen máshol és máskor készültek. Szintén elhiszem, hogy Iván Anikó a *Megáll az időből* (Gothár Péter, 1982) és Bruno Ganz a *Berlin felett az égből* (Wim Wenders, 1987) szerelmesen nézik egymást egy-egy félközeli, hiszen a sémáink azt sugják, magyarul azt feltételezzük, hogy a rendező a bevett módon azzal, hogy a két színészt egymásra vágja, azt akarja kifejezni, hogy ők ketten egymást nézik. Még annak ellenére is így van ez, hogy az egyikük színes és belsőben van, a másik meg fekete-fehér és külsőben van. Abban azonban Pálfi alighanem téved, hogy a különböző színészek egyetlenegy szereplőnek tűnnek abban a szekvenciában, amikor Kevin Spacey a zuhany alá áll, majd egymás után látom zuhanyozni Michael Douglast, Richard Gere-t és Jack Nicholst, aki aztán odamegy a tükörhöz, amiből aztán Jean-Paul Belmondo néz vissza reánk. Sokkal inkább érthetem úgy, hogy a rendező azt akarta mondani, hogy ebben az időben városszerte minden férfi ugyanazt csinálja. Sémáim között ugyanis előkelő helyen szerepel, hogy emberek reggelente, anélkül, hogy összebeszéltek volna, nagyjából egy időben zuhanyozni meg borotválkozni szoktak, és ennek nyomán alakul ki ez utóbbi olvasat. Ugyanakkor vannak sémáim arra nézve is, hogy a rendező egy fogalmat akart megjeleníteni, például az „Örök Férfit”, és mindezt úgy teszi, hogy különböző férfiakat vág egymás után, amint az egyik elkezd egy cselekvést, a másik pedig folytatja. Ezzel szemben nincsenek olyan sémáim, hogy valaki zuhanyzás közben állandóan átváltozik egy másik külsejű férfivá, tehát ez az olvasat nem is születik meg a

⁴⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=gBpgFj-iQvI&t=72>

nézőben. Valószínűleg hasonló okokkal magyarázható, hogy a *Final Cut*nak nem születik egyetlen, összefüggő története, bármennyire is szeretném így felfogni, nem látom ezt a történetet. Mindez persze nem jelenti, hogy a *Final Cut* ne lenne értékes és érdekes kísérlet.

Összefoglalva azt mondhatjuk, hogy a nézőnek vágyai és vélekedései vannak nemcsak a film szereplőivel kapcsolatban, hanem a szereplők vágyaival és vélekedéseivel kapcsolatban is, továbbá az alkotók vágyaival és vélekedéseivel kapcsolatban is. Ráadásul kijelenthető, hogy ennek a *sokadrendű* intencionális rendszernek a szereplői egyformán aktiválják az elmeolvasás folyamatát a nézőben attól függetlenül, hogy létező, valaha létezett vagy kitalált személyekről van szó.

Míg egy autista értetlenül áll a szereplők cselekedetei előtt, mert nem rendelkezik az elmeolvasás képességével, addig az egészséges ember számára ez az elmeolvasás mint mentális cselekvés nem szabadon választott, hanem hogy úgy mondjam kötelező tevékenység. Más szóval az ember *determinisztikus* feldolgozást végez. Pléh Csaba példájával élve ezen azt kell érteni, hogy ha olyan lény vagyok, akinek van színlátása, akkor nem tudok segíteni azon, hogy amikor kinyitom a szemem, nemcsak hogy előttem van a világ, de színeket is látok, akkor is, ha erre nincsen szükségem az adott helyzetben. A látás automatikus, kényszerű rendszerében nem tudok változtatni azon, hogy színlátó lény vagyok. Hasonló a nyelv is. Ha tudok magyarul, és hoznak nekem valamilyen halandzsa szöveget, nem tudom a jégszékény szót nem felismerni a halandzsa szövegben is (pl. *Ruskalin samilagdlan vacmrog a jégszékény zör kureta.*) A rendszer tehát mindenképp elvégzi a feladatokat. „A determinisztikus jelző azt jelenti, hogy számításaink mindig valamilyen eredményre jutnak, még akkor is, ha ez később rossznak bizonyul. Például ha kétértelmű ábrákra gondolunk, a moduláris felfogás szerint mindig valamilyen értelmezést adunk a bemenetnek: valaminek kell látnunk, vagy kacsának, vagy nyúlnak. Nem tudjuk semmilyennek látni, vagy egyszerre kettőnek.”⁴⁶

⁴⁶ Pléh, Csaba, *Bevezetés a megismeréstudományba*, Typotex, 1998, 203.o.

3. A vélekedés mint a megértés feltétele

Egy MOME-s felvételiző készített egy kis filmetűdöt a felvételire, amelyben a következőket lehet látni: egy fiatalember egy különös, kör alakú szerkezettel szép, színes festményeket készít, ezeket aztán egy lány egy másik szobában alaposan megszemléli, majd kitűzi a többi hasonló festmény közé a falra.

A felvételi bizottság – ha nem is teljes határozottsággal, de – valami olyasmit vélt érteni, hogy a fiú festő, kitalált egy új technikát, és kíváncsi a barátnője véleményére. Ezek után megkérdezték a felvételizőt, hogy miről szól a film. Meglepő választ kaptak: amiket a fiú a különös szerkezettel fest, azok nem festmények, hanem titkosírással írott szerelmes levelek, és ezeket küldi a lánynak, aki nem a másik szobában van, hanem a város másik végén lakik.

Korábban többször is állítottuk, hogy az ábrázolt események, cselekmények történeté való kiegészítése elmeolvasási képességeinkkel gyorsan és könnyedén megy végbe. Nos, a fenti felvételi film példája alapján joggal kétségbe vonható lenne az elmeolvasás sikeressége, az tehát, „hogy képesek volnánk erőfeszítés nélkül – vagyis pontosan és ellentmondásmentesen, majdhogynem telepatikusan – kitalálni, mit gondol az a személy (ne feledjük, ebbe bele tartozik az alkotó is), akinek a viselkedését magyarázni próbáljuk”⁴⁷, hiszen alaposan félreértették az alkotó szándékait. Ezekkel a kétségekkel szemben, az elmeolvasás módszere mellett érvelhetek azzal, hogy egészen mást tekint *sikerességnek* a laikus (tehát mondjuk a filmrendező), és mást a kognitív tudós. A laikus szemében „az elmeolvasás és kommunikáció kirívó kudarcának számíthat az, amikor egy ember a barátja örömkönnyeit a gyász könnyeiként értelmezi, és ennek megfelelően reagál. Egy kognitív pszichológus szemében az elmeolvasás kirívó kudarcának az számít, ha valaki nincs is tisztában azzal, hogy a barátja arcán lecsorgó folyadék valamiképpen jelzésértékű arra nézve, hogyan érzi magát akkor.”⁴⁸

Erre az érvelésre támaszkodva elsőként nézzük meg, hogy a fenti felvételi film példája, annak félreértelmezése kinek illetve minek a kudarcát jelenti! Az elmeolvasás a befogadói oldalon jól működött, a befogadó értelmezte az alkotó és a szereplők vágyait és

⁴⁷ Zunshine, Lisa, Miért olvasunk kitalált történeteket? Elmeteória és a regény, *A művészet eredete* (szerk. Horváth Márta), Typotex, 2014, 151.o.

⁴⁸ Uo. 151.o.

vélekedéseit, a folyamat ezzel részéről be is fejeződött. Nem hiszem, hogy a félreértelmezést mint kudarcot a néző számlájára lehet írni, különösen akkor, ha mindenki egyöntetűen félreérti a látottakat. Ráadásul a nézők csak a saját olvasatuknak vannak birtokában, és nem tudnak semmit az eredeti szándékokról, tehát nincs mihez hasonlítaniuk értelmezéseiket. Az egyetlen, aki tud mondani valamit a szándékokról is, és össze tudja ezeket hasonlítani a befogadói értelmezésekkel, az az alkotó.

Annak érdekében, hogy jobban átlátható magyarázatot kapjunk arról, mi is történt az említett filmetűd esetében, azt javaslom, ne az „elmeolvasás” szót használjuk, hanem váltsunk át az intencionális beszédmódra, vizsgáljuk meg a fenti példát intencionális keretek között. Az intencionális megközelítés előnye a nézői reakciók előrejelzése szempontjából pontosan abban rejlik, hogy praktikus tanácsot ad az elemzés lépéseit illetően. A megértéshez két, egymástól különválasztható, külön vizsgálható tényezőt feltételez: a *vágyakat* (reményeket, félelmeket, szándékokat, megérzéseket stb.) és a *vélekedéseket* (ismeretek, információ, kultúra stb.), és azt állítja, hogy ha bármelyikkel baj van, a néző nem az alkotói szándékokkal megegyezően érti majd a filmet. Az előző fejezetben körbejártuk a film megértéséhez szükséges vágyakat, és láttuk, hogy ilyen vagy olyan formában, de ezek a vágyak mindig jelen vannak a nézőben, tehát a megértésre irányuló szándékokra, késztetésekre mindig megbízhatóan számíthat az alkotó. Következésképpen azt gondolom, a probléma valahol a vélekedésekkel kapcsolatban merülhet fel. Emlékezzünk vissza az autóvezetési példára (II/1): ha valaki nem adja meg nekem az elsőbbséget, és összeütközünk, akkor azt azzal tudom magyarázni, hogy vélekedéseim a másik vezető vélekedéseiről helytelennek bizonyultak: azt hittem, ismeri a jelzőtáblákat. Másként fogalmazva, rosszul alakítottam ki a másik vezető *intencionális profilját*. Visszakanyarodva az említett felvételi filmhez, az alkotó, amikor próbálta a néző reakcióit előrejelezni, rosszul mérte fel a befogadók intencionális profilját, pontosabban szólva saját intencionális profilját nem tudta megkülönböztetni a többiekétől: azt hitte, a bizottság tagjai – csakúgy, mint ő maga – tudják majd, hogy az a kerek, különös szerkezet maga a rejtjelező eszköz, valamint azt is gondolta, hogy a tanárurak tisztában vannak vele, hogy a két szoba között több kilométeres távolság van. Valójában két különböző lakásban forgattak, de érdekes módon az ajtókeretek különbségei, vagy a különböző falszín a befogadóknak nem jelentették azt, hogy másik lakásban járunk. Az ajtókeretek részleteit nem

figyelték meg, az pedig, hogy egy lakás szobáinak falai nem egyformára vannak festve, könnyedén előfordulhat, erre van számtalan példa a valóságban is.

Biztosak lehetünk benne, hogy a felvételiző fiatalember népi intencionalitásával nincs baj (hiszen tudjuk, hogy nem autista), azonban abban a pillanatban, ahogy összetettebb intencionális rendszerekkel és emellett számos zavaró tényezővel van dolga, alaposabb megfontolásra, tehát tudatosan használható elméletekre is szüksége van ahhoz, hogy a befogadó intencionális profilját ügyesebben határozhassa meg, és így reakcióit nagyobb sikerrel jelezhesse előre illetve magyarázhassa.

Vegyük elő újra az előző fejezetben (III/1) felsorolt példákat, és mivel ezeket jól sikerült alkotásoknak tekintjük, a tanulság kedvéért vizsgáljuk meg őket ezúttal abból a szempontból, hogy az alkotóknak milyen főbb vélekedéseik lehettek a nézők és a szereplők vélekedéseiről, valamint a nézők vélekedéseiről a szereplők és esetenként az alkotók vélekedéseit illetően!

Az *Aranylázban* például Chaplin azt feltételezte, hogy a néző tudja, mi az a visszataszító cuppogás: ilyet az ember akkor művel, ha húsmaradékok szorulnak a fogai közé. Ha valaki ezt a jelenséget nem ismeri, akkor nem érti a jelenetet, nem tudja, hogy mi jár Chaplin fejében. Mivel azonban nagy valószínűséggel ezt a jelenséget a nyugati civilizációtól kezdve a tibeti szerzeteseken át Tahitiig az emberiség minden tagja egyformán ismeri, azt mondhatjuk, a rendező jól tippelte meg a néző vélekedéseit, valamint a néző vélekedéseit Chaplin vélekedéseiről, így az egész világon érteni fogják, miért aggódik a főszereplő: Big Jim megette a kutyát.

Hasonló a helyzet *A vihar kapujában* bíróságával. A föld lakosságának döntő többsége tudja, mi az, hogy rendőrség, bíróság, tanúkihallgatás, vallomás stb., így nem csoda, ha azon nyomban az előbbi fogalmak jelennek meg gondolataikban, amikor gyilkosságról van szó, és valakik kérdéseket tesznek fel. Természetesen erre a kiegészítésre nem képes például egy gyermek, aki nem ismeri az igazságszolgáltatás intézményeit és működését. Érdeemes megfigyelni, hogy filmnyelvileg hogyan fogalmazza meg a rendező azt a nagy kollektív véleményt, ami többségünkben a hatóságokról él: az alacsony gépállásból leforgatott jelenetekben a szereplők valahova a gép fölé néznek, fel a magasba.

Kevésbé nyilvánvaló, hogy mik a megértéshez szükséges vélekedések Antoine Doinel és a pszichológus jelenetében a *Négyszáz csapásban*. Ugyanis az is

pontosan érti a jelenetet, aki egy ilyen pszichológusi beszélgetésről egy ilyen intézetben nem tud semmit. Nem is ez a vélekedés az, amire a rendező épít, amikor nem mutatja a pszichológust. Sokkal inkább épít arra, hogy legtöbbünk tudja, mi az, hogy két ember beszélget egy asztal két oldalán, valamint hogy – és itt ez a meghatározó – hogyan szokták ezt ábrázolni a filmekben. Tulajdonképpen ezt a megszokott képi feldolgozást, *plánózást* használja Truffaut is, csak éppen elhagyja ez egyik felét. Könnyen elképzelhetőnek tartom, hogy ezt a jelenetet nem tudná kiegészíteni, tehát nem értené meg valaki mondjuk a 19. századból, mert vélekedései között nem található meg egy beszélgetős jelenet plánozási, snittelési kánonja.

A *Hátsó ablakban* L. B. Jefferiest bemutató egyetlen hosszú beállítás bizonyosan számíthat arra, hogy sokan megértik, hiszen nem kell hozzá más, mint tudni, hogy:

- mi az a nagy fehér dolog ott a főhős lábán furcsa feliratokkal – gipsz, amit akkor visel az ember, ha eltört a lába.
- mire való az a törött fadoboz, aminek az egyik oldalán egy fémhenger van, törött üveggel a végében – sérült fényképezőgép az ötvenes évek elejéből (bár ma már egyre kevésbé tudják, hogy a fényképezőgép akkor így nézett ki, és ezeknek nem is lesz olyan egyértelmű a megfejtés).
- azok a járművek versenyautók, amik nagy sebességgel szoktak száguldozni, és ott az egyikük leszakadt kereke ugyancsak nagy sebességgel repül felénk, de mivel tudjuk, hogy fényképet látunk, és hogy a fényképet fényképész készíti, világos, hogy a kerék a fényképész felé tart.
- hogy az a különös autó egy tűzoltó, előtte pedig az a fura ruha az egyik felénk rohanó alakon egy tűzoltó védőruhája, ebből következően az a nagy, alaktalan fehér folt a háttérben nem lehet más, mint egy hatalmas tűz- és füstgomolyag, és igen nagy lehet a baj, ha még a tűzoltó is menekülőre fogta. Próbáljuk meg letakarni a kép lángokon kívül eső részét, és mutassuk meg valakinek: nem biztos, hogy eltalálja, hogy az ott tűz- és füstgomolyag!
- mi az a portré, ahol a nő bőre sötét, a fogai feketék, a szeme pedig fehér: fotónegatív. Más kérdés, hogy csak azok következtetnek arra,

hogy Jeffries készítette a képet, és hogy ismeri a nőt, akik tudják,
hogy a negatív mely munkafázisban és kinek a birtokában lehet.

Az *Egy férfi és egy nő*ben minden néző érteni fogja, hogy mit csinál az autóversenyző a házban, amíg takarásban van. Egyrészt a világon majdnem mindenki látott már emeletes házat és lépcsőházat, és majdnem mindenki tudja, hogy az emeletre ennyi idő alatt csak úgy lehet feljutni, ha felszalad az ember a lépcsőn. Másrészt aki eddig a pontig figyelemmel kísérte a történetet, tudja, hogy Jean-Louis a nő miatt vezetett egész éjszaka. Ugyanakkor nem lesz mindenkinek ennyire kézenfekvő, hogy kihez beszél Jean-Louis az előtérben, mert ma már az efféle mindentudó, az ajtó mögött mindig ott leskelődő, hallgatkozó házmester kihalófélben van.

A *Szegénylegények* idézett jelenetének megértéséhez a film ezt megelőző jeleneteiből nyerjük vélekedéseinket: miként bánnak a fogvatartottakkal, mik a csendőrök szokásai, bejáratos utvonalai, mennyi esély van a szökésre stb.

A *Tűz van, babámban* az idősödő asszony mondatai („Mit keresel a táskámban? Semmi közöd ahhoz, ami benne van. Mindenki lop itt, és csak tátod a szád, becsületes vén marha.”) azonnal aktiválják ismereteinket a kelet-európai szocializmus jellegzetes házaspárjáról, a mindig többre vágyó feleségről és tutyimutyi férjéről. Mindenki, aki ismeri ezt a típust, meg fogja érteni, hogy mi az a két egymással szemben ható erő, ami megnyomorítja a férfi életét.

Mihalkov nem bízza a véletlenre, a *Tanúk nélkül*ben maga mutatja meg, hogy hogyan issza a férj a konyakot, hogy milyen hangokat ad ki hozzá. Így később ennek a szép szokásnak ismeretében már a hang alapján is kitalálható, hogy mit csinál a képen kívül, amikor a gőzmozdony hangját utánozza.

Milyen vélekedésekre számítanak a Coen fivérek annál a jelenetnél, amikor a gyilkos ott áll a tornácon, és a csizmája talpát nézegeti? Miért gondolhatják a rendezők, hogy mindez egyértelműen azt jelenti, megölte a nőt? Azért, mert huszonöt perccel korábban saját maguk szolgáltatták a szükséges tudást: miután a szállodaszobájában Anton Chigurh lelőtte Carson Wellst, még a fotelben üldögélve lebonyolít egy telefonbeszélgetést, és eközben amint – szinte mellékesen – megpillantja a kisuvickolt csizmája felé csordogáló vértócsát, lábait gondosan felemeli, és az ágyra teszi, nehogy bepiszkolódjanak a fényes lábbelik.

Megismerjük ezt a pszichopátát erről az oldaláról is: bármennyit öl is, a csizmája makulátlansága mindig fontos marad. Hogy esztétikai, higiéniai okai vannak, vagy csak egyszerűen nem akar lábnyomot hagyni, az nekünk lényegtelen. Nekünk azt kell észrevennünk, hogy – miközben persze színesebbé válik a karakter – ez a tudásunk teszi lehetővé, hogy a tornácon a csizmája talpát nézegető szörnyetegről azonnal tudjuk: a rájuk tapadt vérfolt miatt aggódik. Természetesen az sem mellékes körülmény, hogy az eddig eltelt csaknem két óra hossza alatt Anton tucatnyi embert gyilkolt meg, tehát az is vélekedéseink részét képezi, hogy könnyen öl.

Végül a mexikói Volkswagen-reklám megértése is nagy halom tudást feltételez. Kell, hogy tudjam, mi az a karikagyűrű, hogy néz ki, kik és hogyan hordják és mit jelent. Tudnom kell, mi az a lilás elszíneződés a köröm alatt, és hogyan keletkezhetett. Az a hiányzó ujj is előhív tudástárunkból egy csomó történetet, azután pedig rögtön felismerjük a kisbaba kezét, és felidézzük mindazt, amit a kisbabákról tudunk. Az agyontetovált kéz is túlmutat önmagán, megjelenít a képzeletünkben egy bizonyos életstílust. Az olajos kezek esetében némileg más a helyzet. Ez egy közel húsz évvel ezelőtti reklámfilm, akkor készült, amikor még az autók nem voltak agyonkomputerizálva, ezért az emberek gyakrabban és magától értetődőbb módon nyitották ki a motorháztetőt, ha lerobbantak az út szélén. Könnyen lehet, hogy mivel az ilyen autószerelős élmények fokozatosan kimennek a divatból, szűkül azoknak a köre, akik ezt a reklámot érteni fogják. Talán nem véletlen, hogy ez a film Mexikóban született és nem Németországban vagy Svájcban.

Nem véletlenül fogalmaztam úgy, hogy nézzük meg az alkotók vélekedéseit a nézők *főbb* vélekedéseiről, ugyanis a vélekedéshalmaz, amire a fenti filmek, és általában a filmek támaszkodnak, olyan óriási, hogy nem is lehet minden egyes elemét számba venni. Az előző példákban csak néhány kulcsmozzanatot emeltem ki, és nem említettem olyan tényezőket, amelyeket nyilvánvalónak tekintünk. Nem részleteztem például, hogy az *Aranylázból* kiragadott részlethez kell tudni, mi az, hogy éhség. Arról sem beszéltem, hogy miért bűn a gyilkosság, mi a pszichológus szakterülete, hogy a *Hátsó ablakban* a fényképen a felénk repülő versenyautó kereke azért hat fenyegetően, mert tudjuk, hogy komoly súlya van (pláne tudja ezt az, aki már cserélt kereket), vagy hogy mit jelenthet az, amikor egy férfi egy nő után fut, vagy hogy mi a dolga a 19. századi magyar csendőrnek azokkal, akiket fogva tart. Arról sem beszéltem, hogy miért értékes egy nagy darab sonka a hatvanas évek Csehszlovákiájában,

hogy mit művel a sok konyak az emberrel, hogy miért nem akar egy gyilkos lábnyomokat hagyni, vagy hogy miért előnyös, ha az ember autója nem robban le. „Ezek a kérdések csupán töredékét szemléltetik annak a hatalmas információmennyiségnek, amelyet mindannyian a fejünkben hordozunk, és amelynek nagy részéhez gyorsan és könnyedén hozzá tudunk férni. Vegyük például szemantikus tudásunknak egy olyan kicsiny komponensét, mint a szavak jelentésének ismerete. Egy átlagember minimálisan 20 000-40 000 szót ismer, sokan azonban ennél jóval nagyobb szókinccsel rendelkeznek. Ezenfelül jelentős földrajzi és társadalmi tudást is elsajátítunk, valamint sok mindent tudunk az emberekről és a világban zajló eseményekről, a különböző tárgyak színéről, illatáról és anyagáról. Ez a hatalmas információ-raktár képezi szemantikus emlékezeti rendszerünk magját.”⁴⁹ Erre a szemantikus emlékezeti rendszerre támaszkodik egy-egy film. A számításba veendő ismerethalmaz nagy része persze valóban kézenfekvő. Van azonban egy még mindig számottevő tartomány, ami nem kezelhető ilyen magától értetődően. Megnehezíti az alkotó dolgát például, hogy tisztán kell lássa, mely tapasztalatok közösek egy kultúrában, és melyek csak az alkotó sajátjai. Gyakran vagyunk hajlamosak azt hinni, bizonyos dolgok csak velünk történnek meg. Vagy éppen a fordítottja: saját ismereteinkről azt hisszük, hogy mindenki más is birtokában van. Amikor a nézők ismerethalmazával, tehát vélekedéseivel kell kalkulálnia az alkotónak, többnyire nincs is tudatában annak, milyen nagy mennyiségű és komplex komputációs munkát végez. Ugyanakkor az egész folyamatnak nagy mértékű bizonytalansággal is meg kell küzdenie.

Tanulságos lehet az a megfigyelés, amit különböző rendezőosztályok hallgatóival kapcsolatban tettem. Kaptak egy feladatot, melynek során az osztályt két részre osztottam, *A* és *B* csoportra. Miután a *B* csoport kiment a stúdióból, *A* csoportnak le kellett forgatnia egy többé-kevésbé statikus cselekvést különböző plánokban szuperközelitől az alakosig, snittenként kb. 5 másodperc hosszban, a szűkebbtől a tágabb felé haladva. Miután ez megvolt, az *A* csoportnak meg kellett tippelnie, hogy amint a *B* csoport visszajön a stúdióba, és elkezdi megnézni a felvett anyagot, melyik plán után tudja megmondani, mit csinál a szereplő. A megfigyelés az volt, hogy a cselekvést a *B* csoport sokszor két-három plánnal hamarabb találta ki, mint ahogyan azt az *A* csoport megjósolta. Tehát például az ülve olvasó embert már akkor felismerték, amikor még csak az arcát látták közeliben, és az ölében tartott könyv csak

⁴⁹ Baddeley, Alan, *Az emberi emlékezet*, Osiris Kiadó, Budapest, 2001, 360.o.

később, a félalakosnál került képbe. Kezdetben az volt a feltételezésem, hogy ez a jelenség csak nagyon alapvető, a mindennapi rutinjainkban mindig jelenlevő cselekvések esetében mutatkozik meg, tehát például ha valaki kezet mos, fésülködik, táncol, féltérdre ereszkedve a cipőfűzőjét köti stb., de legnagyobb meglepetésemre azt is kitalálta a *B* csoport egy fejet és vállakat mutató félközeli alapján, amikor valaki bogarakat taposott el a földön. Előfordult az is, hogy az *A* csoport pont az ellenkező irányban tévedett, és a *B* csoport az előzetes becslésekhez képest csak egy-két plánnal később tudta megmondani, mit csinál a szereplő. Így vagy úgy, de kiderült, hogy az alkotók előrejelzései az esetek nagy részében igen bizonytalanok voltak.

Elfogadott vélemény, hogy az intencionális hozzáállás mindennapi megjelenési formája, a népi pszichológia – ide sorolhatjuk a néző mentális folyamatait is – jól működik, és hogy általában gyorsan és minden erőfeszítés nélkül alkalmazzuk (II/2). Ezt támasztja alá az is, hogy evolúciós termékről van szó: ha nem működött volna viszonylagos sikerrel, nem maradt volna fenn. Ugyanakkor a filmalkotói fiaskókat szemlélve (pl. a korábban említett felvételi vizsgafilm) úgy tűnhet, hogy az intencionális megközelítés, pontosabban egyik lényeges eleme, az intencionális profil kialakítása alkotófolyamatok esetében nem problémamentes. Adódik a kérdés: mi a különbség a mindennapi intencionalitás vélekedéstulajdonítása és az alkotófolyamat során alkalmazott intencionális profilalkotás között?

Az egyik nagy különbség abban van, hogy mit tekintünk sikerességnek a hétköznapi intencionalitás esetében, és mit az alkotófolyamatokéban. Ahhoz, hogy népi pszichológiánkat sikeresnek tekinthessük, pontosabban hogy evolúciós szempontból sikeres legyen, nem kell százszázalékosan teljesítenie, elegendő, ha megfelelően jó arányban működik. Különösen annak fényében van ez így, hogy az evolúció nem tudott jobbat kitalálni, de komplex rendszerek viselkedésének előrejelzéséhez és magyarázatához még hasonlót sem (II/1). Ezzel szemben amikor filmes alkotófolyamatokról és előrejelzések sikerességéről beszélünk, már nem vagyunk ennyire nagyvonalúak, nem tartjuk megengedhetőnek azt a néhány tévedést sem.

A másik különbség, hogy míg a nézőnek elegendő, ha vélekedései vannak a szerzők és a szereplők vágyairól és vélekedéseiről, addig az alkotónak vélekedései kell legyenek a néző vágyaival és vélekedéseivel, valamint a szerzőt és szereplőt illető vágyakkal és

vélekedésekkel kapcsolatban is, magyarul eggyel magasabb rendű intencionális rendszerrel kell megbirkóznia.

A harmadik különbség, hogy népi pszichológiánk alkalmazása közben, mindennapi ténykedéseink közepette az intenzív visszacsatolásnak köszönhetően többnyire időben fény derül téves jóslatainkra és nem helytálló magyarázatainkra, valamint interaktív folyamatainkban vannak korrekciós lehetőségeink. Egy beszélgetés során vissza lehet kérdezni, ha nem vagyunk biztosak a dolgunkban. Persze hétköznapi előrejelzéseinkben is van ez alól kivétel. Vegyük ismét jól bevált példánkat, az autóvezetést (II/1)! Amikor a rendőrség elővigyázatosságra int bennünket, akkor tulajdonképpen nem tesz mást, mint kiegészítő módszereket javasol az intencionális megközelítés mellé. Arra szólít fel, hogy ne bízzuk magunkat teljességgel arra a feltételezésre, hogy mindenki ismeri a szabályokat, ura a járműnek és haza akar épségben jutni. Magyarul arra biztat, hogy hagyjunk korrekciós lehetőségeket, mert a közlekedés esetében egyetlen téves jóslás következményei sem megengedhetők.

Mindez az interaktivitás és korrekciós lehetőség a kezdeti időkben nem állt rendelkezésre a filmkészítés folyamatában. Ezt a problémát ismerte fel, és igyekezett javítani a helyzeten a filmipar, amikor kitalálta a – legtöbbször a forgatókönyv-konzultáns, más szóval szkriptdoktor felügyelete mellett levezényelt – forgatókönyv újraíratásának intézményét vagy pedig az úgynevezett *picture lock*⁵⁰ előtti tesztvetítés gyakorlatát. Ugyanis nagy pénzekekről van szó, nem megengedhető, hogy egy produkció ne tegyen meg mindent annak érdekében, hogy elkerülje a tévedéseket. Senki nem fektet be pénzt, ha nem látja a törekvést arra, hogy a filmgyártást jobban és jobban működtessék. Az a határozott véleményem, hogy ez a megközelítés nem csak akkor elvárható, ha nagy pénzekekről van szó. Legalább ennyire illene nekünk is, itt Kelet-Európában vigyáznunk arra a kevés kis pénzre, amit időnként arra kapunk, hogy történeteket meséljünk el a vetítívászonon. Szerencsére tapasztalható némi változás e téren is a magyar filmgyártásban. Lassanként elfogadhatónak tartják a forgatókönyvírók és rendezők, ha a producer átíratja velük a könyvet, már csak a producerek hozzáértésén kéne dolgozni – volna mit.

⁵⁰ A film utómunkájának az a fázisa, amikor már a vágáshoz nem nyúlnak többé, mert a fényelés, az effektek és a hangutómunka a vágott anyagra épülnek.

Linda Seger⁵¹ írja: „Arra jöttem rá, hogy a forgatókönyv újraírásának folyamata nem valami képlékeny, titokzatos, talán-sikerül-talán-nem szerű valami. Vannak fogások, amelyek egy forgatókönyvet nagyszerűvé varázsolhatnak, és ezeket a fogásokat lehet tudatosan elemezni és tökéletesíteni.”⁵² Ugyanakkor „mivel minden forgatókönyv egyedi, természetesen a problémáik is mind különbözőek. Nem lehet olyan tankönyvet írni, amelyet pontról pontra követve megalkotja az ember a tökéletes filmet, [...] vagy amely egyszerű szabályokkal és megoldóképletekkel szolgál, hogy azokat gépiesen felhasználhassuk.”⁵³ A tény, hogy a forgatókönyvek verziószámai rendszeresen tíz fölött végeznek, jól mutatja, hogy a filmiparban az átíratás intézménye mennyire elfogadott, és milyen nagy mértékben vált az alkotói folyamat szerves részévé. A folyamatnak megvannak a jól kicsiszolt protokolljai: kit és mikor kérnek fel arra, hogy elemezzen egy könyvet és mondjon róla véleményt, esetleg ötleteivel segítsen. Ugyanakkor persze megvannak ennek az eljárásnak a maga ellentmondásai is, amint azt a következőkben Linda Seger is érzékelteti: „Sokan úgy lesznek forgatókönyvírók, hogy túl sok silányul megírt filmet látnak a tévében, és azt mondják maguknak, «Biztos, hogy tudok jobbat ennél!». Aztán amikor beadják a könyvet a producerhez, az lehüti őket. Ekkor persze az író vitatkozik, mondván «Ez még mindig jobb, mint amiket látok a tévében!» «Az lehet», válaszolja a producer. «Mindenki tud jobbat írni, mint azok. De a kunszt nem az. A kunszt az, hogy olyat írj, ami még akkor is nézhető, amikor már mindenki rontott rajta egyet az ötleteivel.»⁵⁴

Ami a másik visszacsatolási és korrekciós módszert illeti, ezen a téren is érzékelhető változás a hazai filmkészítési protokollban: már nem nézik marslakónak azt a rendezőt, vágót, aki tesztvetítést szeretne. Persze van még mit csiszolgatni a módszereken. Figyelemre méltó, hogy milyen intenzitással szűrik le a nagyvilágban a filmes szakemberek a tesztvetítések mikéntjére vonatkozó tanulságokat, és ennek nyomán milyen körültekintően igyekeznek egy-egy ilyen eseményt előkészíteni, megszervezni, majd pedig milyen alaposággal és tudással

⁵¹ Linda Seger forgatókönyv-konzultánsi pályafutását 1983-ban kezdte. Azóta olyan elismert írókkal, stúdiókkal, szervezetekkel és tévécsatornákkal dolgozott együtt, mint Ray Bradbury, TriStar Pictures, Sundance Institute, ABC, CBS, American Film Institute, Directors Guild of America, Writers Guild of America.

⁵² Seger, Linda, *Making a good script great*, Samuel French, Hollywood, 1994, xviii.o.

⁵³ Uo.

⁵⁴ Uo. xvi.o.

elemzik az eredményeket. Ahogyan Michael Rabiger fogalmaz, „hetek vagy hónapok kitartó vágási munkálatai után az anyag érzékelésünk számára tompítóan ismerőssé válik. Elveszítjük objektivitásunkat és azt a képességet, hogy a néző szemszögéből tudjuk megítélni, mit is csinálunk.”⁵⁵ Hozzá kell tegyem, hogy ez az állapot nem a vágószobában kezd el kialakulni, hiszen a rendező addigra már hónapok óta össze van zárva az anyaggal. Rabiger megfigyelése a filmkészítésnek eme sajátosságával kapcsolatban gyerekkorom egyik alapélményét idézi.

Nem tudom most hogy van, de akkoriban a gyerekek között nagy népszerűségnek örvendett a pauszpapír. Rátettük kedvenc rockénekesünk fényképére, és az áttetsző papírra rárajzoltuk az alatta lévő kép másolatát. A probléma csak az volt, hogy nem lehetett tisztán látni, mely vonalakat másoltuk már le, és melyeket nem, ezért mindig izgatottan emeltük fel a pauszt. Az izgatottság annak volt betudható, hogy csak ekkor derült ki, megvan-e minden részlet, magyarul áll-e a másolat a saját lábán. A dolognak volt tétje, mert utána már nem volt egyszerű ugyanúgy visszatenni a másolópapírt, tehát nem is volt olyan egyszerű pótolni a hiányzó vonalakat. Valami ilyesmi játszódik le az alkotóval az alkotás hosszú folyamata során. Tekintsük az eredeti képet az alkotó fejében élő filmnek, a pauszpapírra rajzolt másolatot pedig az elkészített műalkotásnak. Minél több vonalból áll, minél bonyolultabb a kép, minél tovább fekszik a másolópapír az eredeti képen, annál kevésbé emlékszünk, hogy mit másoltunk már át. A különbség csak annyi, hogy míg a pauszpapírt könnyű elválasztani az eredeti képtől, és önmagában vizsgálni, a kész filmet nem tudom a fejemben leválasztani az eredeti elképzeléstől. Legalábbis nem könnyen és nem tökéletesen. Abból következően, hogy – mint korábbi példáinkban láthattuk – a megértéshez szükséges vélekedések egy jelentős részét magában az alkotásban az alkotó adja át a befogadónak, az imént megfogalmazott jelenséggel kell megbirkóznunk ezen a területen is: tisztán kell látnunk, hogy mit tud a néző, és mit nem.

A szakmai közgondolkodásban jól ismert a fenti jelenség, a tesztvetítés jelentőségéhez nem férhet kétség, és aki filmesként tekint magára, nem kérdőjelezi meg. Hogy az eljárás valóban hatékony legyen, részletesen kidolgozott receptúra mentén bonyolítják le. Magát a vetítést táblázatok és diagramok készítése, valamint a lehetséges problémára koncentráló, belső használatra szánt kérdések összeállítása előzi meg. A kérdések ilyesfélék:

⁵⁵ Rabiger, Michael, *Directing*, 4. edition, Focal Press, Oxford, 2008, 472.o.

Mutat-e a szereplőkkel, háttértörténetükkel és a környezettel kapcsolatos, alapvetően szükséges információk kidolgozása egyenetlenségeket? Ha igen, akkor ezek a következők lehetnek:

- hiányok
- ismétlések
- visszamenőleges ismétlések (visszatérés valamire, aminek már korábban meg kellett volna oldódnia)
- fölösleges elemek
- lényeges információk, amik túl korán jelennek meg, így a közönség elfeledkezik róluk
- elégtelen információ, vagy olyan információ, ami túl későn jelenik meg⁵⁶

Ezt követi a szintén jól kidolgozott tesztvetítés, amelynek előkészítését egy kérdőív megszerkesztése képezi. Például:

- Miről szól a történet?
- Mik a film főbb témakörei?
- Megfelelő a film időtartama, vagy túl hosszú?
- Van benne olyan rész, ami nem tisztán érthető, zavaros? (Itt meg lehet jelölni azt a részt, amiről sejthető, hogy ilyen.)
- Mely részek tűnnek lassúnak?
- Mely részek hatották meg, vagy tűntek jól sikerültnek?
- Mit érzett XY (itt valamelyik szereplő neve áll) iránt?⁵⁷

Emellett az alkotóknak hasznos tanácsok segítenek a tesztvetítések utáni beszélgetések lebonyolításában is:

- Inkább figyelj, mint beszélj! A filmednek önmaga értékei alapján kell megállnia a lábán vagy elbuknia, úgyhogy összpontosíts arra, amit a nézők mondanak!
- Tereld a közönség figyelmét a megfelelő irányba, különben a beszélgetés nem nyújt segítséget!

⁵⁶ Uo. 473.o.

⁵⁷ Uo. 475.o.

- Állj ellen a kísértésnek: ne magyarázkodj! A magyarázkodás megzavarja a nézői értelmezést, és ez magában hordozza annak a veszélyét, hogy alkalmatlanná válnak a tesztre.⁵⁸

Érdeemes észrevenni, hogy a kérdések és utasítások többnyire a nézői vélekedésekkel állnak kapcsolatban. Az elterjedt receptúra hasonló részletességgel szolgáltat megoldásokat a kérdőívek kiértékeléséhez, a kritika lélektani feldolgozásához stb. Természetesen – mint korábban többször kifejtettem – nincs az az útmutató, ami garantálná a teljes sikert, mindig életbevágóan fontos szerep jut a tehetségnek és intuíciónak.

Egyébként – ha bizonyos értelemben rejtetten is, de – létezik még egy visszacsatolós, korrekciós folyamat a filmkészítésben: a vágás. Ez bizonyos feltételek mellett teljesülhet, ha például a vágó viszonylag frissen érkezik a produkcióba. Nem véletlenül alakította ki Walter Murch⁵⁹ különös szokását: „Próbálok soha nem kimenni a forgatásra, nem akarom a színészeket jelmez nélkül, és általában a szerepükön kívül látni. A díszletet is és a színészeket is csak a vágóasztalon szeretném látni. Mindenki más, aki a forgatáson dolgozik, részese mindannak, ami a jelenetek felvétele körül történik: milyen hideg volt az idő, amikor ezt meg ezt a jelenetet vettük; ki kire volt dühös; ki kibe volt szerelmes a stábból; valami milyen gyorsan sikerült; mi minden volt éppen a képhatáron kívül. A rendezőnek különösen ügyelnie kell arra, hogy ezek a dolgok ne gyakoroljanak rejtett hatást rá. De a vágónak lehetősége van, hogy ne tudjon ezekről a dolgokról, és véleményem szerint nem is szabad tudnia róluk. [...] Ez a vágó egyik lényeges funkciója: amennyire csak lehetséges, a néző perspektívájába helyezkedni, aki úgy nézi a filmet, hogy közben mit sem tud a forgatáson történekről.”⁶⁰

Mindazonáltal a fentiekben taglalt, lényegében próbálkozásokon alapuló módszereknek is megvannak a maguk gyengeségei, mindenekelőtt az, hogy a határfokuk nagyban függ a rendelkezésre álló infrastruktúrától, vagyis gyakran pénzkérdés. Ugyanakkor önmagában az a tény, hogy ilyen komoly súlyt fektetünk a visszacsatolásra és korrekciós lehetőségekre, azt bizonyítja, hogy felismertük: népi intencionalitásunk alkotófolyamatok

⁵⁸ Uo. 474.o.

⁵⁹ Walter Murch háromszoros Oscar-díjas vágó és hangmérnök. Olyan filmekben dolgozott, mint a *Magánbeszélgetés*, *American Graffiti*, *Keresztapa*, *Apokalipszis most*, *Az angol beteg*.

⁶⁰ Ondaatje, Michael, *The Conversations*, A Knopf e Book, 2012, L.1185

közben sem működik teljesen megbízhatóan. Ezért egyre kifinomultabb mechanizmusokat kívánunk beépíteni, és – főleg ami a vélekedéseket illeti – többek között tudatos elemzési folyamatok alkalmazásával kell pontosítanunk előrejelzéseinket illetve magyarázatainkat a nézői reakciókat illetően.

4. A vélekedések elemzése

Induljunk ki abból, ahogyan Bordwell leírja a néző kiegészítési, megértési folyamatait, és ahogyan azt már mi is kifejtettük (III/2): a néző előzetes tudására, az adott pillanathoz képest korábban megszerzett információkra támaszkodva folyamatosan hipotéziseket gyárt és ellenőriz. Ez a tevékenység szabályozott művelet sorokban, úgynevezett *műveleti sémák*ban történik, ezek dinamikusan szerzik és szervezik az információt. Bordwell aszerint osztályozza ezeket a műveleti sémákat, hogy milyen jellegű az a bizonyos előzetes tudás, majd az orosz formalistákat követve nevezi el *realisztikus*, *kompozíciós*, *transztextuális* és *művészi motivációnak*.

- *Realisztikus motiváció*: amikor a néző „azokból a tapasztalatokból indul ki, ahogyan a dolgok működését észleli maga körül a világban”⁶¹ Például tudjuk, hogy ha valakit a versenypálya szélén állva baleset ér, eltörhet a lába, vagy ha autót szerel, olajos lehet a keze. Ezt a tudást a néző kívülről hozza be a moziba.
- *Kompozíciós motiváció*: „a néző igazolhatja a látottakat úgy, hogy azokat a történet szükségszerű elemeihez tartozónak tekinti.”⁶² Rengeteg példa kínálkozik: a történet eddigi menetéből következhet, hogy éheznek, tehát Big Jim megette a kutyát, vagy hogy gyilkosság történt, a tanúkat tehát a rendőrség hallgatja ki, illetve hogy az a nő képen kívül, akivel Antoine

⁶¹ Bordwell, David, *Elbeszélés a játékfilmben*, Budapest, Magyar Filmintézet, 1996, 49.o.

⁶² Uo.

Doinel beszélget, a pszichológus kell legyen, mert fél perce elhangzott a felszólítás, hogy „Pszichológushoz!” stb. Erre a tudásra a néző a film alatt tesz szert, tehát ebbe a tudásba beletartoznak az aktuális pillanatnál akár csak egy tizedmásodperccel korábbi cselekmények is, következésképpen ez az ismeretanyag időről időre bővül, ahogyan haladunk előre a filmben.

- *Transztextuális motiváció*: valahol a film és a filmen kívüli világ között fejt ki hatását, „innen szólítja meg a közönséget, és építi fel a lehetséges elvárások horizontját.”⁶³ A legjobb példa a műfaj: bár a *Nem vénnék való vidék* műfaja nem teljesen egynemű, de mivel egyértelműen épít a pszichothriller eszközeire is, ráadásul ezt időben tudatja velünk a film előzetese, a kritika, a plakát stb., nem esik nehezünkre kitalálnunk, hogy a nőt a pszichopata gyilkos megölte. Egy romantikus vígjátékban valószínűleg nem ölné meg.
- *Művészi motiváció*: közvetlenül a műalkotás formájára és anyagára irányítja a figyelmet.

Az esetek jelentős részében az első három motiváció egyszerre működik: még mindig a Coen-fivérek filmjének példájánál maradva, nem csak a műfaj miatt következtetünk a gyilkosságra, hanem kompozíciós motivációnkat aktiválva kitaláljuk, hogy a történetben ez történhet meg, és realizisztikus motivációkkal élve tudjuk, hogy ha a gyilkos otthagya a gyilkosság helyszínén a lábnyomát, a rendőrség könnyebben elkaphatja, tehát, nem akarja otthagyni a lábnyomát, de ugyanígy régóta tudjuk, hogy a pszichothrillerben a pszichopata gyilkosok ölni szoktak. A negyedik, a művészeti motiváció „olyan tartalék-kategória, amely mindig különáll a többitől: a néző csak akkor folyamodik hozzá, amikor más már nem felel meg.”⁶⁴

⁶³ Elsaesser, Thomas; Hagener, Malte, *Film Theory*, Routledge, New York, London, 2010, L.979

⁶⁴ Bordwell, David, *Elbeszélés a játékfilmben*, Budapest, Magyar Filmintézet, 1996, 49.o.

Ez az osztályozás a filmeket utólag elemző elméleti szakember számára érdekes és hasznos eredményekre vezethet. Én azonban, alapvetően a fentiekben kifejtett osztályozásra építve, de nem a befogadás, hanem elsősorban a filmkészítés praktikus gondolkodásmódját, szempontjait veszem figyelembe, ezért kissé eltérő fogalmazással élek, és a fentiektől valamelyest különböző fogalmakat vezetek be a dolgozat további részében. A realiztikus motivációk a néző filmen kívüli tudásából dolgoznak, tehát mindabból, amit a film előtt tudott, és az ilyen jellegű információk együttesét *realisztikus vélekedésnek* hívom majd. Azt a vélekedéshalmazt, amit a néző kompozíciós motivációval hív elő, vagyis a filmből, pontosabban annak eddig megtekintett részéből nyer, *kompozíciós vélekedésnek* fogom nevezni, a transztextuális motiváció információit pedig *transztextuális vélekedésnek*. Ez utóbbi kategória egyébként valahol az előző kettő között van, és bővebb magyarázatra szorul, ezért hadd álljak meg itt egy pillanatra.

Az egyik lehetséges megközelítés szerint a filmre mint ajtóra tekinthetünk, amelyen át fizikailag és metaforikusan egy másik világba lépünk. Elsaesser és Hagener filmelmélettel foglalkozó munkájukban egy teljes fejezetet szánnak arra, hogy feldolgozzák ezt a felfogást. *A mozi mint ajtó* című fejezetben ezt írják: „Egy filmbe többféleképpen is beléphetünk, nem csak ott, ahol a diegetikus világ elénk tárul, tehát a vásznon át. Szóba kerülhet például a filmszínházak építészeti felépítésével kapcsolatban a bejárat, az előcsarnok, a foyér csakúgy, mint a körbe elhelyezett moziplakátok, és így az is, hogy az út során, ahogyan haladunk beljebb és beljebb a moziterem felé, olyan időbeli és térbeli élmény részesei lehetünk, mely hatását még jóval azelőtt fejtí ki, hogy az igazi történettel találkozunk.”⁶⁵ Ma már ennek az élménynek a kezdete korábbra tolódik annál, mint amikor belépünk a moziba: már ott belefutunk, amikor az interneten keresgélni kezdünk, hogy mit is nézzünk meg ma este. Mire helyet foglalunk a nézőtéren, tudjuk, hogy a filmnek mi a műfaja, kik játsszák a főbb szerepeket, ki a rendező, esetleg az operatőr, zeneszerző stb., milyen kritikákat kapott, valamint hogy hány percig tart, és ha történetesen a filmrajongók egy speciális fajtájához tartozunk, akkor azt is tudhatjuk, hogy digitális technikára vagy 35mm-es negatívra forgott-e a film. A főcím is része ennek az átmeneti szakasznak, még akkor is, ha az nem a film legelején van. Az ebben az átmeneti szakaszban szerzett információ már nem tekinthető filmen kívülinek, ugyanakkor még nem is a történetmesélés a forrása, viszont később, amikor

⁶⁵ Elsaesser, Thomas; Hagener, Malte, *Film Theory*, Routledge, New York, London, 2010, L.954

már megy a film, igen fontos szerepet játszik kiegészítéseink és hipotéziseink megalkotásában.

A transztextuális vélekedés jelentőségével általában nagyon is tisztában vannak az alkotók. Hitchcock például, amikor Truffaut-val a *Psychó*ról (Alfred Hitchcock, 1960) beszélgetnek, a következőket mondja: „Egy átlagos filmben a másik szerepet kapta volna meg Janet Leigh, az eltűnt húga után nyomozó nővérét, hiszen igazán nem szokás a sztárt mindjárt a film legelején eltüntetni. Az persze, hogy éppen a sztárt ölik meg, nálam szándékos, így még váratlanabb a gyilkosság. Ezért kardoskodtam a későbbiekben amellet, hogy a film kezdete után már senkit se engedjenek be a nézőtérre, a későn jövők ugyanis azt hihetik, azután is látni fogják még Janet Leigh-t, hogy vízszintes helyzetben levítették a mozivásznonról!”⁶⁶ Vagy ugyanabban az interjúkötetben szó esik a *Madarak*ról (Alfred Hitchcock, 1963): „A közönségre nagy hatással van a reklám, a sajtó, a filmkritika... Az emberek általában aszerint választanak filmet, hogy az ismerőseik mit mondanak róla. Mármost nem akartam, hogy a néző nyugtalanodjék, hogy hiába várja, mikor jönnek már azok a madarak, mert akkor a várakozás eltereli a figyelmét, és nem tud összpontosítani a cselekményre. [...] A célzás a jelenetek végén olyan, mintha ezt mondanám a nézőnek: «Nyugi, nyugi, jönni fognak.»”⁶⁷ Ebben az esetben célzáson Hitchcock azt érti, amikor például a film elején a madárkereskedésben egy kanári kiröpül a ketrecéből.

Sokszor egy film címe is transztextuális vélekedéseket generál, komolyan is veszik a rendezők. Truffaut például az *Amerikai éjszaka* címéről így nyilatkozik: „Mialatt a filmet forgattuk, megjelent egy könyv ugyanezzel a címmel. Ez alkalom lehetett volna, hogy esetleg megváltoztassam a film címét, mert mégiscsak kellemetlen volt, de aztán úgy határoztam, hogy megőrzöm, mert nagyon tetszett nekem. Nem adhattam a filmnek olyan címet, hogy *Csendet, forgatás*, vagy *Kamera indul*, vagy *Kigyullad a piros lámpa*. Az *Action*⁶⁸ cím tetszett nekem, de tévútra vezette volna a közönséget, mert egy *Action* című filmtől azt várná, hogy Burt Lancestert, Charles Bronsont fogja látni, és ez itt becsapás lenne.”⁶⁹

⁶⁶ Truffaut, François, *Truffaut Hitchcock*, Magyar Filmintézet – Pelikán Kiadó, Budapest, 1996, 158.o.

⁶⁷ Uo. 171.o.

⁶⁸ Franciául a „Tessék”-et jelenti.

⁶⁹ Gillain, Anne, *François Truffaut*, Osiris Kiadó, Budapest, 1996, 277.o.

Ösztönösen akkor is foglalkoztathatja a transztextuális vélekedés az alkotókat, ha nem is így fogalmazzák meg, vagy meg se fogalmazzák. Ugyanakkor egyes alkotók nem érzik „filmszerűnek” azt, amikor a forgatókönyvíró vagy a rendező a transztextuális vélekedésre túlzott mértékben vagy a megszokottnál nagyobb mértékben épít. Ilyesmi derül ki Truffaut egyik nyilatkozatából, amit a *Tavalý Marienbad*nál alkalmazott megoldással kapcsolatban adott: „Az emberek figyelmeztetése a mozi bejáratánál osztogatott szórólapokon, hogy különleges dolgot fognak látni, hogy nem a konkrét jelentést kell keresniük, hanem a hangulatot, a bűvöletet – ez nagyon tisztességes dolog volt. Mégis rossznak tartom, mert ellentétes a látványosság lényegével, azzal, hogy bárki bemehet bárhová (sajnos gyakran bármikor és bárhogy is), s arra számíthat, hogy látványosság vár rá, s ez a látványosság meglepetést is fog tartalmazni.”⁷⁰ Itt nyilván az arányokra kell gondolni, és nem arra, hogy a transztextuális vélekedés kiiktatható lenne, ugyanis nem az. A nézői reakciókat elemezve ma már tudjuk, hogy a film nem létezik transztextuális vélekedés nélkül, azt lehetetlen lehámozni a filmről, csakúgy mint film előtti, realiztikus vélekedéseinket.

A negyedik kategóriából, a művészi motivációból származó információt *művészi vélekedés*nek fogom nevezni. Művészi vélekedéseink segítenek például annak megértésében, hogy a színesben forgatott *Amerikai éjszakában* (François Truffaut, 1973) a fekete-fehér jelenetek álmójelenetek, még hozzá úgy, hogy felidéznek bennünk az álmójelenetek ábrázolásának egyik lehetséges kánonját. Egyébként művészi vélekedéseink mellett itt is együttesen működnek realiztikus és kompozíciós vélekedéseink. Látjuk, hogy éjszaka van, a filmbéli rendező alszik. Ekkor látom meg fekete-fehérben a fiút, aki felénk tart az utcán, sétapálcáját időnként az aszfalthoz koppintja. Realisztikus vélekedéseinkből tudjuk, hogy aki alszik, álmodhat is, kompozíciós vélekedéseink azt mondják, az imént elaludt, persze, hogy most álmodik.

A következőkben aszerint fogom osztályozni a vélekedéseket, hogy *ki* szállítja az információt: az alkotó biztosítja, esetleg a filmkészítés más szakterületéről származik, vagy a néző maga hozza magával mindazt az ismerethalmazt, amire támaszkodva abban a pillanatban elvégzi kiegészítéseit, megalkotja hipotéziseit.

⁷⁰ Uo. 55.o.

Vegyük sorra:

néző hozza magával:	realisztikus vélekedések	
alkotók biztosítják:	kompozíciós vélekedések	művészi vélekedések
producer, forgalmazó, kritikus stb. biztosítja:	transztextuális vélekedések	

Ennek a felosztásnak alkotói szempontból praktikus haszna akkor mutatkozhat meg, ha tudatosan elemezzük, hogy mikor milyen vélekedésekre építünk. Ugyanis ha az a tudás, amire adott pillanatban az alkotó számít, nincs a befogadó fejében, tehát nem hozta magával a moziba, akkor az alkotó hiába épít rá, a néző nem tudja megtenni elvárt kiegészítéseit, tehát a hiányzó információt pótolni kell, át kell tudni adni a nézőnek. Más szóval, ha egy információ nem származhat realisztikus vélekedésekből, tehát a néző tapasztalataiból, akkor könnyen kikövetkeztethetően máshogyan kell biztosítani az információ forrását, mondjuk a történet eddig a pillanatig elmesélt elemeivel, tehát kompozíciós vélekedésekkel.

A *Vissza a jövőbe* című filmben (Robert Zemeckis, 1985) a rendező csaknem tíz percet, egy egész jelenetet szán arra, hogy elmagyarázza a nézőnek, hogyan működik az autóba szerelt időgép. Más kérdés, hogy ezt miként csomagolja be, hogyan ágyazza szituációba: a professzor ifjú tanítványának, Martynak mutatja meg, mit is tud az új találmány. Olyan ez, mint amikor a gyerekek először találkoznak azzal a mesével, ami a terület-terülj asztalkámról szól. Persze nem tudják, mi az és hogyan működik, ezért mindenk előtt a mese elmondja, ismerteti a szabályokat: „a terület-terülj asztalkám úgy működik, hogy...” Ettől kezdve mint kompozíciós vélekedés, beépül a vélekedések halmazába, és lehet rá számítani – különben viszont nem.

A film persze nem ér véget a VÉGE feliratnál, „valójában ez az a pillanat, amikor elkezdi kifejteni hatását: a néző – mivel elfoglalta gondolatait és lekötötte fantáziáját – magával cipeli. Ennek megfelelően bizonyos filmek úgy viselkednek mint egy vírus vagy élősködő, amely függ hordozójától, de egyszersem önmagát is él.”⁷¹ És persze terjed, mert terjeszti a szakmai közbeszéd, a szakirodalom, a kritika stb., és többek között így válik olyan tudássá, ami transztextuális és/vagy művészi vélekedések alapjaként szolgálhat. Például a romantikus családi vígjátékok sajátja, hogy tudniillik *happy end*del végződnek, olyannyira

⁷¹ Elsaesser, Thomas; Hagener, Malte, *Film Theory*, Routledge, New York, London, 2010, L.3339

közismert, hogy ez megbízható alapot szolgáltat transztextuális vélekedéseinkhez, és ennek nyomán magabiztosan alakítjuk ki hipotéziseinket a film végét illetően, miután a filmelőzetes romantikus családi vígjátékként harangozta be. De az is előfordul, hogy a film által biztosított kompozíciós vélekedések később realiztikus vélekedéseinkké válnak. Többek között így vagyunk a történelmi filmekkel. Sokan gondolják, hogy a normandiai partraszállás úgy zajlott, ahogyan azt a *Ryan közlegény megmentésében* (Steven Spielberg, 1998) ábrázolják az alkotók.

Ha most jócskán visszakanyarodva újra elővesszük annak a felvételi filmnek az esetét a titkosíró szerkezettel, eggyel világosabban fogalmazódik meg, mi lehetett a baj. Az a szerkezet nem képezhette a felvételi bizottság tagjainak sem realiztikus, sem transztextuális, sem pedig művészi vélekedéseit, ugyanakkor a felvételiző elmulasztotta kompozíciós vélekedéssé tenni, magyarul elmagyarázni, hogy mi az, és hogyan működik.

Nagy szerzőket is foglalkoztat ez a problémakör, a tudatos elemzés egy jelentős része náluk is erre irányul, még ha másként is fogalmaznak. Hitchcock filmjében, *Az ember, aki túl sokat tudott*ban a kémek eldöntik, hogy a hangverseny alkalmával megölik a külföldi diplomatát. Megegyeznek, hogy a gyilkos a kantáta előadása közben pontosan a cintányér egyetlen ütésével egy időben lő majd. Mielőtt a kémek elmennének a koncertre, lemezről többször is meghallgatják a kantátát. Hitchcock szerint „minderre azért volt szükség, hogy a néző teljes mértékben részese lehessen a történetnek. Akadnak olyanok a közönség soraiban, akik nem tudják pontosan, miként is működik a cintányér, ezért úgy kell bemutatni ezt a zeneszerszámot, hogy maga a szó is le legyen írva. Még az is szükséges volt, hogy a néző ne csupán azonosítani tudja a cintányérütést, de már előre el is képzelje, vagyis várjon valamit [...] A *suspense* feszültségét könnyű oly módon elrontani, ha a közönség nem látja tisztán a helyzetet. Például két színész majdnem azonos ruhát visel, és ezért a néző nem tudja pontosan megkülönböztetni őket; vagy a díszlet zavaros, és a néző bizonytalanul ismeri fel a már látott helyszínt, és még mindig azzal van elfoglalva, hogy felidézze, amikor a jelenet már rég véget ért.”⁷² Truffaut is hasonlóan gondolkodott: „Vannak témák, amelyek átgondolandó problémákat vetnek fel. Például konstrukciós problémákat. [...] Az egyik helyről átmegyünk egy másikra: itt már kezd érvényesülni a szakmai hozzáértés. Ha egy bizonyos helyszínt

⁷² Truffaut, François, *Truffaut Hitchcock*, Magyar Filmintézet – Pelikán Kiadó, Budapest, 1996, 53.o.

mutatunk, azt felismerhetővé kell tenni. A rendező néha meg van győződve arról, hogy mindenki felismeri a lakást, ahová a szereplők fél óra múltán visszatérnek, míg a közönség talán semmit nem ismer fel.”⁷³

A vélekedések problémaköre sajátosan érinti a hitelesség kérdését is. Figyelemre méltó vitát generált az oktatók körében Hartung Attila egyébként tehetséggel és tudással elkészített vizsgafilmje, az *Ischler* egy vizsgavetítésén.

A nyilasuralom idején, Budapesten játszódó történetben egy orvos az életét kockáztatva lakásán bújtat három fiatal, zsidó származású nőt. A művelt és finom modorú házigazda, amennyire lehet, a háború, a bombázások közepette is fenntartja a polgári lét szokásait, hangulatát a lakás falain belül: esténként például vacsora után Petrarcaról társalognak. Hanuka estéjén az orvos pezsgőt bont, és mindegyik nőt megajándékozza. Ráhel és Eszter apróságokat kapnak, de Sárának a férfi volt feleségének gyöngysorát ajándékozza oda. Eddig is sejthető volt, ebben a pillanatban viszont nyilvánvalóvá válik, hogy az orvos vonzódik a fiatal lányhoz, aki viszont vonakodik elfogadni az ajándékot. Az orvos hirtelen rámenős udvarlónná válik, aztán erőszakosan Sára nyakába próbálja akasztani az ékszert, egyre agresszívabbá válik, és megzsarolja Sárát, hogyha a lány nem viszonzozza érzelmeit, a másik kettőt kidobja a lakásból, mehetnek az utcára, a biztos halálba. Végül, mialatt Ráhel és Eszter ott állnak kabátban tanácstalanul, a férfi a szemük láttára megerőszkolja Sárát. Mindez pár perc leforgása alatt történik meg.

Az a kérdés merült fel a vizsgán jelenlévő oktatók között, hogy hiteles-e mindez, válhat-e egy művelt, finom modorú úriemberből egy pillanat alatt ilyen vadállat? A rendező a felmerülő kritikára azzal válaszolt, hogy pont azzal szerette volna ábrázolni a korszak brutális viszonyait, hogy az orvos a mi szemünkkel nézve, akik egy többé-kevésbé békés világban szocializálódtunk, hihetetlen gyorsan és hihetetlen mértékben változik át szörnyeteggé, egyszerűen azért, mert megteheti.

Ezzel párhuzamosan vegyünk példának egy másik filmet, a *Kairó bíbor rózsáját* (Woody Allen, 1985). Cecilia a nagy világválság idején New Jerseyben dolgozik egy gyorsétteremben, amíg ki nem rúgják. A munkanélküli pincérnő – mint mindig, amikor baja van az étellel – egy közeli moziban lel vigaszra. Amikor már sokadszorra nézi meg a *Kairó*

⁷³ Gillain, Anne, *François Truffaut*, Osiris Kiadó, Budapest, 1996, 58.o.

bíbor rózsáját, legnagyobb meglepetésre a filmbéli sikeres régész, Tom Baxter egyszerre kipillant a vászonról a nézőtérre, egyenesen Ceciliára, meg is szólítja a nőt, akit saját bevallása szerint már régebben is észrevett, majd a film többi szereplőjének tiltakozása ellenére kilép a filmből, lejön a vászonról, egyenesen odalép a fiatal nőhöz, végül mindketten kiszaladnak a moziból. Megtörténhet-e mindez a való életben? Ugye nem. Mégsem merül fel az a vád a filmmel szemben, hogy nem hiteles – furcsa is lenne.

Mi lehet a két film közti különbség, ami az egyik esetében megengedi a nyilvánvalóan lehetetlent, a másik esetben kételyeket vált ki a lehetséggel szemben is? Véleményem szerint a választ a vélekedések elemzése adhatja meg. Vegyük elsőnek a Woody Allen filmet! Az, hogy egy szereplő megelevenedik a vászon előtt, nem képezi realiztikus vélekedéseinket, erre vonatkozó ismereteket nem hozhattunk be a moziba, tehát egyrészt ezt a jelenséget mint kompozíciós vélekedést biztosítani kell a nézőnek, ami olyasmit jelent, hogy fel kell építeni, és a nézőnek be kell mutatni, hogy mindez hogyan, milyen szabályok mentén működik. Ez azért lényeges, hogy a néző a továbbiakban zavar nélkül tehesse meg kiegészítéseit, és megalkothassa hipotéziseit. Lényeges, hogy ebben az is segítségére van, hogy a forgatókönyvíró-rendező nemcsak hogy teljes jeleneteket, de teljes mellékszálakat szán annak érzékeltetésére, hogy ilyen eset még nem fordult elő. Mindenkit sokkolnak az események: egy néző elájul, a mozigépész pánikba esik, a film többi szereplője zavarodottan mászkál össze-vissza, a producer válságstábot hív össze stb. Ezzel az alkotó mintegy felhívja a figyelmünket: tessék vigyázni, az ilyesmi nincs benne mindennapi tapasztalatinkban, tehát ott ne is tessék keresni!

Az *Ischler* vitathatatlan érdemei mellett az alkotók alighanem ott követik el a hibát, hogy nem elemzik jól a nézői vélekedéseket. Kétségtelenül vannak ismereteink arról, hogy valaki finom modorú úriember, és arról is hallottunk már, hogy férfiak időnként nőket erőszakolnak meg. De nincsenek ismereteink arra nézve, hogy milyen az, amikor valakiből ilyen váratlanul és rapid módon törjön elő minden, ami embertelen. Addig a pillanatig, amíg a férfi meg nem erőszakolja Sárát, a nézőben kialakul az orvos személyiségének modellje, ezt követően pedig egy művelt, finom modorú, önfeláldozó ember helyett egy másik személyiség modellje rajzolódik ki bennünk, és a kettőt sehogyan sem tudjuk ellentmondás mentesen egyé gyúrni. Így aztán a néző kiegészítései és feltevései sorra kudarcra vannak ítélve, mert egy ilyen jellegű és mérvű átváltozás lehetősége nincs magunkkal hozott, realiztikus

vélekedéseinkben, az alkotó pedig elmulasztja elmagyarázni, tehát kompozíciós vélekedéssé tenni, hogy mindez hogyan történhetett meg.

Ugyancsak a vélekedések nem kielégítő elemzésével van kapcsolatban az a fajta forgatókönyvírói baklövés, amit a következő példa illusztrál. Ugron Zsolna *Erdélyi menyegző* című, 17. század elején játszódó regényéből írt forgatókönyvet. Az egyik jelenetben mulatság zajlik a kisvárdai várban, az asztal körül sokan ülnek, az étekhordók szorgosan hordják a vacsorát, öntik a bort. Esterházy Miklós már elég sokat ivott. A szerző így folytatja forgatókönyvében: „Közben az inas megint tölt Esterháznak. A szomszéd asztaltól Várday Katalin észreveszi, a szemével int, vizezzék a borát.”⁷⁴ Az a probléma ezzel, hogy működőképes a mondat az irodalomban, de nem az egy forgatókönyvben. Méghozzá azért nem, mert összemossa a realiztikus vélekedést a kompozíciós vélekedéssel, mindezt szinte észrevehetetlenül, igen tömören, csupán néhány szóban. Közli, hogy valaki a szemével int, és egyben kompozíciós vélekedésként megmagyarázza, hogy az a bizonyos nézés mit jelent. Ezzel nincs is baj: nem ismerünk ugyan olyan szemmel való intést, ami azt jelentené, hogy ettől kezdve vizezni kell a bort, de a szöveg bevezeti, tehát kompozíciós vélekedésként biztosítja ezt a tudást az olvasónak. Merőben más a helyzet, ha ezt le akarjuk forgatni. Valahogyan el kell magyarázni, hogy az a nézés azt jelenti, hogy vizezni kell a bort. Van erre lehetőség: fel lehet venni például, ahogyan az intést követően a szolgák a borospincében vizezik a bort, de az persze már egy külön hozzáadott jelenet, amit egyrészt egy forgatókönyvbe illik beleírni, másrészt komoly gyártási következményei vannak.

Azt állítom tehát, hogy amikor a nézőnek kiegészítési és hipotézisalkotási nehézségei vannak, akkor nagy valószínűséggel a vélekedések helytelen felméréséről és kezeléséről lehet szó még akkor is, ha a néző történetesen másként fogalmaz, például a hitelességet kéri számon. A nézői megfogalmazás pontatlanságának oka abban állhat, hogy – mint már volt róla szó – ezek a mentális folyamatok a befogadóban nem tudatosak, ezért az ok-okozati összefüggések sem jelennek meg a tudatosság szintjén. „A narráció megértésének tevékenysége valószínűleg azon a síkon zajlik, amit Freud tudatelőttésnek nevezett, és ami azoknak az elemeknek a birodalma, amelyek képesek belépni a tudatba. A néző egyszerűen nem rendelkezik a szöveg elemeinek és rendszereinek azokkal a fogalmaival vagy

⁷⁴ Ugron Zsolna, *Erdélyi menyegző*, 2014, TV COM Kft., 46.o.

terminológiájával, amelyekből reakciói képződnek. Mindezek megalkotása az elméletírás dolga; az elemzés feladata pedig működésük feltárása.”⁷⁵

5. *Üzemzavarok, vélekedések bizonytalansága vélekedésekről és egyéb zavaró tényezők*

Az eddigiekből akár az is következhet, hogy a néző kiegészítő és hipotézisalkotó tevékenységével kalkulálni nem is olyan bonyolult dolog, csak elemezni kell a néző realiztikus, tehát meglévő vélekedéseit, majd ennek megfelelően az alkotó biztosítja a hiányzó információt, és kész. Mégis azt tapasztaljuk, hogy a filmek egy – nem is elhanyagolható – részében, akár a gondos elemzés ellenére is, valahogyan mindez nem mindig működik jól. Különösen sok üzemzavarral találkozunk a vizsgafilmeknél, de előfordul, hogy hasonló problémákkal küzdenek „felnőtt”, gyakorló forgatókönyvírók, rendezők, dramaturgok, operatőrök és vágók is. Mik lehetnek ezeknek a zavaroknak a forrásai?

Eddigi vizsgálódásaim alapján két részre osztottam a nehézségek forrását: az elemzés bizonytalanságaira, valamint olyan tényezőkre, amik felülírhatják az elemzés eredményeit.

a) Az elemzés bizonytalanságai:

Amikor a néző mentális tevékenységét kezdtem vizsgálni (lásd III/2), abból indultam ki, hogy „a műalkotás szükségképpen befejezetlen, az aktív befogadói részvétel teszi egységessé, kidolgozottá.”⁷⁶ Úgy tűnik tehát, hogy a néző a vásznon vagy képernyőn látott film és saját folyamatos kiegészítő és értelmező tevékenysége nyomán felépít a fejében egy világot szereplőkkel, a szereplők szándékaival és vélekedéseivel, eseményekkel, helyszínekkel, kellékekkel stb. Egy bizonyos értelemben ez a befogadó fejében létrehozott világ a végcél. Amikor az alkotó szeretné előrejelezni a nézői reakciókat, akkor erről kell

⁷⁵ Bordwell, David, *Elbeszélés a játékfilmben*, Budapest, Magyar Filmintézet, 1996, 61.o.

⁷⁶ Uo. 45.o.

sokat tudjon, ezzel kell kalkulálnia. Ebből adódóan elkerülhetetlen annak tanulmányozása, milyen tulajdonságokkal is bír ez a költött univerzum a néző fejében.

Mindenekelőtt azt kell tudni, hogy a néző kiegészítő folyamatai egyben *modellalkotó* folyamatok is. „Az idegrendszer alapvető funkciója a külső környezet *modellezése*. A környezet bonyolult kölcsönhatásait, élő és élettelen komponenseit egy hasonló, de jóval egyszerűbb, a kölcsönhatásokat szimulálni képes idegrendszeri hálózat reprezentálja és egyben modellezi. A modell működtetése alapján képes az ember megjósolni a környezet számára fontos, kiszámítható változásait, és viselkedését illető döntéseit ennek alapján meghozni.”⁷⁷ Számunkra itt most a hangsúly a modellnek az *egyszerűsített* mivoltán van, tehát a modell nem tartalmaz minden részletet, információt, nyilván csak azokat, amikkel már szimulálni képes az éppen lényegesnek tekintett kölcsönhatásokat. „Mivel nem kétséges, hogy nem tudunk minden érzékszervünkre ható ingerre egyformán odafigyelni, ezért egyfajta információtúlterhelésről beszélhetünk. Tudatunk bizonyos ingereket kiemel, más ingereket figyelmen kívül hagy. [...] Figyelmünk szelektív, bizonyos események más események rovására kerülnek tudatunkba.”⁷⁸ Az alkotónak ezzel a modellel kell kalkulálnia, legfőként annak leegyszerűsített, redukált mivoltával.

Hadd szemléltessem néhány példával, mire gondolok! Hitchcock *Hátsó ablakában*, amikor a gyilkos visszatér a szemben lévő bérházba, egy sikátoron át kilátunk az utcára, ott kinn bukkan fel először a szakadó esőben az esőkabátos alak bőrönddel a kezében. Aztán eltűnik a ház mögött, nyilván ott van a bejárati kapu. A kamera jobbra feligazít, az ablakon át megpillantjuk az első emeleti folyosót, ahol a lépcsőfordulóban felbukkan újra a gyilkos. Aközött, hogy eltűnt a ház takarásában, és aközött, hogy felbukkan megint, 7 másodperc telik el. Ezt az utat akkor sem tudná megtenni ilyen rövid idő alatt, ha – amíg nem látjuk –, nagyon rohan. A rendező nyilván hosszúnak és unalmasnak tartotta volna, ha a jelenetnek ez a része mondjuk 30 másodpercig tart 7 helyett, ezért a következő bevált, klasszikus filmes trükköt alkalmazhatta: ugyanolyan ruhában a nagytotálban egy dublőrt látunk, míg az igazi színész csak a szűkebb plánban lép be a képbe a takarásból. A csalás – azon túl, hogy a néző nem képes egy ilyen tág plánban megkülönböztetni a dublőrt az igazi színésztől – arra épít, hogy a

⁷⁷ Csányi, Vilmos, *Az emberi természet*, 1. kiad., Budapest, Vince Kiadó, 1999, 134.o.

⁷⁸ Fodor, László, *Bevezetés a pszichológiába*, Budapest, Osiris Kiadó, 1998, 104.o.

néző fejében kialakított modell nem tartalmazza annak az útnak minden konkrét részletét, amit a szereplő képen kívül tesz meg a kapuig, majd a lépcsőházban. Ez a modell nem képekből vagy hangokból áll, hanem ezeknek a fizikai ingereknek átkódolt reprezentációjából épül fel, és ezek között szerepelhet valami olyasmi, hogy bemenni a kapun, felmenni a lépcsőn, de nem szerepel az időtartam reprezentációja, így azzal a néző nem tud kölcsönhatásokat szimulálni, tehát a csalás észrevétlen marad.

Vagy itt van egy példa saját tapasztalataimból is. A *Szabadság, szerelem* című filmben (Goda Kriszta, 2006) az egyik jelenetben Steadicammal végig hátrálunk az egyetem egyik hosszú folyosóján, a szereplők a kamera előtt jönnek, közben mondják a dialógot. A világítás motivációját a bal oldalon lévő ablakokon betűző napfény adja. Amikor elérünk a folyosó végére, a jelenet még mindig tart, jövünk tovább a szereplőkkel, hogy végül aztán eljussunk egészen az auláig. Csakhogy van a folyosónak egy jó 5-10 méteres szakasza, ahol nincs ablak, tehát nincs motiváció, tehát sötét van, tehát nem lehetne látni a szereplőket. Egy ilyen rendszerbe, a motivációs világítás rendszerébe nem lehet csak úgy feltenni fényeket, mindenféle motiváció nélkül.⁷⁹ A megoldást a jobb oldalon nyíló ajtó adta. Úgy világítottunk az ajtónyíláson keresztül, mintha a folyosónak erre a szakaszára onnan sütne a nap, ami természetesen a való életben képtelenség, nincs ugyanis két nap az égbolton: egy, ami előbb balról, egy meg, ami később jobbról világítana. Mégsem tűnt fel soha senkinek ez a csalás, ugyanis a néző fejében kialakított modellben megjelenik a nap fénye, de nem jelenik meg, hogy honnan süt.

Itt tehát egyfajta szűrésről beszélhetünk. A fenti példákban a szűrés valamikor az információ memóriában való elhelyezése során, a megfelelő reprezentáció kialakításának szakaszában, tehát a kódolás alatt történik meg. Azonban létezhet ezt megelőző szűrés is, amely az emberi látás sajátosságaiból fakad. Az ilyen jellegű nézői redukcióra az egyik legmeghökkenőbb példával az *Etűdök gépzongorára* című film (Nyikita Mihalkov, 1977) szolgál. Abban a jelenetben, amiben Platonov kiborulva, üvöltözve járja be a ház folyosóit, Lebesev kézi kamerával kíséri a meglehetősen tempósan járkáló szereplőt, mikor egyszer

⁷⁹ A *motivált világítás* (*motivated* vagy *source lighting*) lényege, hogy a megjelenő fények mindegyike mögé diegetikus fényforrást képzelünk, így a világítás a természetesség illúzióját kelti, olyan mintha adott fényben, mesterséges fények nélkül vettük volna fel. A néző fejében ez ugyancsak egy kiegészítési folyamatot indít meg: az ábrázolt fények tulajdonságaiból és egyéb vélekedéseiből együttesen felépíti a fényforrás modelljét (pl. besüt a nap a szobába).

csak az egyik sarokban a többi féltucat szereplő között felbukkan a kép bal oldalán egy világosító, aki magasra tartja az ezres jódlámpát, hogy megvilágíthassa a folyosó bizonyos részeit. A kamera épp hogy átigazít rajta, de a világosító jól felismerhetően ott áll, teljes egészében bent van a képben, normál körülmények között azonban mégsem veszi észre senki. Mindez úgy fordulhat elő, hogy a szemünkben a retinára vetített képnek csak egy része, méghozzá a kép sárgafoltra eső része továbbítódik az agy felé mint jó felbontású, tehát részletgazdag kép. Ez egy viszonylag kicsiny térszöveget jelent a teljes látómezőn belül, ami nem csak a moziban, de még a tévé képernyőjén (ami sokkal kisebb szög alatt látszik) is csupán a teljes kép egy-egy részletét képes adott pillanatban letapogatni. A világosító képe ezen a területen, a sárga folton kívülre esik, tehát a róla kapott információ részlettelensége miatt a tudatban megjelenhet mint egy ott álló emberi alak, de további részleteket nem kapunk róla, így ebben a gyengébb felbontásban pont úgy néz ki, mint a körülötte álló kosztümös szereplők. Adódik persze a kérdés, hogy mi a biztosíték arra, hogy a világosító figuráját nem tapogatja le a néző élesen látó mezőjével.

Ebben az esetben is valamilyen *érdeklődés* mentén szerveződik a szűrés. De míg a kódolós szakasz alatt a kiválasztáskor elsőbbséget élveznek mondjuk bizonyos biológiai szempontból jelentős események vagy a környezet változásaival kapcsolatos információk, addig mindezek mellett az éleslátás fókuszálását egy filmképen belül az operatőr is igen erőteljesen befolyásolja. Sőt hadd fogalmazzak úgy, hogy az operatőr egyik kulcsfontosságú feladata a néző tekintetének irányítása a kompozíció, a kameramozgás, az élesség és a mélységélesség megválasztása, valamint a világítás konstrukciója révén. Emellett a figyelem irányításában a rendezőnek és a vágónak is meghatározó szerepe van. Példának okáért egy hosszan kitartott totál, amiben nem nagyon vannak belső mozgások, nyilván több lehetőséget hagy a tekintet elkalandozására, és így annak a bizonyos világosítónak jelentősen csökkennének az esélyei, hogy ne bukjon le.

Az egyik megközelítés, nevezetesen Dennett elmélete szerint a szűrést *érdeklődésünk* irányítja: „Általában nem tudom meg, hogy a velem egy szobában tartózkodó szemüveges emberek aránya milyen a nadrágot viselő emberekhez képest, bár ha érdekelne, azonnal megtudhatnám a dolgot. Nem egyszerűen arról van szó, hogy környezetem bizonyos tényei megkülönböztetési küszöböm alatt vagy az emlékezetem integrációs és megtartási

képességein túl vannak (mint például az összes jelenlevő magassága centiméterben), hanem hogy sok tökéletesen felfogható, megragadható, felidézhető tény nem érdekel, és ezért nem válik a hiedelmemmé.”⁸⁰

További példák kedvéért érdemes felkeresni az IMDB oldalait, ahol bakik tucatját lehet fellelni. *Goofs* (Baklövések) címszó alatt megszállott filmőrültek egy különleges fajtája sokszori megnézés után valamint a képek kimerevítése mellett minden filmből kilistázza egyebek mellett azokat a kapcsolódási hibákat, amik egyébként általában a mezei néző figyelmét elkerülik. Visszatérve például a *Nem vénnek való vidékhez*, ilyesmiket lehet olvasni: „Amikor Chigurh arra a kocsira nyit tüzet, amiben Moss is ül, eltalálja a középső visszapillantót, ami ettől eltörik. Kicsit később, amikor Moss megigazítja a tükröt, hogy lássa az őt üldöző gyilkost, a tükörnek semmi baja.”

Vagy egy másik:

„Amikor Bell önt magának a tejes üvegből, több tej van benne, mint korábban, amikor Chigurh ivott ugyanabból az üvegből.”

Mint mondtam, ezeket a bakikat az átlagos néző átlagos körülmények között nem veszi észre, ami csak úgy lehetséges, hogy a bakihoz kapcsolódó reprezentációk nem részei a fejében kialakított modellnek, így nem tartoznak vélekedéseihez sem.

Mindez számunkra annál is érdekesebb, mert a fenti példákból logikusan következik, hogy a dolog fordítva is működik. Amennyire szerencsések lehetünk abban, hogy például bizonyos kapcsolódási problémákat a néző nem vesz észre, ugyanolyan gondot is okozhat az, ha a megértéshez szükséges kompozíciós vélekedések nem épülnek be a nézői modellbe, mert egyszerűen elkerülik a figyelmét, vagy csak nem emlékszik rájuk.

A tapasztalat azt mutatja, hogy könnyebben és megbízhatóbban mérjük fel a realiztikus vélekedéseket, vagyis amiket a néző magával hozott a moziba, mint a kompozíciós vélekedéseket, vagyis amiket mi alkotók építünk be alkotásainkba. Egy példa realiztikus vélekedésre: magabiztosan tippeljük meg azt, hogy ha egy külföldi fesztiválon akarjuk filmünket szerepeltetni, akkor érdemes angolul feliratozni, mert az ottani nézők vélekedései között nagy valószínűséggel nem lesz ott a magyar nyelvtudás, miközben az angol a fesztiváljárók körében igen elterjedt. Ugyanakkor már nem vagyunk ugyanennyire

⁸⁰ Dennett, Daniel C., *Az intencionalitás filozófiája*, 1998, Budapest, Osiris Kiadó 272.o.

magabiztosak a néző kompozíciós vélekedéseit illetően, pontosabban az információ elsajátítását illetően, például hogy mennyire kell a fordítás során a dialógokat leegyszerűsíteni, mert nem tudhatjuk pontosan, hogy hány karaktert lesz képes a néző elolvasni adott idő alatt, és előfordulhat, hogy annak ellenére, hogy az információ ott van a vásznon, mégsem érkezik meg a néző tudatába, tehát nem képezi majd vélekedései részét. Kulcsfontosságú kérdés lehet, hogy például emlékszik-e a néző mind a négy vezetőknévre, amiket tíz perccel korábban mondtak el egy másik jelenetben. Vagy felismerte-e a férfit, aki háttal állt a félhomályos helyiség sarkában? Vagy észrevette-e, amikor a főhős egy gyors mozdulattal a zsebébe rejtette a kulcscsomót? Az utóbbiakkal, a kompozíciós vélekedésekkel kapcsolatban láthatóan több bizonytalanság vesz minket körül. Bizonytalanságaink a kompozíciós vélekedéseket illetően abból adódnak, hogy időnként bizonytalanok vagyunk az ügyben, hogy milyen ingert miként észlel filmnézés közben érzékszerveivel a néző, aztán a kódoló folyamatokat követően hogyan tárolódik el az információ a tudatában, valamint hogy miként hívja ezeket elő. Felhívom a figyelmet az előző mondat szóhasználatára: *információ, észlelés, kódolás, tárolás, előhívás*. Nem véletlenül idézik fel bennünk ezek a kifejezések a tanulás folyamatát, ugyanis aminek révén a néző filmnézés közben beszerzi kompozíciós vélekedéseit, nem más, mint a tanulás folyamata. Bár egyrészt filmes alkotóként nem vagyok kompetens tudományos igényű értekezést írni a témában, másrészt ennek a dolgozatnak a kereteit szét is feszítené, ha a tanulás vagy az emlékezet pszichológiájában túlságosan elmélyednék, mégis néhány bekezdés erejéig hadd vázoljam, hogy szerintem mely kérdésekbe érdemes egy filmesnek bepillantást nyernie. Mindezt azért teszem, hogy azután megfogalmazhassam, hogy szerintem egy filmes alkotó vagy egy filmes oktató miként hasznosíthatja az itt leírtakat.

A tanulás folyamata a következőképpen néz ki: „Ahhoz, hogy egy anyagot megtanuljunk, először is természetesen oda kell figyelniük rá, másodsor bizonyos mennyiségű gyakorlásra van szükség, harmadszor rendszerezniük kell, ami viszont azt jelenti, hogy az új információt hozzá kell kapcsolniük a meglévő tudásunkhoz. Végül pedig valamilyen módon meg kell szilárdulnia új tudásunknak, bár a másik három szakasztól eltérően nem valószínű, hogy ez a folyamat akaratlagos ellenőrzésünk alatt áll.”⁸¹

⁸¹ Baddeley, Alan, *Az emberi emlékezet*, Osiris Kiadó, Budapest, 2001, 171.o.

Tanulási folyamatok osztályozása. A pszichológia négyféle tanulást különböztet meg:

- *Habituáció:* a tanulás legegyszerűbb formája azoknak az ingereknek a figyelmen kívül hagyását magyarázza meg, amelyek ismerőssé váltak, és nincs komoly következményük – például azt, hogy nem halljuk az óra ketyegését
- *Klasszikus kondicionálás:* az élőlény azt tanulja meg, hogy egy bizonyos eseményt egy másik követ – például a csecsemő megtanulja, hogy az anyamell látványát a tej íze követi
- *Operáns kondicionálás:* az élőlény azt tanulja meg, hogy egy általa adott válasz egy egyedi következménnyel jár – például a kisgyermek megtanulja, hogy testvére megütése szülei rosszállását eredményezi⁸²
- *Komplex tanulás:* az élőlény a világ egyes vonatkozásait mentálisan reprezentálja (leképezi), és azután ezeken a mentális reprezentációkon hajt végre műveleteket⁸³

Bár filmnézés közben dolgunk lehet habituációval (bizonyos monoton ingereket egy idő után figyelmen kívül hagyhatunk) és klasszikus kondicionálással (amikor az a bizonyos zenei motívum megint megszólal, fel fog bukkanni a gyilkos), minket elsősorban a komplex tanulás érdekel, az alkotó az ilyen jellegű tanulásra épít, és amikor kompozíciós vélekedésekről beszélek, akkor az ilyen jellegű tanulás során megszerzett tudásra gondolok. Vegyük például a *Veszedelemes viszonyok*ban (Stephen Frears, 1988) azt a jelenetet, amiben Madame de Volanges meglátogatja a márkinét! Miután láttuk egy pillanatra, hogy Valmont egy paraván mögött hallgatózik, nem kell a jelenet minden beállításában látnia a nézőnek, hogy a gróf ott lapul, a néző megtanulta, hogy a gróf ott van, és amíg nem látja a néző elmenni onnan, addig a néző fejében kialakított modellben a gróf ott is marad. Megszületik tehát a jelenet mentális reprezentációja, azaz modellje (a két egymással beszélgető nő és a hallgatózó férfi), és onnantól kezdve a néző ezzel a modellel végez műveleteket: a hallgatózó gróf tudni fog mindenről, ami a két nő között elhangzik, és míg a márkiné tudja, hogy a gróf tudja, addig Madame de Volanges nem tudja, hogy a férfi tudja, hogy miről beszélgettek a

⁸² Fodor, László, *Bevezetés a pszichológiába*, Budapest, Osiris Kiadó, 1998, 113.o.

⁸³ Uo. 129.o.

márkinéval. Ebben a jelenetben a néző ezt tanulta meg, és a film hátralévő részében ennek a tudásnak a birtokában értelmez mindent.

Egy másik szempontból is osztályozza a tanulást a pszichológia: *szándékos* vagy *automatikus*. Például a tanulási kísérletek általában kétféleképpen zajlanak: a kísérleti személyek nem tudják, hogy később tesztelni fogják emlékezetüket, tehát ebben az *automatikus tanulást* vizsgálják, ha viszont megmondják az alanyoknak, hogy később felidézési vagy felismerési feladatot fognak kapni, akkor a kísérletvezetők a *szándékos tanulást* vizsgálják.⁸⁴ Mivel a néző nincs is tudatában, hogy a filmnézés részben tanulási folyamat, többnyire fel sem merül benne, hogy valamivel később, a felidézés vagy felismerés során a film tulajdonképpen tesztelni fogja, a filmnézés közben a néző automatikus tanulást végez. Ehhez két további megjegyzést kell fűznöm. Az egyik, hogy tisztán kell látni a különbséget: attól, hogy valaki oda figyel valamire (korábban ugye azt mondtuk, hogy a tanulás feltétele az odafigyelés), még nem biztos, hogy szándékosan tanul. A másik, hogy az odafigyelés feltétele alól van egy kivétel, a küszöb alatti észlelés. „Már elég sok meggyőző bizonyítékunk van, amelyek azt tanúsítják, hogy az emberek viselkedése befolyásolható olyan információk révén, amelyeknek nincsenek tudatában. [...] Például befolyásolni tudták egy személy válaszait egy szó által, amelyet olyan rövid ideig mutattak neki, hogy a kísérleti személy annak sem volt tudatában, hogy egyáltalán bármit is látott volna.”⁸⁵

Érzékelés, észlelés. A mi szempontunkból az érzékelés mint szűrési művelet lehet érdekes, itt dől el, mely információ lép be egyáltalán a tanulási folyamatba: a vásznon vagy képernyőn megjelenő kép mely részét vetíti a szemlencse a sárgafoltra, ahol élesen látunk, milyen részleteket érzékelünk a látómező többi részén, milyen utat jár be a tekintetünk, milyen feltételek mellett érthető egy dialóg, mi a hallási ingerküszöb stb. Ezek a szenzoros emlékek nagyon rövid távú (néhány századmásodperces tárolás) vizuális és akusztikus tárukba kerülnek, amelyeket annak ellenére, hogy az emlékezet terminust használjuk velük kapcsolatban, célszerűbb az észlelési folyamatok részeinek tekinteni. Ezek az úgynevezett ikonikus és echoikus emlékezeti rendszerek lehetővé teszik az eredeti inger idői

⁸⁴ Baddeley, Alan, *Az emberi emlékezet*, Osiris Kiadó, Budapest, 2001, 190.o.

⁸⁵ Uo. 173.o.

meghosszabbítását, feltehetően azért, hogy a későbbi feldolgozás megfelelően biztosítva legyen.

Hányféle emlékezet létezik? „További feldolgozás és manipuláció történik a rövid távú vizuális és auditoros emlékezeti rendszerekben, amelyek néhány másodpercig tartják meg az információt. Ez lehetővé teszi, hogy a szenzoros alapú információ integrálódjon az egyéb forrásokból származó információkkal, a korlátozott kapacitású munkamemória-rendszer segítségével. Ez az információ a hosszú távú emlékezetbe is bekerül.”⁸⁶ Az 1960-as évek nagy vitája volt, hogy a rövid és hosszú távú emlékezetek háttérében elkülönülő rendszerek állnak-e (dichotómia vagy kontinuitás), de különböző elméletek párhuzamos létezését jelzi az is, hogy a kutatások előrehaladtával a *rövid távú emlékezet* (Short-term memory, STM) és *hosszú távú emlékezet* (Long-term memory, LTM) elnevezés mellett megjelentek a *rövid távú tár*, *hosszú távú tár* (Short-term store, STS, Long-term store, LTS) illetve az *elsődleges emlékezet* (Primary memory, PM) és *másodlagos emlékezet* (Secondary memory, SM) kifejezések is.⁸⁷

Kódolás és előhívás. Abból a kísérletből, amelyben egyetemistákat arra kértek meg, hogy rajzolják le különböző pénzermék mindkét oldalát, egyértelműen kiderült, hogy nem azt idézzük fel, amit valóban tapasztalunk, hanem azt, amit tapasztalatinkból absztrahálunk, leszűrünk.⁸⁸ Különböző elképzelések állnak rendelkezésre, illetve versengenek egymással azt illetően, hogy ez az absztrahálás miként megy végbe, vagyis miként képez az emberi agy reprezentációkat. „Csábító a lehetőség, hogy a tanulást ugyanolyan folyamatnak tekintsük, mint amikor elhelyezünk valamit egy szekrényben, egy könyvtárban, vagy amikor adatokat táplálunk be egy számítógép memóriájába, vagyis olyan tevékenységekhez hasonlítsuk, ahol az elraktározás szándéka a döntő mozzanat. Az emberi emlékezet esetében azonban úgy tűnik, másról van szó, a lényegi kérdés inkább az, *milyen módon* dolgozzuk fel a megtanulandó anyagot.”⁸⁹ Különösen érdekes számunkra, hogy a filmképnek milyen mentális reprezentációját tároljuk el, illetve idézzük fel. Egyik alapvető kérdés, hogy lehet-e olyan a vizuális képzelet, mint a látás. Egyes kísérletek arról tanúskodnak, hogy „ha a kísérleti

⁸⁶ Uo. 55.o.

⁸⁷ Uo. 71.o.

⁸⁸ Uo. 40.o.

⁸⁹ Uo. 176.o.

személyeknek képzeletben egy tárgy felé kellett sétálniuk, beszámoltak arról, hogy ahogyan «közelednek» a tárgyhöz, annak képzeleti képe egyre nagyobb lesz és egyre jobban kitölti «vizuális mezőjüket». Arányhatásokat is megfigyeltek, például az egyik kísérletben egy nyulat kellett elképzelni a személyeknek hol egy egér, hol pedig egy elefánt mellett, majd a nyúl szeméről kérdeztek tőlük valamit. A válaszok sokkal gyorsabbak voltak, ha a nyulat az egér társaságában kellett elképzelni, feltehetően azért, mert ebben az esetben a nyúl szeme eltörpült egy elefánt mellett.”⁹⁰ Mégis mindenképpen egyszerűsítés lenne azt gondolni, hogy a vizuális képzelet egészen olyan, mint a látás. Egy másik kísérlet ugyanis egyértelműen szemlélteti a különbséget a percepció és a képzelet között. Arra kértek kísérleti személyeket, hogy képzeletben úgy fogjanak két ujjuk közé egy kockát, hogy annak egyik csúcsa pont az átlósan szemközti csúcsa fölött legyen függőlegesen. Arra a kérdésre, hogy miként helyezkedik el a kocka többi csúcsa, a többség – miután maga elé képzelte – úgy gondolta, hogy azok ugyanabba a vízszintes síkba esnek, még hozzá nagyjából a kocka felezési síkjába. A valóságban ez egyáltalán nem így van: a kocka többi csúcsa hol jócskán lejjebb, hol jócskán feljebb van a többi csúcsnál. A kísérletből azt a következtetést lehetett levonni, hogy egy ilyen esetben nem mentális forgatást végzünk, tehát nem látjuk lelki szemeinkkel a kockát annak minden részletével, hanem a transzformációról való tudásunk alapján rekonstruáljuk a helyzetet.⁹¹

Ugyancsak számos egymással versengő elmélet magyarázza más és más módon, hogy a kódolás a tanulás folyamatának mely szakaszában történik. Sőt eltérő elméletek vannak forgalomban már a tanulás folyamatainak modellezésével kapcsolatban is. Például egy a hatvanas évek végén végrehajtott akusztikai kísérletsorozat eredményei alapján úgy látszott, le lehet vonni azt az általános következtetést, hogy a rövidtávú emlékezet fonológiai kódokon alapul, míg a hosszú távú emlékezetet inkább a szemantikai feldolgozás befolyásolja.⁹² Később azonban láthatóvá vált, hogy az eredmények értelmezése jóval bonyolultabb kell legyen: „nem csupán a szemantikai kódolás megléte vagy hiánya a döntő tényező, hanem a

⁹⁰ Uo. 124.o.

⁹¹ Uo. 125.o.

⁹² Uo. 77.o.

kódolás gazdagsága, kidolgozottsága is.⁹³ Mindemellett később a rövidtávú és a hosszútávú memória fogalmait mint felosztást sem találták kielégítően jó modellnek.

Megint más kutatások azt igyekeznek kideríteni, hogy az észlelés körülményei hogyan befolyásolják a kódolást, illetve ennek következtében az információ előhívását. „Az emlékezetet gyakran hatalmas könyvtárhoz hasonlítják, amely analógiának természetesen megvannak a maga korlátai, de egy bizonyos pontig mindenképpen hasznos lehet. Az egyik szempont, amiben az emlékezet és egy könyvtár hasonlítanak egymásra, az, hogy mindkettő csak akkor működhet hatékonyan, ha az információt strukturáltan, szisztematikus rendben tárolják benne, az információ előkeresése a korábbi «katalogizáláson» vagy kódoláson múlik.”⁹⁴ Egy kísérletben például bűvároknak szavakat kellett megtanulniuk, egyszer a parton, máskor a víz alatt. „A környezetnek olyan értelemben nem volt befolyása, hogy a parton és a vízben egyformán jól meg tudták tanulni a szavakat a bűvárok, azonban egyértelmű *kontextusfüggősségi hatás* mutatkozott: amikor a tanulás és az előhívás kontextusa nem egyezett meg, a személyek 40%-kal kevesebb szóra emlékeztek annál, mint amikor megegyezett.”⁹⁵

A fenti bepillantás a pszichológiai elméletekbe azt is érzékelteti, hogy a pszichológia mint nyitott tudomány állandóan alakul, az elméletek változnak, finomodnak, vagy újabbak jönnek, így ezek sem nyújtanak bizonytalanságoktól mentes, százszázalékosan szilárd támpontot. További problémákat vet fel a pszichológia egyik alapvető dilemmája. Egyfelől akkor tekintjük tudományosnak a kutatást, ha „objektív annyiban, hogy szakembereknek lehetővé teszi, hogy megismételjék a megfigyeléseket, és megkapják ugyanazokat az eredményeket.”⁹⁶ Ez többnyire nem is annyira megfigyelést, mint inkább kísérletet feltételez, azt is többnyire laboratóriumban, ahol a kutató szigorú ellenőrzése alatt tarthatja a változókat. A vita akörül bontakozik ki, hogy a megfelelően leegyszerűsített és kontrollált feltételek között tanulmányozhatók-e összetett szellemi funkciók, és hogy a leegyszerűsített és mesterséges laboratóriumi helyzeteken alapuló elméleteket lehetséges-e valóságos

⁹³Uo. 195.o.

⁹⁴ Uo. 300.o.

⁹⁵ Uo. 307.o.

⁹⁶ Fodor, László, *Bevezetés a pszichológiába*, Budapest, Osiris Kiadó, 1998, 25.o.

problémákra alkalmazni. Márpedig a filmképek folyama, a film hangja és a befogadás körülményei így együtt igen komplex ingeregyüttest képeznek, amelyek igen komplex mentális folyamatokat indítanak be.

Ennek ellenére a pszichológiai elméletek abban mindenképpen segítenek, hogy legalább jól fókuszált kérdéseket tehessünk fel.

Ne felejtjük ugyanakkor el, hogy a filmezésnek, mint alkotótevékenységnek az egyik legfőbb hajtómotorja az intuíción és tapasztalaton alapuló döntés, és nem képes csupán elemzések eredményeiből megélni. A gyakorlat azt mutatja, hogy még mindig hatékonyak jól bevált tanulási módszereink (itt most természetesen nem a néző tanulási folyamatairól van szó). Hadd érzékeltessem egy példán, mire gondolok! Volt szó a kapcsolódási hibákról, és arról, hogy ezeket a néző vagy észreveszi, vagy nem. Azt mondtuk, ez annak függvénye, hogy a néző fejében jelenlevő reprezentációk halmaza, a modell mit tartalmaz és mit nem. Ha a kapcsolódási hiba olyasmivel áll ellentmondásban, ami szerepel a modellben, akkor látszik a baki, egyébként nem. Egy forgatáson egyébként a kapcsolódásokért a szkriptes a felelős: mindent feljegyez, lefényképez, sőt, olykor megmondhatja a színésznek, hogy milyen testtartásban álljon, vagy üljön, mikor simítsa hátra a haját, tegye át a másik kezébe a poharat stb. A szkriptes munkájáról egy meglehetősen népszerű filmes tankönyv, ami általában a szakma széles körben elfogadott véleményét képviseli, a következőket írja: „Lényeges éberem figyelni a legkisebb részletre is, mivel a kapcsolódási hibák az egész produkciót dilettánsná tehetik. Ugyanakkor a másik oldalról létezik olyan, hogy «túl tökéletes kapcsolódás». Kezdő szkriptesek képesek arra, hogy olyannyira megszállottjai legyenek minden egyes apró részletnek – amelyek amúgy nem is biztos, hogy látszanak –, hogy már-már akadályozzák a forgatást. Fontos megtalálni a kellő egyensúlyt. A megoldás a tapasztalatszerzés: állandóan figyelni a forgatáson, aztán megnézni a kész filmet és meghallgatni a visszajelzéseket.”⁹⁷ Miközben nagyjából egyetértek a fenti gondolattal, vitába kell szállnom a megfogalmazással, amennyiben mindez kellő egyensúly kérdése lenne. Ez ugyanis nem azon múlik, hogy sikerül-e eltalálni az egyensúlyt túl sok részlet és kevesebb részlet között, ez nem mennyiségi kérdés. Meggyőződésem, hogy a megfelelő pszichológiai elméletek és a tapasztalatszerzés (alkotás-visszacsatolás kettőse) együtt képes fejleszteni azt az intencionális képességet,

⁹⁷ Brown, Blain, *Cinematography, Theory and Practice*, 2. edition, Focal Press, New York, 2012, L.2415

aminek révén elég pontosan meg tudjuk jósolni akár már forgatás közben, hogy mi alkotja majd a néző vélekedéseinek halmazát.

b) Egy elemzést elhomályosító, felülíró tényező:

Vegyük elő még egyszer azt a bizonyos felvételifilmet (III/3)! Amikor a felvételizőt megkérdezték, miért nem magyarázta el a filmben, hogy hogyan működik a titkosírást készítő szerkezet, és miért nem forgatta le a festmény útját a városon keresztül, azt válaszolta, nem akart szájbarágós filmet. Egy másik alkalommal egy vizsgafilm rendezőjétől megkérdezte az osztályvezető, hogy miért nem vágott be közelit a szereplőről, miközben annak arcán olyan megkerülhetetlenül lényeges dolgok történnek, amelyek a további cselekmény megértésében segíthettek volna a nézőt. A válasz szintén az volt, hogy nem akart szájbarágós filmet. Azt látjuk, hogy a racionális elemzések ellenére ezek a fiatal emberek inkább vállalják az érthetlenséget.

De igen gyakori eset az is, amikor a szakmai lelkiismeretesség írja felül a racionális megfontolásokat. A közelmúltban operatőre voltam egy tévéfilmnek, amiben a főszereplő egy borszakértő, aki a film elején, később pedig a film vége felé ismét meglátogat egy bizonyos szőlészetet. Az ilyenkor szokásos módon, először felvettük az első alkalmat, amint a nő kocsival végighajt az ültetvény kapujáig vezető úton, rögtön ezután a színésznő átöltözött, és felvettük ismét, ahogyan autójával végigmegy ugyanazon az úton. A rendező (igen rutinos, az amerikai filmiparban edződött szakemberről van szó, háta mögött több mint ötven filmmel) azt kérte, hogy a másodikként felvett jelenetben valami keveset változtassak a beállításon, hogy ne legyen ugyanaz, mint az első jelenetben. Egy kicsit arrébb mentünk a kamerával, ezáltal egy kicsit megváltozott az előtér, és a rendező elégedett volt. Tökéletesen egyetérték vele, egyszerűen nem illik ugyanazt a totált még egyszer visszavágni, vagy ahogyan idősebb mesterek szokták mondani: úriember nem tesz ilyet.

Vizsgáljuk meg most a fenti példát abból a szempontból, hogy mit lát mindebből a néző! Könnyedén azonosítja a helyszínt, mert a háttérben az Etna látszik, és egy vulkán bizonyosra vehetően beépül a néző által alkotott modellbe, arra emlékezni fog. Erősen kétlem viszont, hogy 70 perc eltelte után (a filmben körülbelül ennyi telik el a két jelenet között) a néző fejében élő modell részét képezné az út menti bokor, ami az első jelenetben belóg az előtérbe, a másodikban már nem. Ugyanis a képet minden elemében csak pár másodpercig

tartja meg rövidtávú memóriánk, és miután feldogozó mechanizmusunk a háttérben a tűzhányót valószínűleg fontosnak tartja, de a bokrot az előtérben nem, a további kódoló, absztraháló folyamatok során megtanuljuk az Etnát, de nem emlékszünk a bokorra. Tehát racionálisan végiggondolva nem érte meg egy kicsit arrébb vinni a kamerát. Tudja ezt az ember, de még sem viszi rá a lélek, hogy ugyanonnan vegye fel a második jelenetet is.

Kétségtelen ugyanakkor, hogy ha a nézők között akad egy kertész, aki felismeri és értékeli az előtérben a különleges, csak Szicíliában honos növényt, akkor ő észlelni fogja a különbséget a két totál között, csak nem fogja megbecsülni, mint filmnyelvi eleganciát.

A jelenség megértésében – hogy ugyanis van egy erő, ami arra készíti az alkotókat, hogy felülírjanak racionális következtetéseket – a következők siethetnek segítségünkre: „Valódi *imitációra* valószínűleg csak az ember képes, és a képesség már a megszületés utáni első percekben kimutatható. [...] Az igazi imitációnál nem is szükséges jutalom. Arról van szó, hogy egy ember vagy gyerek pontosan olyan akar lenni, mint a másik. Egyáltalán nem tudatosan. Az imitációs készség éppen abban nyilvánul meg, hogy társaink viselkedését, beszédét, hanghordozását, nyelvi, stiláris fordulatait, öltözetét, szokásait figyelve, anélkül, hogy ezt elhatároznánk, magunk is hasonlóan kezdünk viselkedni, beszélni, öltözködni. Minden, egymással szorosan együtt élő csoportban, kultúrában ez a fajta viselkedésszabályozás fellelhető, jelentős szinkronizáló mechanizmus.”⁹⁸ Ez egyben tehát a csoportidentitás kifejezésének eszköze: oda akarunk tartozni.

Mint a korábbi filmes példák sokaságából láttuk, az elhallgatásos, kihagyásos mesélési technika mindenképpen sajátja a filmtörténet legkiválóbb művészfilmjeinek csakúgy, mint a jó minőségű műfaji filmeknek. Nincs olyan fiatal, akit – amennyiben filmes alkotó szeretne lenni – ne a művészfilmek vagy a jó minőségű műfaji filmek vonzanák, ezek a fiatal emberek azok közé a filmesek közé akarnak tartozni, akik olyan filmeket készítenek. Vagy hogy a másik esetre utaljak, melyik rendező ne akarna „úriember” maradni.

Két dolgot kell kiemelni: az alkotó részéről *nem tudatos* viselkedésről van szó, és *nem szükséges a jutalom*. Az első példában, a felvételi film esetében a kihagyásos technika a stílus, amit a felvételiző imitálni akar, és az érthetőség lenne a jutalma. A utolsó példában a forgatás hagyományos mikéntjét utánoztuk az én tapasztalt rendezőmmel, a jutalom pedig,

⁹⁸ Csányi, Vilmos, *Az emberi természet*, 1. kiad., Budapest, Vince Kiadó, 1999, 211.o.

amivel nem törődünk, az az idő lett volna, amit akkor spórolunk meg, ha nem állunk át a kamerával.

Mivel nem tudatos viselkedésről beszélünk, az imitáció, az identitás kifejezésének szándéka – anélkül, hogy észrevennénk – képes felülmúlni az elemzés racionális érveit. Jól szemlélteti az imitáció mechanizmusát Csányi Vilmos anekdotája:

„Humánológiai konferencián egy kolléga elmesélte, hogy barátnője olyan furcsán készíti az egybesült húst. Előkészíti a nyers húst, megsózza, megfűszerezi rendesen, majd mielőtt a sütőedénybe tenné, levág a végéből egy vastag szeletet és azt mellé helyezi az edénybe. Amikor először látta ezt, kíváncsian kérdezte, hogy miért csinálja. Vállvonás volt a válasz, az anyám is mindig így csinálta. Kutatónk nagyon kíváncsi volt és megkereste az anyát, aki ugyanezt válaszolta, végül a még élő nagymama megadta a fura sütési mód magyarázatát. Tudod fiam, amikor én főztem réges-régen, kicsi volt a tepsi, nem fért bele egészben a comb, ezért mindig levágtam a kilógó végét.”⁹⁹ Lehet, hogy a viselkedés első alkalmazójának volt valamilyen konkrét célja vagy haszna a dologból, de az utána következőknek már csak az a fontos, hogy ők is ugyanúgy csinálják, mint a mintaadó személy.

Ugyanakkor van ennek a fajta imitációnak egy másik sajátossága is: mivel nem szükséges a jutalom, vagyis a tevékenység eredményessége, az utánzás eredményessége sem, tehát a kivitelezés pontossága sem kulcskérdés többé. Valahogy így fordulhatott elő a kilencvenes évek elején a kápolnásnyéki iparcikkáruházban, hogy egy kerékpárt 20.050 forintért árultak. Rémllett valami a szakembereknek, hogy nyugaton is valahogyan úgy csinálják, hogy nem pont kerek az összeg, de hogy az most kevesebb vagy több kell legyen, vagyis az igazi értelme ennek az árképzésnek valamiképpen elsikkadt. Annak idején, amikor megcsillant a remény, hogy mi is a nyugathoz tartozhatnánk, a vágy beindította az imitációs mechanizmusokat, miközben a nyugati világ kultúrájának valóságos tartalma háttérbe szorult.

Tapasztalataim szerint a művészetoktatásban a hallgatók körében az imitációnak különösen nagy vonzereje van, ugyanis jóval kisebb erőfeszítés elsajátítani (imitálni) a felületen is jól látható formát, mint a mélyben húzódó tartalmat. Ilyesmi történik a fiatal, kezdő filmesekkel is. Azt tapasztalják, hogy egy film az uralkodó megítélés szerint akkor tekinthető értékesnek, ha a történetmesélés során sok minden homályban marad, ugyanakkor

⁹⁹ Uo.

nem figyelnek fel rá, hogy ezekben a filmekben az esetek túlnyomó többségében az elhallgatások ellenére az alkotó ragaszkodik az érthetőséghez is.

IV. Unalom és zavar között

1. Fiziológiai folyamatok

Felmerül a kérdés, hogy ha az alkotónak kételyei vannak az érthetőséggel kapcsolatban, miért nem teheti meg büntetlenül, hogy úgymond túlbiztosítja magát, vagyis mi a baj azzal, ha szájbarágósan mesél. Vagy a másik oldalról közelítve, miért gond, ha nem érthető egy film? Milyen gyümölcsöt terem a tehetséggel művelt és szaktudás mentén alkalmazott intencionalitás, illetve milyen következményei vannak a hiányának. Úgy is kérdezhetem: mi a tét? A művészetekben ugyanis, úgy tűnik, az alkotó intencionális megközelítése, tehát a befogadó vélekedéseiről való vélekedése nem önmagáért való valami, hanem eszköz, aminek funkciója van.

Hadd kezdjem rögtön a közepén: mi az unalom?

A pszichológiaingerszegénységként írja le ezt az állapotot, aminek megszüntetésére azért vágyunk, mert az ingerhiány miatt az agy aktivációs szintje az optimális érték alá csökken, és ez erőteljesen rontja általános közérzetünket. „Ez az összefüggés nem túlságosan közismert, bár bőségesen dokumentált. Tudományos felismerésére először valószínűleg a koreai háború alatt került sor, amikor az amerikai hadifoglyokon sikeres agy mosást tudtak végrehajtani pusztán azáltal, hogy magányra és így folyamatos ingerhiányra kárhoztatták őket. Azóta az ellenőrzött kísérletek egész sora igazolta, hogy az ilyen ingerhiány rendkívül gyötrelmes lehet. Az egyik kísérlet során a jól fizetett, kiválóan táplált, kitűnően ellátott kísérleti alanyoktól mindössze azt kérték, hogy átlátszatlan bűvárszemüvegben és csuklójukra erősített kesztyűt viselve, minden külső ingertől elzárva, nyugodtan feküdjenek egy hangszigetelt szobában. Kezdetben mindegyiküknek volt egy rövid, alvással vagy teljes

ellazulással töltött időszaka, de aztán kezdték érezni az ingerhiány hatását, s ennek elviselését igen nehéznek találták. Állandó éhség fejlődött ki bennük a külső ingerek iránt, s még olyan unalmas dolgok is megkönnyebbülést és örömet szereztek nekik, mint egy régi tőzsdei jelentés vagy egy hatéveseknek szánt előadás az alkohol veszélyeiről. Az ingerhiány okozta szenvedés olyan nagy volt, hogy az első 4-8 óra után a legtöbb kísérleti alanynál fejfájás, hányinger, zavarodottság, fáradtság, hallucináció és különböző mentális képességek időleges romlása jelentkezett.”¹⁰⁰ „Az ilyen kellemetlen helyzetek a végletesen magas vagy végletesen alacsony ingerszint következményei. A két véglet között a köztes állapotok széles sávja helyezkedik el. De ha a nagyon magas és a nagyon alacsony ingerszint olyan mértékben gyötrelmes, hogy komoly viselkedészavarokat, patológikus tüneteket okoz, akkor a normálistól való kisebb eltérések is kellemetlenek. És valóban: a pszichológusok feltételezik egy optimális ingerszint és egy optimális aktivációs szint létezését. Ezek olyan értelemben optimálisak, hogy az embernek jó hangulatot, komfortérzetet biztosítanak.”¹⁰¹

Az a sejtésem, hogy az optimális aktivációs szint különös jelentőséggel bír a mozi esetében. Itt kifejezetten a filmszínházra gondolok, a hagyományos filmnézés szertartására. Nézzük például azt, ahogyan Baudry a néző helyzetét a Platón barlangjában „odabéklyóztakéhoz” hasonlítja!¹⁰² „Képzeld el egy föld alatti, barlangszerű szálláson – amelynek bejárata a fény felé tárul, és olyan tág, mint a barlang – embereket, gyerekségüktől fogva lábuknál és nyakuknál megbéklyózva, hogy egy helyen kell ülniük, és csak előre nézhetnek; fejüket a béklyóktól nem tekerhetik körbe: a hátuk mögül, föntről, lobogó tűz világít; e tűz és a béklyóztottak között fent út vezet, ennek hosszában alacsony fal épült [...] A kis fal mentén mindenféle holmit hurcolnak úgy, hogy a fal fölé magasuljanak: emberszobrokat, állatok kő és fa képmásait [...] Mit gondolsz, az ilyenek önmagukból és egymásból látnak-e valami mást, mint az árnyakat, amelyeket a tűz a barlang szemközti falára vetít?”¹⁰³

¹⁰⁰ Scitovsky Tibor, *Az örömtelen gazdaság*, Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, 1990, 30.o.

¹⁰¹ Uo. 31.o.

¹⁰² Elsaesser, Thomas; Hagener, Malte, *Film Theory*, Routledge, New York, London, 2010, L.1610

¹⁰³ Platon, *Az állam*, VII, 1., Jánosy István fordítása

Kínálja magát a hasonlat a barlangban ülők, az előttük lévő fal, és a kintről bevilágító tűz fényének elrendezése miatt: a tűz a vetítő, a barlang a filmszínház terme, az odabéklyózottakkal szemközti fal pedig a vászon. Baudry hasonlatában azonban további következtetések mellett jelentős figyelmet szentel annak, ahogyan a hasonlat szereplői oda vannak láncolva a fallal szemben. A nézők ugyanis ugyanígy be vannak zárva ebbe a hasonló szituációba, természetesen nem szó szerint, hanem lélektani és szociálpszichológiai béklyók által, aminek következtében az esetek többségében végignézünk egy filmet akkor is, ha unjuk, vagyis nem ér minket elegendő inger a vászonról. De Platón szövegében van még egy momentum, ami jól működteti a barlang–mozi hasonlatot: „csak előre nézhetnek”, amit úgy is lehet értelmezni, hogy a vászon kívül máshonnan nem jön inger, az a kizárólagos ingerforrás. Hasonlóan gondolkodott François Truffaut is. Egy újságíró a következő kijelentést tette egy interjú során: „[Önök] Mindig azt mondják, hogy a filmnek tetszenie kell, de soha nem mondták, hogy a festményeknek is tetszeniük kellene.” Truffaut válasza: „Ha egy kép nem nyeri meg az ember tetszését, akkor inkább a mellette lévő nézi; a film viszont előadás, nézője helyhez van kötve, be van zárva, ki van szolgáltatva a rendezőnek.”¹⁰⁴ A mozinéző viszont többnyire nem hagyja ott a filmet, de még nem is áll fel, hogy fizikai stimulációval feljebb tornássa az optimális szintre agya aktivációs szintjét, vagyis hogy nyújtózkodjon egy jót.

„Az állatok és az emberek megfigyelése [...] azt mutatja, hogy sok időt és energiát emésztnek fel rövid, öncélú, gyakran ismétlődő cselekvések, amelyek saját motiváció eredményei, [...] és nem valami távoli, létfontosságú cél elérését szolgálják. Az élőlények vakaródnak, nyújtózkodnak, a fejüket rázogattják, rőfögnek vagy csiripelnek, körülnézegetnek, környezetük jelentéktelen tárgyait tanulmányozzák, az orrukat vagy a fogukat piszkálják, előre-hátra hintáznak, helyzetüket változtatják, gemkapcsot hajtogatnak, az ujjukat tördelik, rajzolgatnak és így tovább a végtelenségig.”¹⁰⁵ Teszik mindezt az aktivációs szint optimális értéken való tartásának érdekében ingerszegény környezetben. Ugyanakkor ezeket persze mind nem csinálhatjuk a moziban. Természetesen akad kivétel. Híres példa a *Rocky Horror Picture Show* (1975, Jim Sherman), ami az 50-es évek scifijének

¹⁰⁴ Gillain, Anne, *François Truffaut*, Osiris Kiadó, Budapest, 1996, 48.o.

¹⁰⁵ Scitovsky Tibor, *Az örömtelen gazdaság*, Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, 1990, 26.o.

ártalmatlan paródiájaként indult a filmszínházakban az Egyesült Államokban, és kezdetben szerény sikert hozott csupán. Nemsokára azonban az egyik New York-i moziban kialakult egy közösség, amelyik azzal szórakoztatta magát, hogy a film jelmezeibe öltözve és kellékeivel felszerelve az előadás közben hangosan kántálta a szereplők dialógjait.¹⁰⁶ Könnyen elképzelhetőnek tartom, hogy mindezen a kelleténél alacsonyabb aktivációs szint készíthette az enyhén unatkozó nézőket.

Más a helyzet a nappalinkban, ami a moziteremnél eleve jóval ingergazdagabb környezet, ha másnál fogva nem is, mint hogy nem hangszigetelt és nincs elsötétítve. Nem beszélve arról, hogy bármikor felállhatunk és kimehetünk egy tál sósmogyoróért. Valószínűleg ez az oka annak, hogy bizonyos filmek nagyobb sikert arathatnak a tévében vagy DVD-n, mint filmszínházban. Erre a 2001-ben bemutatott *Üvegtigris* (Rudolf Péter, Kapitány Iván) jó példa. A film a mozikban a műfajhoz képest alacsony nézőszámot ért el, 150 ezren váltottak rá jegyet¹⁰⁷. Összehasonlításképpen például a hasonló zsánerű *Valami Amerika* (2002, Herendi Gábor) több mint 500 ezer nézőt¹⁰⁸ produkált. Az *Üvegtigris* igazi népszerűsége a VHS- majd DVD-forgalmazás után tett szert (összesen 100 ezer eladott VHS-kazetta és DVD¹⁰⁹), csak ekkor lett belőle kultfilm. A gyengén strukturált, meglehetősen epizodikusra sikeredett filmben ugyanakkor van jónéhány tehetséggel elkészített, jól sikerült jelenet is, ami elsősorban világlátásával, témájával és nyelvezetével képes volt magával ragadni az átlagnézőt. Ennek köszönhetően válhatott népszerű szokássá, hogy otthon vagy kocsmákban baráti társaságok jöttek össze, és a filmből csak bizonyos jeleneteket néztek újra meg újra. Megtanulták a dialógokat, amiket aztán a *Rocky Horror Picture Show*-hoz hasonlóan a szereplőkkel együtt, hangosan mondtak.

Mivel azonban a moziban jellemzően ez a lehetőség nincs jelen, egyetlen megoldásként a vásznonról érkező mentális stimuláció, vagyis a film mint kizárólagos ingerforrás marad. Hogyan reagál az ember rá, és mit tehet az alkotó ebben az ügyben? A

¹⁰⁶ Elsaesser, Thomas; Hagener, Malte, *Film Theory*, Routledge, New York, London, 2010, L.997

¹⁰⁷ Kapitány Iván közlése

¹⁰⁸ <http://www.168ora.hu/arte/ez-itt-nem-amerika-30259.html>

¹⁰⁹ Kapitány Iván közlése

választ erősen leegyszerűsítve és arra fókuszálva, ami a filmnézés folyamatát érinti a következőképpen foglalom össze:¹¹⁰

- Az új és meglepő élmény mindig stimuláló, élénkítő hatású.
- Ami viszont túlságosan új, az egyúttal zavaró, esetleg ijesztő is.
- A legkellemesebbnek az újdonságnak valami közepes foka tűnik.
- Az újdonságnak optimális, az embert leginkább kielégítő foka abból az összefüggésből vezethető le, amely az élmény információtartalma és váratlansága, valamint az agy információfeldolgozási kapacitása, az új ismeretek és a memóriában tárolt régiek összekapcsolására való képessége között van.
- A legkellemesebb az az újdonság, aminek feldolgozása nem haladja meg az agy információfeldolgozási kapacitását, de megfelelően nagy mértékben kihasználja azt.

De miért stimulál az új és meglepő?

Azt tudjuk, hogy a veszély és a veszélytől való félelem kellemes mindaddig, amíg korlátozott és ellenőrzés alatt tartható.

„A kellemes ingerek többségét azonban nem lehet ilyen egyszerűen megmagyarázni, mert az általuk hordozott potenciális fenyegetés gyakran nagyon áttételes, s ugyanakkor az általuk szerzett élmény nem lényegesen kisebb. Hogyan tudjuk magyarázni a művészet élvezetét? Végül is, egy hegedűverseny például igazán nem veszélyes, mégis sok ember van, aki több örömet leli egy hangversenyben, mint egy hátborzongató gyilkossági történet elolvasásában. [...] Minden azon múlik, hogy mit értünk a túlélés fenyegetettségén. Minden új, minden váratlan jelenség fenyegető, mert nem tudjuk, hogyan kell kezelni. [...] Az új információk felvetnek problémákat, amelyeket aztán a sikeres információfeldolgozás során megoldunk.”¹¹¹

Ha belegondolunk, valóban lebilincseli a nézőt például minden olyan látvány, ami szabad szemmel nem hozzáférhető, ezért aztán újdonságként hat, legalábbis amíg annyira el

¹¹⁰ Ezt az összefoglalást Scitovsky Tibor *Az örömtelen gazdaság* című könyvének harmadik fejezete alapján állítottam össze, amely fejezet már maga is leegyszerűsítő és összefoglaló jellegű. Érdeemes megemlíteni, hogy Scitovsky maga sem volt pszichológus, közgazdászként kirándult át egy másik diszciplína területére, hogy a közgazdaság szereplőinek viselkedését azoknak motivációi alapján sikeresebben tudja előrejelezni.

¹¹¹ Scitovsky Tibor, *Az örömtelen gazdaság*, Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, 1990, 45.o.

nem terjed, hogy már mindenki sokszor láthatta. Nem véletlen, hogy korai szakaszában, 1906 előtt a film elsősorban látványosságával ért el sikereket, ennek a kulturális funkciónak révén terjedt el és vált villámgyorsan népszerűvé. Mint ahogyan az sem véletlen, hogy miközben az 1910-es évektől kezdve a film intézményesült formáiban az elbeszélő funkció vált uralkodóvá, akkor is megmaradt a látványosságfunkció: egyrészt a populáris filmgyártás lényeges elemeként másrészt az 1920-as évek modernizmusának meghatározó kiindulópontjaként¹¹². Az is világos, hogy miért köszönhette a hollywoodi film újjászületését a speciális effektusok felé fordulásnak az 1970-es években.¹¹³ Bár a digitális effektek szédítő sebességű fejlődésének köszönhetően a filmipar a látványosság vonzerejét egyre intenzívebben használja ki, más jellegű látványossággal is rabul lehet ejteni a néző figyelmét. Ki ne tapadna a vászonra vagy a tévéképernyőre, amikor először pillantja meg, ahogyan egy eperdarab negyvenszeres lassításban csobban a sűrű joghurtba? Vagy amikor egy házi méh szeme kitölti az egész képet, illetve amikor a kamera New York felett suhan, és a házak alattunk szabályos téglatestekként kiváló alkalmat nyújtanak, hogy a rövidülés szabályait tanulmányozzuk. Persze mindez, mint utaltam rá, csak az első néhány alkalommal szenzáció, hiszen utána elveszíti újdonságát, vagyis mint információ nem vet fel új problémákat, amiket így nem kell megoldani, és így nem is stimulálnak. Például a reklámfilmek erőteljes időbeli kihagyásai, pontosabban a nyomukban születő mentális műveletek egy átlagos mai felnőtt nézőre már nem hatnak az újdonság erejével. Vagy az, hogy egy közeli arcot kiegészítsünk emberi testté, esetleg hogy egy alkonyati jelenet és az azt követő nappali jelenet közé elképzeljük, hogy közben besötétedett, felkapcsolódtak az utcai fények, majd pirkadni kezdett, lekapcsolták a közvilágítást és végül felkelt a nap, ma már nem köti le agyunk mentális kapacitását, tehát – ahogyan azt már korábban megállapítottuk – önmagában nem különösebben érdekes. François Truffaut *Bársonyos bőr* című filmjében (1964) Pierre Lachenay, a főszereplő megérkezik Lisszabonba. Az útja a repülőtértől a szállodaszobáig három beállításban van elmesélve. Megy a reptér betonján az épület felé, a kocsija megáll a szálloda előtt, és végül benyit a szállodaszobába. A beállítások közötti hiányzó történéseket a néző a másodperc törtrésze alatt, anélkül hogy tudna róla, elképzeli, és a történetet egész

¹¹² Kovács András Bálint, *A modern film irányzatai*, Palatinus, 2006, 38.o.

¹¹³ Uo. 40.o.

folyamattá egészíti ki, de ez már a hatvanas években is megszokott módja volt a mesélésnek, így nem váltott ki izgatottságot a nézőkből, ma meg nyilván még annyira sem teszi.

De térjünk vissza a nézőben zajló mentális folyamatokra. Bordwell úgy fogalmaz, hogy „a néző a történeten különféle műveleteket végez. Amikor valamilyen információ hiányzik, a befogadó valamilyen következtetéssel pótolja, vagy találgatásba kezd.”¹¹⁴ A találgatás úgy történik, hogy a néző először hipotéziseket alkot. Ezek a hipotézisek vonatkoznak a cselekményt megelőző, de a filmben nem ábrázolt múltra, vagy arra, ami a cselekményben még csak ezután jön, tehát a jövőre. A hipotézisalkotást követően a néző vár, hogy a cselekmény további eseményei igazolják-e feltevéseit, vagy nem. Ha nem, akkor újabb feltevéseket alkot, és újra ellenőrzi azokat. Mindez azt jelenti, hogy elménk a hipotézisalkotás és ellenőrzés folyamata közben folyamatosan dolgozik, számításokat végez. Idézzük fel még egyszer: a legkellemesebb az az újdonság, aminek feldolgozása nem haladja meg az agy információfeldolgozási kapacitását, de megfelelően nagy mértékben kihasználja azt. Ebből következik, hogy ha minden ábrázolva van, tehát nem hiányzik információ, vagy ha minden a már bevett sémáink szerint van ábrázolva, akkor az agy információfeldolgozási kapacitása nincs kihasználva, tehát az aktivációs szint alacsony marad, magyarul unatkozunk. Ugyanakkor ha túl sok információ hiányzik, vagy hipotéziseink az ellenőrzés során sorozatosan helytelennek bizonyulnak, és szakadatlanul újakat kell gyártanunk, a feladat meghaladja agyunk számítási kapacitásait, és a néző aktivációs szintje előbb kellemetlenül magas, majd – mintegy feladva a küzdelmet – ismét kellemetlenül alacsony lesz. Ezt kezdetben zavarodottságként, majd fásult unalomként éljük meg. A „túl sok hiányzó információ” esetének tekinthetjük azt is, amikor túlságosan sok filmnyelvi, ábrázolási, történetmesélési és egyéb újdonsággal állítják szembe a nézőt túlterhelve ezzel „számítási kapacitásait”. Gyakran találkozunk ezzel a problémával például a modern film 1950-es éveket követő korszakában. Erre érezhetett rá annak idején François Truffaut, amikor a következőképpen nyilatkozott: „1959 példája mámort szült, ami túlkapásokhoz vezetett. Valójában az a véleményem, hogy egy film nem léphet fel újítoán egyszerre minden téren. Talán az is kell, hogy az új filmekben legyen valami, ami összeköti őket a hagyományos

¹¹⁴ Bordwell, David, *Elbeszélés a játékfilmben*, Budapest, Magyar Filmintézet, 1996, 47.o.

filmekkel: a téma egyszerűsége vagy erőteljessége, egy sztár beállítása vagy más.”¹¹⁵ Alapelveként megfogalmazható, hogy mintegy keskeny ösvényen egyensúlyozva az agyat az éppen szükséges és elégséges számítási feladattal érdemes ellátni.

A hatást persze számos tényező befolyásolja, úgymint a befogadó személyisége (átlagos aktivációs szintje), pillanatnyi állapota, kultúrája, egyéni tapasztalatai stb. Például ami a gyereket izgatja, az a felnőttnek unalmas, hiszen már sok tapasztalata van róla. Egy és ugyanaz az inger az egyik embernek kellemes, a másiknak gyötrelmes megpróbáltatás lehet. Ahány néző, annyiféle reakció.

Többek között ezért sem szolgálhatnak az előzőekben leírtak valamiféle receptként az alkotáshoz, és bőven hagynak a megérzésnek, az ösztönöknek, a tehetségnek és a kreativitásnak teret. Úgyis mondhatnám, hogy az alkotás folyamata még a fent leírtak ismeretében sem fog algoritmusokkal működni, továbbra is megmarad heurisztikus jellege. Nincs olyan műalkotás, ami egyöntetűen mindenkit a világon magával ragad, mégis létezik olyan, ami nagy tömegek tetszését nyeri el, és ezeknek a műveknek az esetében, hogy úgy mondjam, „valami mégiscsak el van találva”.

2. *Néhány példa arra, hogy mindez hogyan működik a gyakorlatban*

Először vegyünk példákat arra, amikor a nézőben zavar támad!

Nézzük – ahogyan Gelencsér Gábor fogalmaz – a mindenféle besorolási kényszernek ellenálló, és „az egész magyar filmtörténet egyik legtüneményesebb és legtitokzatosabb darabját”¹¹⁶, Novák Márk *Kedd* című rövidfilmjét (1963)! Anélkül, hogy vitatkoznék Gelencsérrel, meg kell állapítanom, hogy a film a nézői kiegészítéseket, más szóval a néző által felállított hipotéziseket folyamatosan lerombolja, és állandóan újak felállítására kényszeríti. Ez önmagában nem baj, a helyzet viszont az, hogy az anyag belső ellentmondásai egy idő után reménytelenné teszik a nézőnek eme vállalkozását, és ezáltal a film elveszíti a befogadót, mert a néző feladja az események ok-okozati összefüggéseit feltáró

¹¹⁵ Gillain, Anne, *François Truffaut*, Osiris Kiadó, Budapest, 1996, 57.o.

¹¹⁶ Gelencsér Gábor, *Az eredendő máshol*, Gondolat Kiadó, Budapest, 2014, 145.o.

próbálkozásait. Miközben nézzük a filmet, nehéz válaszolni rá, hogy miért állnak a kocsmában csíkos mezt viselő artisták gúlában, a szomszéd asztalnál miért szorongat a hóna alatt egy ember füstölgő kéményt, vagy hogy miért fej egy kövér, kalapos férfi tehenet a villamosmegállóban. A hatás: enyhe zavar. Ezen a tényen az sem változtat, hogy a *Kedd* beállításai szellemesek, erőteljesen költőiek és önmagukban is igen beszédesek (operatőr Tóth János). Ugyanakkor fokozatosan megszületik bennünk egy halvány és pontatlan, de nagyobb ívű feltevés, ami az egész filmre érvényes: mivel a főszereplő folyamatosan iszik, tulajdonképpen részeg látomásainak vagyunk részesei, és végül ugyancsak halványan, de be is igazolódik ez a hipotézisünk.

Most nézzünk példát az unalomra!

Egy homályos eredetű, szólásmondás jellegű tanács plasztikusan és praktikusán fogalmazza meg a feladat egy bizonyos aspektusát: kezd a jelenetet olyan későn, és fejezd be olyan korán, amint csak teheted. Vagyis kezd azon a ponton, ahol még az előzmények egyértelműen kitalálhatók, és fejezd be akkor, amikor a nem ábrázolt események már az eddigiek nyomán egyértelműen kikövetkeztethetőek. Az egyik – és itt fontos hangsúlyozni, hogy csak az egyik – eszköz ugyanis az ábrázolt információk szabályozására a jelenet kezdetének és végének ügyes megállapítása. Azonban bármennyire is elterjedt és elismerten hasznos szakmai körökben ez a tanács, az alkotók sokszor megfélekednek róla, pontosabban egyéb szempontok felülírják.

Ez történik Hajdufy Miklós tévéjátékával, az *Illatszertárral* (1987), amiben például kizárólag úgy kerül a jelenetbe szereplő, továbbá kizárólag úgy kerül ki belőle, hogy bejön vagy kimegy az ajtón. Magyarázat lehet, hogy László Miklós ragyogóan és bájosan megírt darabja a színpad sajátosságai miatt kénytelen a szereplőket behozni és kivinni a színről, bár nyilván a színházban is megvannak a szakmai fogások a forgalom szellemes lebonyolítására. A film viszont másként működik: ahhoz, hogy valaki bent legyen, nem kell feltétlenül bejönnie, mert a néző el tudja képzelni, hogy Asztalos patikussegéd (Kern András) azért van a patikában, mert előzőleg bejött, és ez nem szorul magyarázatra, nem muszáj megmutatni. Hasonlóan pongyolán szabta meg a jelenetkezdéseket Szinetár Miklós *Az erődben* (1979). A jelenetek legtöbbször alakosnál tágabb plánban indulnak, és valaki vagy valakik bejönnek. Az egész filmre különben is jellemző, hogy mindent nagyon megmutat és elmagyaráz, ezzel pedig finoman szólva nem használja ki a néző kognitív kapacitásait, aminek

eredményeképpen hiába magas a tét a történetben, hiába van szó életről, halálról, a drámai feszültség elmarad. Az alkotók mentségére legyen mondva, hogy a hetvenes és nyolcvanas években a tévéfilmek és tévéjátékok¹¹⁷ többségében egyszerűen ez a mesélsmód terjedt el, így illett „tévéfilmezni”, és ez egy-egy esetben hatással volt az akkori magyar játékfilmre is, mint ahogyan Szinetár esetében is, aki egyébként a tévé világából kirándult a mozi világába.

Most pedig egy példa, amikor egy film többnyire filmnyelvi eszközökkel képes a néző figyelmét éberren tartani! Fehér György *III. Richárd* című tévéfilmje (1973, a rendező diplomafilmje) 90 perc hosszú, tehát az eredeti darabot alaposan meg kellett húzni. Ez önmagában nem különösebben érdekes, a színpadi műveknek általában ez a sorsuk, amikor filmre alkalmazzák őket. Sokkal többet árul el a rendező megközelítés-módjáról a húzások mikéntje. Ha már beszéltünk a jelenetek kezdésének jelentőségéről, akkor nézzük, hogy jellemzően hogyan működik ez ebben az anyagban. Az eredetiben ez áll:

2. SZÍN

London. Másik utca

*Nyitott koporsóban hozzák VI. Henrik tetemét,
alabárdos nemesemberek őrzik: Lady Anna gyászban*

ANNA

Tegyék le azt a dicsőséges terhet
– Ha szemfödőben elfér a dicsőség –
Míg én egy percig illőn jajgatom
A jó Lancaster korai halálát.
Királyi szent test, mint a vas, hideg vagy!
Ti Lancaster-ház halvány hamvai!

¹¹⁷ Ma már nem mindenki előtt ismert a különbség tévéfilm és tévéjáték között. A 60-as, 70-es és 80-as években a Magyar Televízió a fikciós műfajban két félért gyártott. A tévéfilmet tulajdonképpen játékfilmes módszerekkel, többnyire egyetlen filmkamerával, beállításoként vették fel. Ezzel szemben a tévéjátékokat több – ahogyan akkor nevezték – elektronikus kamerával, a stúdió vagy a közvetítőkocsi vezérlőjében többé-kevésbé készre vágottan, nagyobb egységekként, általában jelenetenként rögzítették. A mi szempontunkból ez azért is érdekes, mert a tévéjátékoknál hosszabb egységeket forgattak egyben, ezért ritkábban lehetett kihagyásos technikával mesélni. Ezért a tévéjátékok általában nagyobb eséllyel tűntek porosnak mér megszületésük pillanatában – igen nagy tisztelet a néhány kivételnek.

Királyi vér vértelen maradéka!
Tán van jogom szellemedet idézni,
Hallgassa csak meg, hogy sír árva Anna,
Hitvese Edwárdnak, megölt fiadnak.
Az ő gyilkosa vágta sebedet,
Ablakot, melyen életed kiszállt
S mely szegény szemem balzsamát felissza.
Ó, átkozott kéz vágta ezt a rést!
Átkozott szívnek volt hozzá szíve!
Átkozott vér ontotta ezt a vért!
Oly szörnyű sors verje a nyomorultat,
Ki nyomorulttá tett halálod által,
Amilyet póknak, varangynak kívánok
S a csúszómászók mérgezett fájának!
Ha gyereke lesz, hadd legyen idétlen
Szörnyeteg, aki korán jött világra
S csuf és természetellenes alakja
Ijessze a reménykedő anyát:
Ez legyen balsorsának bús utódja!
Ha tud szerezni egyszer feleséget,
Halálával jobban búsítsa el,
Mint engem tenmagad és ifjú férjem!
Gyertek most Chertseybe szent terhetekkel,
Melyet odaviszünk Pál templomából.
S ha elfáradtok, majd pihenjete meg
S én Henrik király holttestén jajongok.

A koporsóvivők felemelik a koporsót és elindulnak

Belép Gloster

GLOSTER

Állj! Koporsóvivők, le a teherrel!

ANNA

Milyen varázsló hívta ezt a démont,
Hogy feltartson kegyeletes utunkon?

GLOSTER

Le a holttesttel! Mert, Szent Pálra mondom,
Holttest lesz abból, aki nem fogad szót.¹¹⁸

Ugyanennek a jelenetnek az eleje a következőképpen néz ki a filmben:

2. BELSŐ. TEREM – NAPPAL

Kistotál. Henrik holtteste középen, mellette örök, közöttük középen Anna.
Előtérben kamerának háttal Gloster.

ANNA

Hallgassa csak meg, hogy sír árva Anna,
Hitvese Edwárdnak, megölt fiadnak.
Tán van jogom szellemedet idézni,

Anna közeli.

ANNA (FOLYT.)

Ó, átkozott kéz vágta ezt a rést!
Átkozott szívnek volt hozzá szíve!
Átkozott vér ontotta ezt a vért!
Oly szörnyű sors verje a nyomorultat,
Ki nyomorulttá tett halálod által,
Amilyet póknak, varangynak kívánok
S a csúszómászók mérgezett fájának!

Kistotál. Gloster Lady Annához siet, az örök ijedten félrehúzódnak.

GLOSTER

Félre a holttesttől! Mert, Szent Pálra mondom,
Holttest lesz abból, aki nem fogad szót.

¹¹⁸ Shakespeare, *III. Richárd*, I. 2.: 1-39, Vas István fordítása

Nem csupán arról van szó, hogy a szokásoknak megfelelően a dialógokat lerövidítették és némi sorrendcserét hajtottak végre. Úgy szervezték át a jelenet elejét és írták át a dialógot, hogy ne kelljen a szereplőknek bejönniük, hanem már bent lehessenek. Utca helyett belsőben vagyunk, a holttestet nem viszik, hanem már lerakták, és ennek megfelelően Gloster nem rakatja le a tetemet, hanem arrébb zavarja az öröket. Minden változtatás annak van alárendelve, hogy ahelyett, hogy egy folyamatot az elejétől kezdve ábrázolnának az alkotók, később csöppenjünk bele, és az előzményeket a néző egészítse ki a fejében a következményekből.

Ez a tévéjáték a filmnyelvi eszközökkel is mentális kapacitásainak intenzív kihasználására készíti a nézőt. A fent idézett jelenet folytatása, amikor is Gloster nekifog, hogy elcsábítsa Lady Annát, végig félközelikben és közelikben van megfogalmazva, a helyszín, a környezet alig látszik, ami mégis látszik, az életlen. A beállítások az arcokra koncentrálnak, és mindezt a rendező azzal tetézi, hogy az esetek nagyobb részében nem az látszik, aki beszél, a dialóg több mint fele képen kívül hangzik el. Az összehasonlítás kedvéért ez az arány a fentebb említett *Illatszertár* esetében tíz százalék körül mozog. Amikor a néző az éppen nem beszélő, tehát reagáló karakter arcát nézi, arra kényszerül, hogy kitalálja Gloster vagy Lady Anna gondolatait, vagyis igazi elmeolvasást végezzen, és ezzel nagy mértékben lekösse mentális kapacitásait.

A film minden kockája egyfajta ökonomikus elbeszélésmódról, és az annak megfelelő filmnyelv kialakításáról szól: végig egyensúlyozni azon a bizonyos keskeny ösvényen, eltalálni az éppen szükségeset és elégségeset.

Határozottan állítom, hogy ez a fajta fogalmazás – akár tudatosan, akár ösztönösen, akár a kettő elegyeként jön létre – feltétele a jó minőségű, izgalmas, a nézőt lebilincselő filmes történetmesélésnek, és ennek az alkotói feladatnak sikeres megoldásához tehetség és mesterségbeli tudás szükséges. Az a gyanúm, hogy az elmondottak ismeretében érdemes lenne újra megvizsgálni például az unalmas művészfilm – izgalmas akciófilm ellentétpárt. A fentiek nyomán belátható, hogy könnyedén jöhetnek létre unalmas akciófilmek, fordulatokban gazdag, mégis lapos vígjátékok, ugyanakkor megszülethetnek izgalmas művészfilmek.

Fontos még észrevenni, hogy amikor a néző a fejében kialakítja hipotéziseit és elvégzi kiegészítéseit, akkor – ahogyan korábban már megállapítottuk – a befogadó részéről könnyedén, gyorsan és nem tudatosan végrehajtott mentális tevékenységgel van dolgunk,

továbbá hogy ez a művelet szinte észrevétlen. Ennélfogva az erre a műveletre építő alkotói eszközök utólag egyrészt kézenfekvőnek tűnnek, másrészt láthatatlanok maradnak. Éppen ezen eszközök láthatatlanságánál fogva lehetséges, hogy a kritikusok és a laikusok, de még a szakmabeliek is csak ritkán veszik észre, és ezért aztán nem is értékelik az alkotásokban azt a fajta tehetséget, amelyik intencionálisan jól kalkulál a nézővel, magyarul pont jól adagolja az információt. De ami ennél talán még súlyosabb probléma, hogy a fent említett okból nem érzékelik az ilyen jellegű tehetség súlyos hiányát sem, vagy legalábbis nem tudják megfogalmazni a problémát. Mély meggyőződésem, hogy a forgatókönyvíró, rendező és az operatőr – még bizonyos értelemben véve a színész is idetartozik – egyik leglényegesebb, leginkább meghatározó gesztusát tisztelhetjük az elhatározásban, hogy saját magát és a befogadót intencionális rendszerként kezelve, egy bizonyos tudás és tehetség mentén, valamint bizonyos tudatos megfontolások alapján a nézőre bízva filmje befejezését.

V. Az intencionális megközelítés gyakorlati alkalmazása a filmkészítés három területén és a filmes oktatásban

1. *Térbeli és időbeli viszonyok jelölése*

Amikor az egyik beállításról egy másikra vágunk, a néző – ha akarjuk, ha nem (determinisztikus feldolgozás) – valahogyan értelmezni fogja, hogy ennek az új beállításnak mi a térbeli és időbeli viszonya az előzőhöz: például ugyanabban a szobában vagyunk-e vagy egy másikban, eltelt-e idő a két beállítás között vagy nem, az új beállítás előbb játszódik-e, vagy később, esetleg vele egy időben stb. Ennek a viszonyoknak filmi megfogalmazása, vagyis *jelölése* nem minden esetben olyan magától értetődő, mint amennyire az annak tűnhet első pillantásra. Ezt támasztja alá egyrészt az, amit Jerry Lee Salvaggio *A tér-idő jelölése* című tanulmányában megállapít, hogy ugyanis számtalan idiolektikus kísérletet, és némelyek kodifikálódását követően a tér-idő jelölése lassan alakult ki. A szerző számos alkotó –

Edisontól Porterén át Griffithig – filmnyelvi próbálkozását elemzi, és arra a következtetésre jut, hogy csak 1915-re alakult ki olyan összetett nyelv, „amely elvontan tudott utalni egy költött világra.”¹¹⁹ A térbeli és időbeli viszonyok megmutatásának problematikus mivoltát mutatja az is, ahogyan a filmes tankönyvek szinte kivétel nélkül mind kitartóan igyekeznek lefektetni a szabályokat, továbbá az is, hogy már a szabályok lefektetése sem megy komplikációk nélkül. A szabályleírások gyakran úgy néznek ki, hogy előállnak a szabállyal, majd ismertetik a kivételeket. Például: „Amikor a nézőnek új helyszínt mutatunk, tudatunk kell vele, hogy merre járunk. Ez alól van egy fontos kivétel, amit *slow disclosure*-nak¹²⁰ hívunk.”¹²¹ Vagy az idő folyamatosságának szabálya: „Ha például egy totálban Dave North elindul Sam South-tól, és ekkor bevágják Sam South közelijét, mire visszavágnak Dave North-ra, az ő helyzete az eltelt időnek megfelelő kell legyen. Ez annyit jelent, hogy ha Sam South közelije két másodpercig tartott, akkor Dave North nem juthatott 50 méterrel távolabb, mert nem volt elég ideje rá.”¹²² És a hozzá tartozó kivétel: „Ugyanakkor a megtett út középső része gyakran lényegtelen. Ha például a szereplőnek keresztül kell menni egy hatalmas helyiségen, vagy felmenni egy hosszú lépcsőn, hasznos lehet kihagyni az út egy részét. Ez a kihagyás természetesen ugrást, tehát hibát eredményezhet az idő folyamatosságában, de van megoldás. A legegyszerűbb kiengedni a szereplőt a képből, és beléptetni egy másik beállításba. Ez jó példája a *kihagyásos vágás*nak, amikor a két snitt között eltelik egy bizonyos idő, és ami megoldja a kihagyott idő kérdését anélkül, hogy megzavarná a folyamatosság érzetét.”¹²³

Salvaggio tanulmányában felsorolja azokat a szabályokat, amelyek megszabják, hogy miként állhatnak össze képsorokká a beállítások. „Noha ezeket a szabályokat talán soha nem sorolták fel és írták le úgy, ahogy itt történt, a filmesek és a filmteoretikusok mindig is tudtak

¹¹⁹ Salvaggio, Jerry Lee, „A tér-idő jelölése”, *Filmspirál* 9. III.évfolyam (1997) 4. szám 5.o.

¹²⁰ *slow disclosure* = lassú közzététel; nincs a hazai filmes szaknyelvben magyar megfelelője. Ennél a snittelési technikánál ahelyett, hogy egy tágabb plán lenne az első beállítás a jelenetben, egy közelivel kezdünk, és ahogyan haladunk az időben, lépésről lépésre derül ki, hogy hol vagyunk, és hogy mi történik.

¹²¹ Brown, Blain, *Cinematography, Theory and Practice*, 2. kiadás, Focal Press, New York, 2012, L.2493

¹²² Uo. L.2116

¹²³ Uo.

a létezésükről, legalább hallgatólagosan.”¹²⁴ Szokás ezekről a szabályokról azt állítani, hogy szintaxist alkotnak, és hogy ez a szintaxis olyan struktúrán alapul, mint a nyelvtan. Salvaggio vitába száll ezzel az elmélettel, alapvetően abban látja a legyőzhetetlennek tűnő akadályt, hogy a képet szóként, a képsort pedig mondatként határozzák meg.¹²⁵

Más okokkal magyarázhatóan, de én is problematikusnak ítélem meg ezeket a szabályokat. Salvaggio ugyanis – a többiekhez hasonlóan – mindegyik szabály után felsorol számos kivételt, és végül azt lehet látni, hogy a kivételek szépen felölelik a filmművészet jelentős alkotásainak jelentős részét. Ezek a szabályok valószínűleg kialakultak már az 1910-es évek végére, és üzembiztos jelrendszert szolgáltatottak a klasszikus hollywoodi film működéséhez. A szabályok megalkotásához nézetem szerint hozzájárult az is, hogy egy ekkora méretű iparágat nem lehet kizárólag kiemelkedően tehetséges alkotókkal feltölteni, a közepesen képeses szakembereknek is megbízhatóan jól teljesítő filmeket kellett produkálniuk, amihez viszont megbízható receptúrára volt szükség. Később, ahogyan az idiolektikus filmnyelvi megoldások egymás után kanonizálódtak, nem írták át a szabályokat, inkább a kivételek listáját bővítették. A szabályok egyébiránt plasztikusan kirajzolják a klasszikus filmekkel szembeni elvárást, vagyis akkor felel meg a film a követelményeknek, ha „a nézőt a szüzsé és a stilisztikai rendszer egyszerű rekonstruálására készíti: denotatív, egyértelmű, egységes fabulát kell felépítenie.”¹²⁶ Ugyanakkor az, hogy az idiolektusok sikeres kanonizálódása ellenére sem írták át a szabályokat, számomra azt jelenti, hogy azok, akik ezeket a szabályokat felügyelték és terjesztették, nem pontosan értették meg a nézőben zajló folyamatokat, és a biztonság kedvéért inkább alábecsülték a néző kiegészítő, fabulaszerkesztő képességeit. Példának okáért a klasszikus filmben a szabályoknak megfelelően „az elbeszélés nem mozdul el magától a jövő vagy a múlt irányába. Ha a cselekmény elkezdődött, és kijelölt egy bizonyos jelent, akkor a múltba lépést a szereplők emlékezésének kell indokolnia. A visszapillantás (flashback) nem a nyílt narráció része, nem nyilvánvaló magyarázat, csupán bemutatja azt, amire a szereplő visszaemlékezik.”¹²⁷ Pedig nem okozott értési gondokat

¹²⁴ Salvaggio, Jerry Lee, „A tér-idő jelölése”, *Filmspirál* 9. III.évfolyam (1997) 4. szám, 22.o.

¹²⁵ Uo. 26.o.

¹²⁶ Bordwell, David, *Elbeszélés a játékfilmben*, Budapest, Magyar Filmintézet, 1996, 178.o.

¹²⁷ Bordwell, David: „A klasszikus elbeszélésmód”, *A kortárs filmelmélet útjai* (szerk. Vajdovich Györgyi) Budapest, Palatinus, 2004, 200.o.

mondjuk a *Szelid motorosok* (Dennis Hopper, 1969) emlékezetes *flash forward* technikája. Lehet, hogy a klasszikus filmekhez szokott nézők nem szerették a filmet, de ez nem jelenti azt, hogy ne értették volna. De még az ennél jóval komplikáltabb időszerkezetű *Ponyvaregény* (Quentin Tarantino, 1994) is érthetőnek bizonyult, és még lehetne sorolni a példákat.

Kérdés, hogy használhatóak-e olyan szabályok, amelyek alól ilyen nagy számban léteznek igazoltan működőképes kivételek. Nem mellékes kérdés az is, hogy lehet-e hatékonyan oktatni ilyen szabályokat.

Azt gondolom, hogy van olyan módszer, amely a mélyebben fekvő törvényszerűségeket is képes feltárni, és képes pontosabban, vagyis nagyobb biztonsági tartalékok nélkül megállapítani, hogy a néző képes-e érteni a tér és az idő jelöléseit. Ilyen módszernek vélem az intencionális megközelítést.

A következőkben a Salvaggio által összegyűjtött szabályok közül szemügyre veszem az úgynevezett 180°-os szabályt, amit idehaza csak nézésiránynak becézünk, illetve ha a szabályt áthágják, akkor azt mondjuk, hogy blikkzúrral van dolgunk.

A szabály: „*Rajzoljunk egy képzeletbeli tengelyt, amely kettéoszt minden többszereplős jelenetet, és minden beállítást ennek a képzeletbeli tengelynek az egyik oldaláról fényképezzünk.*”¹²⁸

A tér és idő jelölésének szabályait a következőképpen osztályozhatjuk:

A térjelölés szabályai: a) a jeleneteken belül; b) a jelenetek között

Az időjelölés szabályai: a) a jeleneteken belül; b) a jelenetek között

A 180°-os szabály a térjelölés szabályai közé tartozik, és a jeleneteken belül érvényes. Lehet mondani, hogy a legismertebb, és azóta érvényben van, hogy közeliket kezdtek egymásra vágni. Arra szolgál, hogy abban az esetben is tudjuk, ki mire néz, ha csak egy valaki van a képen, úgy is mondják: abban segít, hogy ne tévedjen el a néző. Számos gond van ezzel a szabállyal, hadd említsek csak egyet: ha a jelenetben minden beállítást a tengelynek egyik oldaláról veszek fel, akkor már három szereplő esetében sem láthatom a szereplők egy részét szemből, jó esetben be kell érnem félprofilokkal, vagy a távolságoktól függően inkább profilokkal. Ez azt jelenti, hogy ha kettőnél több szereplő vesz részt a jelenetben, és szemből akarom látni őket, kénytelen vagyok az elsőnek megállapított tengelyt átugrani. Sokat elárul a szabály gyengeségeiről, hogy csak meglehetősen sok kivétellel együtt nyújt megfelelő

¹²⁸ Salvaggio, Jerry Lee, „A tér-idő jelölése”, *Filmspirál* 9. III.évfolyam (1997) 4. szám, 9.o.

támpontot: például a néző megzavarása nélkül lehet átlépni a tengelyt, ha a kamera átkocsizik, vagy a szereplő átmege beállításon belül a vonalon. A legnagyobb problémát azonban abban látom, hogy szabályként kezelik. Sokkal többre megyünk, ha segédeszközként tekintünk rá, amely megfogalmazás egyébként inkább összhangban van azzal, ahogyan a célját meghatározták: segítség a nézőnek, ha eltévedne, és ebből adódóan nincs rá szükség, ha nem téved el, mert más tényezők eligazítják. Például ha ketten ülnek egy kanapén, akkor a közelihez valóban kell a tengely mint segítség, de nem kötelező a tengelynek azonos oldalán maradni a közelihez vágott kettőshöz, mert ha mindkét színészt látom, eléggé nyilvánvaló, hogy mikor néznek egymásra, és mikor nem.

Mit jelent, hogy eltéved a néző?

A néző kiegészítései folytán összeállítja a képen kívüli tér modelljét, ezen belül létrehozza többek között annak reprezentációját, hogy a szereplők miként helyezkednek el: milyen messze vannak egymástól, milyen szögben vannak egymáshoz képest, egymás felé néznek-e és hasonlók. A modellt akkor is megszerkeszti a néző, ha a komponenseket még nem látta ugyanabban az egy beállításban. Amíg valamilyen cselekmény nem szervezi át, ez a modell így is marad. Mint korábban megállapítottuk, a néző nem csak kiegészít, hanem ezen kiegészítései hipotézisként is szerepelnek, amiknek igazolását vagy cáfolatát várja a néző. Ha a feltevés idővel igazolódik, akkor minden rendben, ha cáfolódik, akkor újabb feltevéseket kell alkotni. Akkor téved el a néző, ha a jelek, amelynek nyomán e feltevések kialakulnak, egymásnak ellentmondanak, vagyis nem lehetséges olyan modellt felépíteni, amelybe az eddig ábrázolt jelek mindegyike beleillene. Az ilyen kudarc a korábban említett zavarhoz, idővel unalomhoz vezet. Ugyanakkor nem okoz gondot, ha a jelek nem írják le teljes mértékben a teret, a néző akkor is megteszi kiegészítéseit.

Nézzük, miként fest a 180°-os szabály intencionális megközelítésből!

A néző vágyai világosak: többek között meg akarja érteni, amit az alkotó mondani akar. Azonban nyomban a vélekedések kérdésével találjuk magunkat szemben, ha azt firtatjuk, miért gondol arra a néző, hogy miért akar az alkotó a térrel kapcsolatban bármit is közölni. Azért, mert a néző megtanulta, hogy ez alapvető sajátosság: több mint száz éve a filmek, egy-egy kivételtől eltekintve, olyan jelekkel dolgoznak, amik beszélnek a térről. Ezen túlmenően a nézői vélekedések részét képezi a kodifikálódott nézésirány ismerete is, nem is annyira szabályként – hiszen a befogadó a szabályokról nem kell tudjon semmit –, mint

inkább szokásként. Ezekből a tényezőkből áll tehát össze az a tudás, amit a néző magával hoz a moziba vagy a képernyő elé. De a film nézése közben, mint azt már korábban több ízben is megállapítottuk, a néző folyamatosan újabb és újabb tudásra tesz szert, ilyen módon alakulnak ki kompozíciós vélekedései, amelyek tovább segítik az eligazodásban. És itt mutatkozik meg ennek a mereven megfogalmazott szabálynak a problémája, ugyanis csupán a realiztikus vélekedésekre épít, és nem számol a kompozíciós vélekedésekkel.

A *Család kicsi kincse* (Jonathan Dayton, Valerie Faris, 2006) nagy részében a család hat tagja utazik egy mikrobuszban hosszú dialógokat folytatva. A rendezők könnyedén rúgják fel a 180°-os szabályt, szinte beállításról beállításra új és új tengelyt raknak le. Mégsem téved el a néző, minden megerőltetés nélkül minden pillanatban pontosan tudja, hogy ki kire néz vagy kihez beszél. Ennek az lehet az oka, hogy az autó, aminek jellemző tulajdonságai mélyen benne vannak szemantikai tudásunkban, jól felismerhető tájékozódási pontokat, vagyis egyértelmű jeleket (kormány, ülések, ajtók, ablakok, ablakok közötti oszlopok, haladási irány stb.) biztosít a térre vonatkozóan, és ezeket a jeleket felhasználva könnyedén tanuljuk meg, hogy ki hol ül, illetve építjük be mindezt a szereplők elhelyezkedéséről kialakított modellünkbe. Ez egyébként általában így van az autós jelenetekkel.

Vagy a *Keresztapa* (Francis Ford Coppola, 1972) egyik jelenetében, amikor Don Corleone Solozzoval tárgyal néhány további családtag jelenlétében, Don Corleone közelijét Solozzoéra vágják felváltva, majd egy kétalakos következik a tengely túloldaláról. Mivel a tágabb plánban látok mindenkit, a tengelyugrás dacára sem okoz problémát, hogy megértsem a szereplők térbeli elhelyezkedését.

Egyel kényesebb a megítélése Vincent nézésirányának a *Ponyvaregényben* annak a jelenetsornak a végén, amelyben a Travolta által alakított szereplő megmenti a főnök nőjének életét. Mia Wallace búcsúzóul elsüt egy nem túl jó viccet egy tágszekondban úgy, hogy közben balról jobbra néz a férjira, majd elindul a házba, Vincent pedig a nő után néz egy leválasztott közeliben úgy, hogy közben ő is balról jobbra néz – vagyis egyértelműen átugrottunk a tengelyen –, és egy csókot dob utána. Mégsem okoz problémát annak megértése, hogy a nőt nézi, egyrészt mert csak ketten vannak a jelenetben, másrészt mert hová dobná a csókot, ha nem a nő után. Más szóval a csókdobás olyan realiztikus vélekedésre épülő kompozíciós vélekedést generál, amely egyértelművé teszi a nézésirányt.

Hogy a snittelés működik, azt az is igazolja, hogy nekem személy szerint sokáig fel sem tűnt ez a tengelyugrás, míg valaki meg nem említette.¹²⁹

Itt kell visszatérjek Salvaggio megállapításához, miszerint azt mondja, hogy a verbális nyelveknek explicit szintaxisuk van, mert tagolt egységekből álló, zárt rendszerek, határozott jelentést hordoznak, a filmnyelv azonban nem zárt, nem áll tagolt egységekből, ellenben a film tagolt egysége a kép vagy beállítás, és ez gyakran egész kijelentés. Mivel a kijelentés összetett és sokkal több információt hordoz, mint a szavak vagy mondatok, lehetetlen az explicit nyelvtan, ugyanis végtelen számú szabályt tartalmazna.¹³⁰

Összefoglalásként mondhatom, hogy a klasszikus, kőbevésett szabályok csak annyiban használhatóak, hogy felhívják az alkotó figyelmét a tér és idő jelölésének valóban létező problémáira, de jobban járunk, ha az intencionális megközelítés kérdéseit tesszük fel, hogy tudniillik mik lehetnek a néző realiztikus (magával hozott) vélekedései, továbbá milyen kompozíciós (menet közben megtanult) vélekedésekre tesz szert a jelölt tér és idővel kapcsolatban, a válaszok megadása után pedig azt vizsgáljuk meg, hogy ezen vélekedések megfelelőek-e ahhoz, hogy a néző a fejében előbb vagy utóbb konzisztens modellt alakíthasson ki.

2. *A karakterek és a cselekmény háttértörténete*

A filmszakmai közvélemény többnyire egyetért abban, hogy miként kell egy szerep, egy karakter megformálásához hozzákezdeni. Egri Lajos például behatóan vizsgálja, hogy mitől lesz egy karakter eleven, vagy ahogyan ő nevezi, *háromdimenziós*. „Amikor egy embert tanulmányozol, nem elég tudni, hogy az illető goromba, udvarias, vallásos, ateista, erényes vagy romlott. Azt is tudni kell, hogy miért.”¹³¹ A három szempont (dimenzió), ami szerint

¹²⁹ Egy alkalommal egyetemi hallgatók hozták szóba, mikor a 180°-os szabályról volt szó. Természetesen nem érték be annyival, hogy ez egy kivételes eset, ugyanis ez a magyarázat nem igazította el őket abban a kérdésben, hogy mikor és miként lehet átlépni a tengelyt. Igazából ez a beszélgetés volt az egyik impulzus, amelynek nyomán el kellett gondolkodnom, miként is lehetne ezt a szabályt ügyesebben megfogalmazni, pontosabban hogy szabály-e ez egyáltalán.

¹³⁰ Salvaggio, Jerry Lee, „A tér-idő jelölése”, *Filmspirál* 9. III.évfolyam (1997) 4. szám, 30.o.

¹³¹ Egri Lajos, *The Art of Dramatic Writing*, Touchstone, New York, 1960, L.675

vizsgálja a szereplőt: fizikai tulajdonságai, szociális helyzete és pszichológiai állapota.
Segítségként kérdőívet is közread:

Fizikai tulajdonságok

- *férfi vagy nő*
- *kora*
- *magasság, testsúly*
- *haja, szeme, bőre színe*
- *testtartás*
- *megjelenés*: jó megjelenésű, alultáplált vagy túlsúlyos, tiszta, ápolat, kellemes, rendezetlen, fejformája, arca, végtagjai
- *fogyatékoság*: testi fogyatékoság, rendellenesség, betegség, öröklött tulajdonságok

Szociális helyzet

- *társadalmi osztály*
- *foglalkozás*: milyen jellegű munkát hány órában végez, jövedelem, munkakörülmények, szakszervezeti tagság, szervezetekhez való hozzáállás, munkaképesség
- *képzettség*: képzettség foka, iskola fajtája, eredmények, kedvenc tárgyak, leggyengébb tárgyak, adottságok
- *családi háttér*: élnek-e a szülők, anyagi helyzetük, elváltak-e, szokásaik, mentális állapotuk, morális problémák, családi állapot
- *vallás*
- *faj, nemzetiség*
- *a közösségben elfoglalt pozíció*: vezetőegyénség barátok között, klubtagság, sport
- *politikai elkötelezettség*
- *szórakozás, hobbi, mit olvas*

Pszichológiai állapot

- *szexuális élet, erkölcsi tartás*
- *személyes vágyak, ambíciók*
- *frusztráció, főbb csalódások*
- *temperamentum*: kolerikus, könnyed, borúlátó, optimista
- *az élethez való hozzáállás*: beletörődő, harcias, kishitű
- *komplexusok*: megszállottság, gátlásosság, babonás hitek, fóbiák
- *extrovertált, introvertált, ambivertált*
- *képességek*: nyelvek, tehetség
- *kvalitások*: képzelőerő, ítélőképesség, ízlés, kiegyensúlyozottság
- *IQ*¹³²

Egri szerint ez az a váz, amelyet minden szerzőnek alaposan ismernie kell, hogy karaktereit felépíthesse. Hagyományosan ezt nevezik *háttértörténetnek*. Szokás mondani, hogy a háttértörténet a jéghegynek az a része, ami a víz alatt van, a víz feletti, látható része mindaz, amit a film megmutat, elmesél. Azt is szokás mondani, hogy a háttértörténet legalább olyan fontos, mint a film látható cselekménye.

Syd Field tovább gazdagítja a háttértörténet fogalmát, amint arról beszél, hogy „amikor nekivágsz, hogy megalkosd a szereplőket, ismerned kell őket kívül-belül, tudnod kell, miben reménykednek, mik az álmaik, a félelmeik, mit szeretnek, mit nem, honnan jönnek és mik a különbségeik. Egyszóval meg kell legyen a saját, személyes történetük.”¹³³ Miután az alapok megvannak, „adj a karakterhez további hozzávalókat, hogy komplett egészévé tehesd egyedi portréját. [...] Négy dolog van, amivel egy jó szereplő rendelkeznie kell: 1) legyen erőteljes és jól meghatározott *drámai célja*; 2) legyen egyéni *nézőpontja*; 3) személyesítsen meg *attitűdöt*; 4) menjen át valamilyen *változáson, átalakuláson*.”¹³⁴ A forgatókönyvben mindent, amit a szereplő tesz vagy mond, háttértörténetének függvényében, annak következményeképpen teszi, vagy mondja.

¹³² Uo. 739

¹³³ Field, Syd, *The Screenwriter's Workbook*, Delta 2006, L.1352

¹³⁴ Uo. L.1370

A rendezőnek is folyamatosan életben kell tartania a karaktereket a próbákon vagy a kamera előtt, ennek számos eszköze létezik a gyakorlatban. Michael Rabiger például a jelenet minden egyes alkotóelemével kapcsolatban meghatározza, hogy az adott pillanatban a szereplőnek mi a célja, mit akar tenni, mit akar elérni, megvalósítani. „Minden megszólalásnak, nézésnek vagy pillantásnak, cselekvésnek célja kell, hogy legyen, és a színésznek tudnia kell, hogy ezek kinek szólnak, és célba érnek-e, vagy sem.”¹³⁵ Rabiger rendezőként ezeket a meghatározásokat szubtextként funkcionáló mondatokká alakítja és instrukcióként használja, pontosabban arra kéri a színészt, hogy ezeket a mondatokat ismételgesse magában. Például „*Gúnyolom Evant, mert azt akarom, hogy szerényebben viselkedjen*” vagy „*Fenyegetem a rabokat, mert azt akarom, hogy vallomást tegyenek*” vagy „*Ringatom a gyereket, hogy megszűnjenek a fájdalmai*”.¹³⁶ Mivel Rabiger szubtextjei is a felszín alatt maradnak, ugyanakkor meghatározóan befolyásolják, irányítják a színész cselekedeteit, az intencionális megközelítés szempontjából ezeket is háttértörténetként fogom kezelni.

Tehát mint mondtuk, a háttértörténet a filmben nincs megmutatva, közvetlenül nem jelenik meg. Az esetek jelentős részében a néző nem tudja meg, hogy egy szereplő hol született, a szülei elváltak-e, pontosan milyen osztályzatokat szerzett az általános iskolában, csúfolták-e a többiek, melyik pártra szavazott legutóbb stb. Az is ritka, hogy a színész hangosan kimondaná az instrukcióként kapott szubtextet, például hogy „*Gúnyollak, mert azt akarom, hogy szerényebben viselkedj*”. Az ilyen jellegű információnak, a háttértörténetnek tehát hagyományosan fontos szerepet tulajdonítunk. Fel kell azonban tennem a kérdést: ha a háttértörténet nem jelenik meg egy filmben, nincs elmesélve, csupán az alkotók tudnak róla, akkor tényleg szükség van-e rá, tényleg olyan fontos-e, és ha igen, akkor miért, mi a szerepe és hogyan működik?

Hadd kezdjem a választ egy kicsit távolabbról! Mint azt szintén megállapítottuk már, amikor filmet nézek, akkor folyamatosan tesztelem, hogy képes vagyok-e naiv intencionális képességeimet, más szóval elméletiámat működtetni. Ez úgy néz ki, hogy egyebek mellett megpróbálom kitalálni, hogy például a *Veszedelmes viszonyok*ban jól teszi-e a záróban nevelkedő Cecile De Volanges, hogy megbízik Marquise De Merteuil-ben, és megmutatja

¹³⁵ Rabiger, Michael, *Directing*, 4. kiadás, Focal Press, Oxford, 2008, 227.o.

¹³⁶ Uo.

neki a zenetanárral folytatott szerelmi levelezését. Megpróbálom megjósolni, hogy a márkiné visszaél-e a rábízott titokkal, vagy sem. Amikor néhány jelenettel később a márkiné maga jelenti fel Cecile-t az anyjánál, akkor nem lepődöm meg, valami ilyesmire számítottam: a film eddigi részéből megszerzett kompozíciós vélekedéseim egy olyan ember portréját kezdték kirajzolni, aki képes a tettetésre és az árulásra, valamint megveti ezeknek a fiatal embereknek a romantikus érzelmeit, és mindent megtesz, hogy romlatlanságukat elpusztítsa.

Az eredeti mű, a 18. századi levélregény írója gazdagon ellátta Christopher Hamptont információval, aminek aztán egy részét a forgatókönyvíró nem jelenítette meg a film közvetlenül látható elemeiben, de háttértörténetként erőteljesen támaszkodott rá. Mutatóban egy idézet a márkiné egyik leveléből:

„Leánykoromban, amikor bevezettek a társaságba, fiatalságom miatt csak keveset beszélhettem, és még kevesebbet cselekedhettem. Ez volt nálam a megfigyelések és a módszeres gondolkozás korszaka. Szórakozott, bámész kislánynak néztek, de ebből csak annyi volt igaz, hogy a fontoskodó fecsegéseket eleresztettem a fülem mellett. Annál jobban figyeltem minden szóra, melyet titkolni próbáltak előttem. Ez a hasznos kíváncsiság sok mindenre megtanított, többek közt a képmutatásra is. Sokszor kellett vigyáznom arra, hogy akik rám néznek, ne is sejtsék, mire figyelek.”¹³⁷

A forgatókönyvíró és a rendező a regény levelekből kiszűrődő, gondosan kidolgozott jellemrajzain kívül nyilván alaposan tanulmányozta a korabeli Franciaországot, a libertinusok világát, amelyben megvetették az erényt, megvetették a szerelmet, és „ellene antibiotikumként a testiséget alkalmazták.”¹³⁸ Ebben a milióban a két főszereplőnek annak idején nem volt bátorsága szembenézni a ténnyel, hogy egymásba szerettek, ezért azóta azzal töltik minden idejüket, hogy elpusztítják mások szerelmét. A rendező egy interjúban Vicomte De Valmont szerepéről alkotott felfogásába engedett bepillantást: „Minden egyes mondat, ami elhangzik John Malkovich szájából, kész hazugság. Sosem mond igazat. Olyan, mint egy hollywoodi producer.”¹³⁹

¹³⁷ Laclos, Choderlos De, *Veszedelemes viszonyok*, ford. Örkény István, LXXXI. levél

¹³⁸ Zsubori Anna, „A tudás tisztítóüzében”, *Filmvilág*, 2010/06, 15.o.

¹³⁹ Kriston László, „Főként írok az én cimboráim – Stephen Frears filmrendező”, *Magyar Narancs*, 2009/49

A film a másik feletti irányítás megszerzésének küzdelméről szól, többnyire a márkiné és Valmont közti csatározásnak lehetünk tanúi. A harc szinte kizárólag párbeszéd formájában jelenik meg, amikor is a társalgást „stratégiailag, az egyes lépéseket meghatározó módon jellemzi a résztvevők érdekellentéte. Ezeket nevezzük konfliktusos társalgási helyzeteknek.”¹⁴⁰

Nézzünk egy példát!

MÁRKINÉ

Emlékszik arra, amikor Bastide elhagyott?

VALMONT

Igen.

MÁRKINÉ

Az ön kövér szeretőjéért, akinek nem jut eszembe a neve.

VALMONT

Igen, igen.

MÁRKINÉ

Senki sem tett még ilyet velem. Feltételezem, hogy önnel sem.

VALMONT

Őszintén szólva megkönnyebbültem, amikor megszabadultam tőle.

MÁRKINÉ

Ez nem igaz.

Eddig a pontig a színészek késedelem nélkül válaszolnak a másoknak, sőt van, hogy néhány kockás átfedéssel egymás szavába váganak, úgy mondjuk, egymásra beszélnek. Ezzel szemben amikor a márkiné kétségbe vonja Valmont állítását, és Valmont is tudja, hogy az

¹⁴⁰ Pléh Csaba, *A társalgás pszichológiája*, Libri Kiadó, Budapest, 2012, 312.o.

imént nem mondott igazat, vagyis rajtakapták, egy több mint három másodperces csönd áll be, hosszan néznek egymás szemébe és hallgatnak. A jelenség a pszichológiában ismert. „A társalgásban teljes emberi lényként veszünk részt. [...] A társalgás, mint minden nyelvi megnyilvánulás, szimptomatikus értékű. Tükröz valamit a partnerek személyiségéből és pillanatnyi állapotából.”¹⁴¹ Például „a hezitációk (ezen üres, kitöltetlen szüneteket értünk) elsősorban akkor jelennek meg, amikor a beszélőnek kognitív szempontból nehéz döntéseket kell hoznia.”¹⁴² „Ugyanakkor a társalgás közben a beszéd elakadásai és zavarai társas folyamatokat is bemutatnak.”¹⁴³ Ilyenek például a kitöltött szünetek, mondatjavítás, mondatmegszakítás, ismétlés, dadogás, nem besorolható inkohereus hang, nyelvbotlás stb.

Az ilyen jellegű jelekből a hétköznapi ember is képes olvasni, többek között ezekkel a jelekkel dolgozunk az elmeolvasás során. A néző érti ezeket a jeleket, az elhangzott szavak, mondatok mögé lát, megérti, hogy ebben a csatában a férfi alulmaradt, azt is érti, hogy Valmont is érti, a férfi éppen felméri a veszteségeket és azon töri a fejét, miként tudna ebből a helyzetből továbblépni. Mindez, amennyiben konzisztensen belesimul, hozzáadódik a néző fejében Valmontról kialakult modellhez. Ha nem illeszkedik, akkor úgy alakítja át a korábban létrehozott modellt, hogy konzisztenssé váljon az új információval is. Amennyiben az ellentmondások miatt nem sikerül olyan modellt kialakítania, ami az összes eddig érzékelt és megtanult információhoz képes illeszkedni, a néző a már korábban említett módon zavart érez. Meggyőződésem, hogy a *Veszedelemes viszonyok* Frears által rendezett változata részben azért olyan népszerű, mert a nézők a karakterek háttértörténetének jelentős részét modellalkotással sikeresen létre tudják hozni. És itt háttértörténet alatt értek mindent, ami nem a jéghegy csúcsa, tehát láthatatlan a felszín alatt, de hat a történésekre. A háttértörténet fogalma számomra nem csak a szerep előéletét jelenti, hanem arról is szól, hogy jelenetről jelenetre, pillanatról pillanatra mi jár a karakter fejében, milyen konfliktussal küzd, milyen terveket sző stb.

Remek példája a felszín alatt zajló eseményeknek a *Szegénylegények* kihallgatási jelenete:

¹⁴¹ Uo. 300-301.o.

¹⁴² Uo. 305.o.

¹⁴³ Uo. 301.o.

VALLATÓ

Hát azt tudja-e, hogy a környéken, ott maguknál vannak-e nevezetesebb pásztorok?

GAJDAR JÁNOS

Vannak.

VALLATÓ

Juhászok?

GAJDAR JÁNOS

Azok is.

VALLATÓ

Hát például ki?

GAJDAR JÁNOS

Kecsege Szűcsék, Ferde Baloghék, Kiss Baloghék...

VALLATÓ

Kiss Baloghék?

GAJDAR JÁNOS

Igen.

VALLATÓ

Hát ezeket a Kiss Baloghékat ismerte-e?

GAJDAR JÁNOS

Ismerem Kiss Baloghékat.

VALLATÓ

Nem azt kérdeztem, hogy ismeri-e, hanem hogy ismerte-e.

GAJDAR JÁNOS

Hát ismertem.

A vallató gyanút fog, amikor arra a kérdésre, hogy „ismerte-e” Kiss Baloghékat, Gajdar János jelentősebb szünet után azzal válaszol, hogy „ismerem”. A néző tudja, hogy a vallató tudja, hogy az ember a hangzás alapján általában automatikusan ismételné a kérdés múlt idejét. Miért tartott szünetet Gajdar János egy ilyen egyszerű kérdés után, milyen gondolatok kötötték le a figyelmét, és miért jutott arra az elhatározásra, hogy kijavítja a múlt időt jelenre? Ezek után nem lepődünk nagyon meg, amikor kiderül, hogy Gajdar nemcsak hogy ismerte Kiss Baloghékat, hanem ő volt a gyilkosuk is. A korábbi jelek lehetővé teszik, sőt egyenesen abba az irányba mutatnak, hogy így is ki tudjuk alakítani a Gajdar János modelljét. Egyúttal a vallató képességeiről is fogalmat nyerünk, ami tökéletes összhangba kerül azzal a vallatóval, aki a történetben kieszi és végrehajtja a nagy cselet.

Mint mondtuk tehát, nézőként könnyedén olvasom ezeket a jeleket, gyakorlom az ilyesmit a való világban is, hiszen „a túlélésem a társadalomban teljes mértékben attól függ, képes vagyok-e – pontosan, tévesen, megközelítőleg, a saját érdekeimet szolgálva, bizarr módon – a nap minden órájában képet alkotni más emberek gondolatairól, vágyairól és szándékairól.”¹⁴⁴ Viszont nem biztos, hogy ugyanilyen gyorsan és könnyedén meg tudom állapítani, ha az ábrázolt jelek ellentmondásban vannak egymással, vagyis ha nem tudom belőlük azt az egy háttértörténetet kiolvasni, azt az egy konzisztens modellt megalkotni. Márpedig ez előfordul a filmekben, nem is olyan ritkán.

*Az erőd*ben például abban a jelenetben, amiben egy autóbaleset után éppen elszállítják a holttesteket, a kamera a hordágyakkal igazít, majd a képbe bekerül egy rendőrtiszt és Tanay Bella, a kamera megáll rajtuk, és a rendőr csak ekkor kezdi el mondani a szövegét. Ezzel az a baj, hogy mivel a néző időben is kiegészíti a jelentet, hozzá képzele az előzményt, vagyis azt, amikor a két szereplő még nincs képben, ez a kiegészítés pedig úgy néz ki, hogy ők ketten ott állnak, és nézik egymást némán, mozdulatlanul. Ezt viszont a néző nem képes beilleszteni bármilyen modellbe, nem tudja érteni, hogy mit jelent, hogy ezek ketten némán és mozdulatlanul nézik egymást. Miért nézné hosszan, némán egymást két ember, akik nem ismerik egymást, jóformán semmi közük egymáshoz, egy hivatalos procedúra során csupán felületesen érintkeznek. Mégis, hogyan alakulhatott így ez a jelenet? A rendezőnek valószínűleg nem volt háttértörténet a fejében arra nézve, hogy mit csináltak a szereplők

¹⁴⁴ Zunshine, Lisa, „Miért olvasunk kitalált történeteket? Elmeteoría és a regény”, *A művészet eredete* (szerk. Horváth Márta), Typotex, 2014, 156.o.

mielőtt képbe kerültek, csak arról volt elképzelése, hogy mit csinálnak, amikor látszanak. A néző ezt többnyire nem fogalmazza így meg, de támad benne egy kis zavar, ugyanis kognitív folyamatai nem vezetnek célra, nem tesztelheti elmeolvasási képességeit, ennél fogva kívül marad a jeleneten.

Érdemes lehet megemlíteni, hogy az ilyen típusú kezdést a filmesek „tessékes”-nek hívják. Az elnevezés úgy alakulhatott ki, hogy amikor a filmkészítésben jártas szakember nézi a jelenetet és végrehajtja nézői kiegészítéseit, akkor az ő realiztikus vélekedései között ott van az is, ami a kívülállókéban nincs, hogy tudniillik miként vesznek fel egy jelenetet: a színész a „tessék” jelre kezdi el a szöveget. Ilyen módon a szakmabeli filmen kívüli realiztikus magyarázatot ad arra, hogy miért csak akkor kezdenek el beszélni, amikor képbe kerülnek, de kétkem, hogy a rendező ilyen értelmezésről álmódott volna.

Felületesen nézve más jellegű az az ügyetlenség, amivel rögtön a film elején találkozunk, ha viszont alaposabban megvizsgáljuk a jelenséget, láthatjuk, hogy a probléma ugyanabból a forrásból ered: nem működik a háttértörténet. A film legelső beállításában ketten (Bitskey Tibor mint Wagner, Juhász Jácint mint Kolhaus) sétálnak a tengerparton, beszélgetni kezdenek:

WAGNER

Én ajánlottalak az asszonynak, hogy szerződtessen.

KOLHAUS

Miért?

WAGNER

Mert hallottam a filmügyedről a foglyokkal, akiknek a kivégzését filmre vitték.

Ezt a fajta párbeszédet szokás túlírtnek nevezni, de ez a fogalmazás nem ragadja meg a lényegét, mert ez nem igazán mennyiségi kérdés. A gondot az okozza, hogy a dialógirónak nem volt a fejében háttértörténete arra nézve, hogy ők ketten mit tudnak arról, hogy a másik mit tud, és mi az, amit el kell mondani, mert a másik nem tudja. Wagnernek elegendő lett volna annyit mondani, hogy „Én ajánlottalak az asszonynak”, hiszen Kolhaus pontosan tudja, hogy Wagner azért ajánlotta az asszonynak, hogy szerződtesse. Aztán azt is feleslegesen fejti ki Wagner, hogy melyik filmügyerről van szó, mert teljesen világos, hogy Kolhausnak csak egy

szóba jöhető filmügye van, és ezért Wagnernek nem szükséges körülírnia, hogy melyik filmügyre gondol. A szerző ezeket az információkat szükségesnek tartotta közölni a nézővel, de közben elfelejtette, hogy a szereplők mindezt egymással már nem közölnék, mert már tudják. Éppen ezért ezt a fajta párbeszédet úgy is hívják, hogy „levél a nézőnek”.

Talán még világosabb lesz, hogy mire gondolok, ha megnézzük a párbeszédnek egy olyan esetét, ahol a szerző jól működő háttértörténettel rendelkezhetett. Roy Andersson *Dalok a második emeletről című filmjében* (2000) a kezdő jelenetben Pelle a szolárium ajtajában áll öltönyben, aktatáskával a kezében, cipőjén kék nejlonzacskóval, és Lennarttal beszélget, aki bent fekszik a szoláriumban, és csak a két talpa látszik.

PELLE

Szia Lennart, Pelle vagyok.

LENNART

Szia Pelle. Ez a rohadt köhögés!

PELLE

Borzalmas!

LENNART

Jó, hogy eljöttél.

PELLE

Bocsi, Lennart, nem hallottam.

LENNART

Jó, hogy eljöttél!

PELLE

Persze, hiszen hívtál, kint megvárhatlak.

LENNART

Nem, nem, nem. Maradj csak itt. Háromkor Barcelonába repülök.

PELLE

Rendben.

LENNART

Nem vagy elégedett, ahogy hallom.

PELLE

Nem, Lennart, nem vagyok... Szerintem ez szomorú. Nem vicces. Majdnem 700-nál járunk.

LENNART

Ki mondta, hogy vicces? Tudod jól, hogy ezerig kell mennünk.

PELLE

Komolyan mondod, Lennart?

LENNART

Igen.

A szerző pontosan tudja, hogy mindkét szereplő tudja, hogy mi miatt nem boldog Pelle, mi a hétszáz és mi az ezer, a háttértörténet eligazítja ebben az ügyben: a két férfi egy cégnél dolgozik, Lennart valószínűleg a főnöke Pellének, közös gondjaik vannak, és Pelle valószínűleg pont emiatt jött be ide a szoláriumba. Így aztán nem fogják egymásnak elmagyarázni, hogy mi a hétszáz meg mi az ezer még akkor sem, ha a néző nem tudja és kíváncsi rá. Sőt! Pont ez a kíváncsiság az, ami odaszögezi a vászon elé, és egészen biztos, hogy bizonyos határokon belül ott is marad, amíg választ nem kap a kérdésre. A következő jelenetben Lasse otthon a cipőit fényesíti nagy múgonddal, mert berendelték, és most Pelléhez készülődik az irodába. A harmadik jelenetben meg már Pelle előtt térdel az irodaház egyik folyosóján, és könyörög, hogy ne rúgják ki. Tehát végül a néző saját maga kiegészítéseiből kapja meg a választ: az első jelenetben létszámleépítésről volt szó.

A háttértörténet problémájával van dolgunk a *Charlie és a csokigyár* (Tim Burton, 2005) némely jeleneteiben is. Amikor az ifjú nyertesek felsorakoznak a gyár előtt hozzátartozóikkal, úgy állnak ott egy sorban, mintha valaki erre felszólította volna, vagy beigazították volna őket. Az a gyanúm, hogy Tim Burtonnak nem volt arra nézve

háttértörténet a fejében, hogy miként kerültek ezek az emberek oda. Ha nézőként ki akarom egészíteni a jelenetet, méghozzá úgy, hogy hozzáképelem a jelenet előtti pillanatokot, nem lehetnek erőteljes elképzeléseim arra nézve, hogy ki és miért igazította be ilyen gondosan a szereplőket, mert semmi nem utal ilyesmire. Hacsak a rendezőasszisztens nem jöhet számításba.

Érdeemes szemügyre venni azt a jelenetet is, amiben a kövér nő Augustus nevű kövér fia a csokoládéfolyóba esik, majd felszívja őt egy üvegcső alakú szivattyú, ami aztán a torkos gyermek révén eldugul. Mindez az anyja szeme láttára történik, drámai muzsikával aláfestve. Az anya ugyan rémülködik valamelyest, de annyira azért nincs kétségbeesve, hogy egy lépést is elmozdulna az újfent gondosan beállított csoportképből, majd néhány másodperc után a többiekkel együtt teljes odaadással figyeli a felvonuló umpa-lumpák zenés-táncos előadását, miközben kisfia az üvegcsőben megrekedve fuldoklik.

Nem vállalkozhatom arra ebben a dolgozatban, hogy elemezzem, miért sikeres rendező Tim Burton, de egy dolog biztos: nem amiatt, hogy eredményesen dolgoztatná meg kognitív apparátusunkat. Mivel realizisztikus vélekedéseink gyökeresen mást mondanak egy anya-gyermek viszonyról, továbbá a film sem lát el megfelelő kompozíciós vélekedésekkel, képtelenek vagyunk megfelelő kiegészítéseket tenni, magyarul nem értjük a történetet, ami végül garantálja, hogy reménytelenül kívül rekedjünk. Ugyanis nem létezik az a modell, amibe a fenti események bele tudnának simulni, minden kísérlet, hogy feltevéseket gyártsunk, zátonyra fut. Nyilvánvaló, hogy az alkotóknak – gondolom, szántszándékkal, de – nem volt háttértörténetük az anya és a gyerek viszonyára nézve. Ez egy másik fajta történetmesélés másfajta ambíciókkal, és azt gondolom, fontos ezt tisztán látni.

Kanyarodjunk vissza a kérdéshez: tényleg szükség van-e a háttértörténetre, tényleg olyan fontos-e, és ha igen, akkor miért, mi a szerepe és hogyan működik?

A háttértörténet, mint szervező erő garantálja a szerzőknek, hogy a cselekmények nyomán kialakítható nézői modellek konzisztensek lehessenek, és ennek révén biztosítja, hogy a néző sikeres elméleti révén megértse a történetet. A háttértörténet mint elképzelt világ is csak reprezentációk halmaza tud lenni, ugyanúgy, mint a néző fejében kialakított modellek, mindazonáltal az alkotók jó esetben nem tesznek mást, mint versenyeznek a

nézővel: a háttértörténetnek mindig több elemmel kell bírnia, mint a nézők lehetséges modelljeinek.

3. *A néző érzelmei*

Még egy gondolat erejéig vessünk újra egy pillantást a *Veszedelmes viszonyok* Valmontjára, és nézzük meg ismét, mi történik, amikor a márkiné hazugságon éri. Annak megfelelően, ahogyan azt a pszichológusok számos kísérletben megfigyelték, eme konfliktusos tárgyalási helyzetben a szereplő nem válaszol azonnal, mert kognitív kapacitásai le vannak kötve, újabb tervet kell kidolgoznia stb. Mindezt nézőként megértjük, mert Valmontnak mint emberi lénynek intencionális megközelítéssel vágyakat és vélekedéseket tulajdonítunk. Hála az ügyes alkotóknak és a zseniális színészi játéknak konzisztens modellt alakítunk ki róla, egyszerűen úgy gondolunk rá, mint egy emberre, és az illúzió olyan erős, hogy olykor hajlamosak vagyunk azon töprengeni, vajon annak idején, amikor a márkiné és Valmont éppen szeretők voltak, a férfi megcsalta-e a nőt. Nem csalta meg, mert Valmont nem is létezett, csupán a fejünkben él a modellje!

Vagy például pontosan értem, miben mesterkednek azok a fiatalok a *Rómeó és Júliában*, sőt beleélem magam a helyzetükbe, és együtt érzek velük, mert az a vágyam. Amikor Júlia a törrel leszúrja magát, nemcsak sikerrel magyarázom a cselekedeteit, hanem meg is indít, érzelmileg is hat rám, megszakad a szívem, sőt vannak, akik sírnak is. Erre szoktuk mondani, hogy teljes az átélés. Felmerül azonban egy kérdés: amennyiben teljes az átélés, miért ülünk tétlenül a nézőtérén, miért nem hívjuk a mentőket? Miért nem akarunk segíteni azon a szerencsétlen lányon, pontosabban asszonyon? Most akkor van teljes átélés, vagy nincs?

Általában nagyvonalúan és magától értetődően lehetségesnek vesszük, hogy a néző beleéli magát a szereplő, vagyis többnyire egy nemlétező ember helyébe, és ennek a beleélésnek nyomán megindítja a jelenet. Vizsgáljuk meg, hogy szükséges-e a beleéléshez, hogy az, akinek a helyébe élem magam, valóságos, létező személy legyen? Lehet-e akadály a együttérzésnek, hogy a szóban forgó esemény ténylegesen sohasem történt meg?

Colin Redford 1975-ben egy filozófiai szakfolyóiratban közölt tanulmányban veti fel a kérdést, azonban „nem nyújt megoldási javaslatot az általa vizsgált problémára: a kérdést rezignáltan azzal a következtetéssel zárja, hogy e teljesen természetesnek tűnő viselkedésmód magyarázata szükségszerűen ellentmondásokhoz vezet.”¹⁴⁵ A kognitív és szellemtudományokba valamint a filozófiába idővel a „fikció paradoxona” címszóval vonult be a probléma. Szerencsére számunkra tökéletesen kielégítő választ ad tanulmányában¹⁴⁶ Katja Mellmann oly módon, hogy a kultúrtudományok és a filozófia kutatási eredményeit összekapcsolja egy jól kidolgozott emócióelmélettel. Véleménye szerint „a «fikció paradoxona» körüli vita háttérben álló kihívás tulajdonképpen az, hogy a valóságos és fikcionális ingerek hatásmechanizmusa közötti hasonlóságot, illetve közösséget pszichológiai szempontból meghatározzuk.”¹⁴⁷ A megoldást – mint már említettük – az emóciópszichológia adja, és ez a megoldás erőteljesen leegyszerűsítve a következőképpen foglalható össze:

A kutatási eredmények szerint amikor az ingerdetektorok kiváltják az érzelmeket, azok csak előkészítik a testet egy „specifikus, evolúciós szempontból bevált viselkedési reakcióra, de nem vezetnek annak kivitelezéséhez”¹⁴⁸. Az ekkor bekövetkező testi változásokat emócióként érzékeljük, de a viselkedési reakció csak egy késleltetési fázis után következik be, ha bekövetkezik egyáltalán. A késleltetési fázis folyamán a „környezetből további információk felvételére, feldolgozására és képzeletben különböző cselekvési lehetőségek kipróbálására kerülhet sor”¹⁴⁹. Ennek köszönhetően az emberek érzéseik ellenében is tudnak dönteni és cselekedni a mindenkori realitásnak megfelelően: ha a második helyzetfelmérés során a kiváltó inger fikcionálisnak bizonyul, nem történik viselkedésbeli reakció; ha viszont az inger valóságos, reakció következik be. Ezért lehet, hogy magamon érzem a kocsiban elhelyezett helyzetmeghatározó és navigáló készülékből beszélő női hang gazdájának szúrós tekintetét, amikor már ötödszörré kénytelen újratervezni az útvonalat, ugyanakkor bocsánatot

¹⁴⁵Mellmann, Katja, Az irodalmi szöveg érzelmi hatása. A „fikció paradoxonának” evolúciós pszichológiai megoldása, *A művészet eredete* (szerk. Horváth Márta), Typotex, 2014, 118.o.

¹⁴⁶ Mellmann, Katja, Az irodalmi szöveg érzelmi hatása. A „fikció paradoxonának” evolúciós pszichológiai megoldása, *A művészet eredete* (szerk. Horváth Márta), Typotex, 2014

¹⁴⁷ Uo. 122.o.

¹⁴⁸ Uo. 124.o.

¹⁴⁹ Uo. 124.o.

csak a vicc kedvéért kérek tőle. Igen összetett folyamatról van szó, aminek egyik evolúciós haszna éppen a reakciók helyzethez hangolhatósága és ennek következtében a lehetséges reakciók sokfélesége. Én személy szerint megelégszem azzal is, ha gombóc van a torkomban, és nem hívom ki a mentőket Júliához, a gyerekek egy része viszont, amikor a moziban vagy a tévé előtt ül, és nézi a komputeranimációs mesefilmet, időnként hangosan közbekiabál, hogy „Vigyázz, ott mögötted!”

Ezt a jelenséget, a nézőben folyamatosan jelenlévő kettősséget fogalmazza meg a szerző a *Fellini-Róma* (1972) egyik jelenetében:

A háború alatt játszódó jelenetben a mozi zsúfolásig telve, még a fal mellett és az ajtóban is tömegével állnak. Ha valaki a film közben feláll és kimegy, azonnal hangos vitákkal fűszerezett harc kezdődik a szabad ülőhelyekért. Az egyik pillanatban a nézők könnyezve élik át, ahogyan a szerelmesek a vásznon az ókori történetben egymáséi lesznek, a rákövetkező másodpercben még könnyekkel a szemükben ugyanazok a nézők már üvöltözve küldik el egymást melegebb éghajlatra az üres székekért folyó heves csatában.¹⁵⁰

A fentiekből az a sejtés kezd kirajzolódni, hogy a néző érzelmi azonosulásához elengedhetetlenül szükséges, hogy a cselekmény megértéséhez elmeolvasás révén jusson, elmeteóriája alkalmazásával meg kell dolgozzon érzelmeiért. Itt kell megjegyeztem, hogy Mellmann szerint érzelelként kell tekintenünk olyan reakciókra is, amire esetleg nincsenek megfelelő, jól bevált szavaink vagy kifejezéseink, így ezeket első ránézésre talán nem is tartanánk érzelmeknek, mint például „utódgondozási emóció”¹⁵¹. Visszakanyarodva sejtéseimhez, ha igaz, hogy először elmeteóriánkat kell alkalmaznunk, és csak utána sírhatunk, nevetgetünk, döbbenhetünk meg, félhetünk együtt a szereplőkkel, akkor ez azt is jelenti, hogy erős érzelmi azonosulás csak erőteljes elhallgatások mellett jöhet létre, hiszen az elmeolvasás feltétele a nézői kiegészítés, vagyis az érzelmi hatás eléréséhez kell hogy legyen kiegészíteni való!

¹⁵⁰ Az érdekesség kedvéért érdemes megemlíteni, hogy a filmben szereplő mozielőadás valószínűleg úgynevezett folytatólagos vetítés lehetett. François Truffaut egy interjúban egy ilyen gyerekkori moziélményére emlékszik vissza: „Az első film, amelyet nyilván 1938-ban vagy 39-ben láttam, nem hagyott bennem kellemes emléket, a folytatólagos vetítés ostobasága miatt. A nagynénem vitt el moziba, és előadás közben értünk oda, amikor éppen egy esküvői jelenet ment. Két óra múlva, amikor megint ez a jelenet következett, a nagynénem azt mondta: «Ezt már láttuk», és kijöttünk a moziból.” [Gillain, Anne, François Truffaut, Osiris Kiadó, Budapest, 1996, 12.o.]

¹⁵¹ Uo. 131.o.

Meggyőződésem, hogy ebből a megközelítésből érhető tetten például Haneke *Szerelemjében* (2012) annak a jelenetnek az érzelmi hatása, amelyikben Georges (Jean-Louis Trintignant) először döbben rá, és vele együtt mi nézők is, hogy Anne-nak (Emmanuelle Riva) stroke-ja van.

Anne és Georges idős házaspár, mint szokásosan, a konyhában reggeliznek. Megbízható vízvezeték-szerelőkről és hasonlókról beszélgetnek. Kissé furcsa, de kezdetben nem tulajdonítunk jelentőséget annak, hogy Anne egyszer csak nem válaszol Georges-nak., sőt nem is reagál semmire, csak néz maga elé. Nem segít a nedves törülköző sem, az asszony továbbra is csak ül és hallgat. Először nem értjük, mi történik, de lassan kialakulnak hipotéziseink: valami baj van, Anne rosszul lehet. Az is feltevéseink részét képezi, hogy Georges is ezt gondolja, ezért vizezi be a törülközőt (a csapot nyitva felejtí) és nedvesíti be az asszony homlokát, tarkóját. Lényeges, hogy az asszony arcát egy időre nem látjuk, sokkal inkább Georges-ra koncentrálnak. Georges ekkor kimegy a konyhából, a kamera, vagyis mi is vele megyünk. A férj már a folyosón kezd átöltözni, majd a hálósobába ér, és felvesz egy kardigánt. Újabb feltevéseink lesznek, bár eléggé körvonalazatlanok: az hogy a férfi felöltözik, azt sugallja, hogy ide már ő egyedül nem elég, valamilyen segítségre lesz szükség. Éppen a pizsamanadrágját venné át, amikor hirtelen abbamarad a konyhában nyitva felejtett csap zubogása. Ismét feltevéseket gyártunk: csak Anne zárhatta el a csapot, tehát még sincs rosszul, vagy legalábbis jobban lett. Ugyanakkor hipotéziseink vannak azzal kapcsolatban is, hogy mi járhat a férj fejében: valami nagyon hasonló, és egyben ugyanolyan határozatlan, mint a mi gondolataink. Georges visszasiet a konyhába, hiszen tudni akarja, mi történt, mint ahogyan természetesen mi is. Utóbbi feltevésünk igaznak bizonyult: Anne jól van, az asztalnál ül, reggelizik, sőt kicsit össze is szidja a férjét, amiért nyitva felejtette a csapot. Georges kissé ingerülten kéri Anne-t, hogy ezt a játékot ne játssza, mert nem vicces. Mint eddig is, ezúttal is kiderül, hogy feltevéseink Georges feltevéseihez hasonlóak, és vele együtt kezdünk kételkedni bennük, midőn az asszony változatlanul nem emlékszik a néhány perce lejárlott epizódra. Újabb hipotézisünk (Georges-é és a miénk, nézőké), hogy – tiltakozása ellenére – Anne-nal mégis nagy bajok vannak, bár sem Georges, sem mi nem vagyunk benne teljesen biztosak. Georges fel akarja hívni az orvost: az a feltevésünk, hogy a férfi saját feltevéseit akarja igazolni, és mi, nézők is örülnénk, ha végre jönne valaki, aki igazolná a miénket. Végül

amikor Anne teát tölt magának, keze reszketni kezd, a tea a csésze mellé ömlik, ezzel Georges és a nézők feltevései végleg igazolódnak, és itt vége is a jelenetnek.

Jól láthatóan a rendező úgy beszéli el ezt a történetet, hogy mi, a nézők többnyire a férj gondolataiba „látunk bele”, többnyire vele kapcsolatban vannak elmeteóriáink. Magát a tragikus történetet nem is vagy alig látjuk, hiszen egy ilyen típusú stroke-ot nem is lehet közvetlenül látni. Csak nyomokból következtetünk, és ezeknek a nyomoknak a legnagyobb részét Georges cselekedetei, illetve általunk feltételezett mentális cselekedetei adják. Többnyire a férfi tekintetét látjuk, pontosabban látni véljük, amint a férfi igyekszik megfejtani, hogy mi történik a feleségével, így vagyunk képesek végül érzelmileg is azonosulni vele: miután megdolgoztunk érte, osztozunk döbbenetében. Nem véletlen, hogy a jelenet harmadát Georges-zsal töltjük, elmegyünk vele a hálószobába, otthagyjuk Anne-t, ugyanis számunkra a férj a fontos, az ő gondolatait kell kitalálni, elmeolvasni ahhoz, hogy érzelmileg azonosulhassunk vele, tehát hogy lehessenek érzelmeink.

Lényegében ugyanerről beszél Truffaut is: „Ha fel akarjuk kelteni a figyelmet, az első pillantásnak, amelyet valaki valamire vet, elég hosszúnak kell lennie. A következők már rövidebbek is lehetnek, mert az első pillantásnak figyelmeztetnie kell, hangsúlyossá kell tennie azt, amire a szereplő rá fog nézni. Azt gondolhatnánk, hogy annak a plánnak kell a hosszabbnak lennie, amely azt mutatja, amit néznek, de ez nem igaz: a tekintetnek van elsőbbsége.”¹⁵² Mert mint néző, attól kezdve hogy beülök a moziba vagy leülök a tévé elé, azért figyelem szakadatlanul a szereplő tekintetét, apró rezdüléseit vagy széles gesztusait vagy ahogyan beszél, ahogyan nevet, hallgat, gondolataiba merül, járás közben megtorpan, felkapja a fejét, kényelmesen hátradől a karosszékekben, zavartan hadarni kezd, hátat fordít – lehetne sorolni a végtelenségig –, hogy kiegészíthessem a látottakat, és feltételezéseket gyárthassak arról, hogy mi jár a szereplő fejében, mik a szándékai. Ez az a munka, amivel megküzdök saját nézői érzelmeimért. Nem állhatom meg, hogy elméletemet egy másik Truffaut-idézettel is alátámasszam: „Csakhogy a szubjektív kamera éppen ellentéte a szubjektív filmnek. Amikor a kamera átveszi a film hőséne a helyét, lehetetlen azonosulni a hőssel. A film akkor szubjektív, amikor a színész tekintete keresztezi a nézőét. Ha tehát a közönség szükségét érzi az azonosulásnak (még ha a rendező teljesen elfogulatlan filmet

¹⁵² Gillain, Anne, *François Truffaut*, Osiris Kiadó, Budapest, 1996, 149.o.

forogatott is), automatikusan azzal az arccal fog azonosulni, amelynek a tekintetét a leggyakrabban kapta el a filmben, azzal a színésszel, amelyet a leggyakrabban fényképeztek közletről és szemből.”¹⁵³

A néző kiegészítésre épülve működik az *Andrej Rubljov* (Andrej Tarkovszkij, 1966) utolsó fejezete is, *A harang*. A nagyherceg harangot akar öntetni, katonái harangöntőt keresnek. Miután kiderül, hogy a környéken egy kivételével mindegyiket elvitte a pestis vagy a tatár, az az egy, aki pedig megmaradt, olyan öreg, hogy halni készül, a katonák némi habozás után magukkal viszik Nyikola öntőmester fiát, aki mindenáron el akarja vállalni a munkát. A katonák nem nagyon hiszik, hogy meg tudná csinálni, de mivel a nagyherceg úgyis a fiút nyúztatja meg elevenen, ha a harang nem sikerül, hagyják magukat meggyőzni: „Apám ismerte a bronzharang titkát. Elmondta, mielőtt meghalt. Csak én tudom, senki más. Apám mondta el.” A történet hátralévő része a fiú küzdelméről szól a harangért, így tehát az életéért. A munkások, akik már dolgoztak harangöntésen, állandóan kételkednek a fiú tudásában, döntéseiben, ráadásul a munkának időre kell készen lennie, ami kockázatos döntésekre kényszeríti az első harangját készítő főhőst. A reá nehezedő nyomás ellenére a fiú helytáll, döntéseihez makacsul ragaszkodik, mondván, hogy az apja neki árulta el egyedül a titkot, ezért bízták meg őt, tehát ő parancsol. Végkimerülésig küzd, nem alszik, nem eszik, csak a harangért él. A film végére a harang elkészül, a herceg és itáliai vendégei jelenlétében felszentelik, majd feszült várakozás mellett egy jó erős kötéllel kilendítik a harang nyelvét, és a harang végre megkondul. Az emberek jókedvűen és zajosan ünnepelni kezdenek, ám a fiú kimerülten ténfereg el a végeláthatatlan sártengerben, majd egy cölöp tövében zokogva összeesik. Alig tud megszólalni: „Apám, legyen átkozott, nem adta át a titkot. Magával vitte a sírba.” És ekkor értjük meg, hogy micsoda hősieles elszánás hajtotta ezt a fiatalembert, micsoda kételyekkel kellett megharcolnia. Hipotézisünket utólag újragondolva, több mint fél óra eseményeit átértékelve áll össze bennünk, hogy az amúgy is emberpróbáló erőfeszítés még annál is jóval hatalmasabb, mint aminek látszott. A rendező több mint fél órán át elhallgatta előlünk, hogy nincs semmiféle titkos recept. És midőn a fiú rettentő küzdelme összeáll a fejünkben, magával a kiegészítés műveletével megdolgozunk azért a felemelő

¹⁵³ Uo. 93.o.

meghatódottságért, ami még sokáig odaszögez a székhez, és percekig csak kábultan gyönyörködünk a film végén a kiszínesedő ikonok részleteiben.

Sajátos módon feltevéseim helyességét erősítik olyan esetek is, amikor az ábrázolásban nincsenek, vagy csak minimális mértékben vannak elhallgatások. Nemrég az egyetemen egy néhány perces etűdöt forgatott egy rendezőhallgató: a kosztümös jelenetben egy idősebb férfi haldoklik, az ágy körül néhány családtag ül. Felcsendül Mozart *Requiem*-je. Egyszerre belép a szobába egy fiatal férfi, valószínűleg az idős ember fia, a tekintetek rászegeződnek, a haldokló is összeszedi minden erejét, és a fiúra tekint. Hosszan nézik egymást, az öreg széttárja karjait, majd erőtlenül visszahanyatlik és meghal. A fiú szemében könnyek jelennek meg.

Az etűdöt a vizsgán levetítették egy húsz-harmincfős közönségnek. Nem sokkal azután, hogy feltérképezték a szituációt a jelenetben, és hogy felcsendült a muzsika, nevetgélni kezdtek, és a végén, amikor meglátták a könnyeket, harsány röhögésben törtek ki. Megkérdeztük a rendezőhallgatót, hogy milyen nézői reakcióra számított, mire ő igen becsületesen bevallotta, hogy együttérző megrendültségre vagy legalábbis valami hasonlóra. Azonnal adódni látszik a megfjtés: a kudarc oka a klisészerű ábrázolás volt. Lehet, és elfogadom, ha egy filmkritikus vagy egy néző mondja ezt. De egy alkotónak, aki el akarja kerülni az ilyen kudarokat, ez a megfogalmazás nem segít. Ugyanis ahelyett, hogy közelebb vinne a megoldáshoz, további nehézkesen megválaszolható kérdéseket vet fel: milyen értelemben használom itt a klisé szót? Azt értem alatta, hogy olyan sokszor használták ezt a fajta ábrázolást, hogy már elvesztette eredeti hatását és értelmét? Vagy értem alatta a műfajt meghatározó, jellegzetesen ismétlődő elemeket? És mi van a működőképes klisékkel? Mi legyen például az archetípusokkal, azok nem klisék? Miért nem? És ha azok, akkor ne használjuk őket?

Meggyőződésem, hogy használhatóbb, a mentális mechanizmusokra jobban rávilágító magyarázatot kapok a fent említett kudarc okaira nézve, ha máshonnan közelítek: azt vizsgálom meg, hogy milyen kiegészítő tevékenységet kellett a nézőnek végeznie. Úgy tűnik, hogy egyrészt a nézőknek a megrendültségért semmilyen szinten nem kellett megküzdeniük, hiszen minden meg volt mutatva, minden meg volt magyarázva, tehát a várt érzelmi azonosulás nem jöhetett létre. Másrészt viszont mára a nézők olyan szinten szokták meg, hogy a filmekben elhallgatások megfjtésével kell megdolgozniuk az érzelmi azonosulásért,

hogy ennél az etűdnél egyszerűen nem hitték el, hogy nincs a dolog mögött semmi, ezért kreáltak maguknak mögöttes tartalmat és ezzel együtt érzelmeket is: paródiaként kezdték értelmezni a látottakat, és jót derültek a jeleneten.¹⁵⁴ Olyan ez, mint amikor egy vevő az Ecserin úgy alkuszik, hogy megmondja mennyi pénze van, és hogy nem tud többet adni az áruért: az eladó soha nem fogja neki elhinni, hogy tényleg csak ennyi pénze van.

Ismét François Truffaut-t kell idéznem: „A film nagyon alkalmas a gyors halál, a gyors és hatékony gyilkosságok, de alig alkalmas például a megmérgezés bemutatására. Amikor a filmen valakit megmérgeznek, a nézőknek négy plán után már elégük van belőle. A lassú haldoklások a közönséget ingerültté, türelmetlenné teszik. Mindenki fészkelődik az ülésén, azt akarja, hogy a szereplő gyorsan haljon meg.”¹⁵⁵

4. Az intencionális megközelítés felhasználási lehetőségei a filmes oktatásban

Dolgozatomban nem szándékoztam végső igazságokat kimondani, és nem gondoltam azt sem, hogy a végére járhatnék minden felmerülő kérdésnek a témával kapcsolatban. Amire vállalkozhattam, mindössze annyi, hogy felvettem egy, a korábban használatban lévőktől némileg eltérő megközelítést. Reményeim szerint a fenti gondolatok kiváltanak egy diskurzust, nem csak az alkotók között, hanem az oktatásban is, ahol az effajta vitákra, ha lehet, még nagyobb szükség lenne. Egy ilyen beszélgetést kezdeményezendő, az alábbiakban felvázolok néhány gondolatot arról, hogy a képzést szerintem miként befolyásolhatja a filmkészítés intencionális megközelítése.

A felvételin érdemes az intencionális képességeket vizsgálni

Tapasztalataim az oktatásban azt mutatják, hogy a hallgatók intencionális képességei nem egyformák, egy-egy esetben egészen nagy különbségek észlelhetők. Valljuk be, majd minden osztályban akad egy hallgató, aki ebből a szempontból nehéz eset: összetettebb

¹⁵⁴ Maga a közönség – többnyire szintén rendező hallgatók – is erről számoltak be a vizsga utáni beszélgetésben, tehát nem arról van szó, hogy kinevették volna egy osztálytársukat.

¹⁵⁵ Uo. 285.o.

intencionális rendszerekben eltéved, nem képes sikerrel átélni a rendszer más ágenseinek az övétől eltérő mentális állapotát.

Természetesen ennek szakszerű vizsgálata kívül esik a filmes szakemberek, oktatók kompetenciáján, ezért mindenképpen be kell vonni olyan szakértőt (nyilván pszichológust), akinek mindez a felségterülete alá tartozik. Meggyőződésem például, hogy az általunk összeállított felvételi teszt, még ha ösztönösen vizsgálgat is valami ilyesmit, nem ad eléggé megbízható eredményt.

Elméleti oktatás

Az eddig leírtakból egyértelműen következik, hogy az alkotás folyamatában meghatározó szerepe van az alkotó vélekedéseinek a néző vélekedéseiről.

A néző realiztikus vélekedéseivel (vagyis hogy milyen tudást, kultúrát stb. hoz magával a moziba) az olyan tárgyak foglalkoznak az oktatásban, mint a művészettörténet, irodalomtörténet, esztétika stb. Ez az SZFE-n régóta így van, mondhatni, hogy az egyik lejellemzőbb hagyománya, legfeljebb másként fogalmaztuk meg a funkcióját.

A másik oldalról a kompozíciós vélekedések kialakításával kapcsolatban a pszichológia tud a legtöbbet mondani. A kompozíciós vélekedések kialakulása az észlelés, befogadás és a feldolgozás műveletének, vagyis a befogadó egyfajta tanulási tevékenységének a következménye. A realiztikus vélekedésekkel ellentétben a kompozíciós vélekedéseket az alkotók teremtik meg. Az ezzel a témakörrel foglalkozó tudományos elméletek taníthatóak, és szerintem tanítandóak is. Bár eddig is oktattak pszichológiát az SZFE-n, tudtommal az előadások nem helyeztek különösebb hangsúlyt a néző befogadási folyamataira. Meggyőződésem szerint a filmes szaktanároknak van mit megbeszélniük a pszichológiát oktató szakemberekkel. Mindenképpen érdemes változtatni a kompozíciós vélekedésekkel kapcsolatos tájékoztatásán, elengedhetetlen lenne a befogadás folyamatával kapcsolatos tévképzetek eloszlátása. Csak hogy egy példát említsek, tapasztalataim szerint – anélkül, hogy erről tudatosan megfogalmaznának valamit is – gyakorló filmesek is meg vannak győződve róla, hogy a néző hosszú távú emlékezete bármikor előhívható képeket őriz meg a filmből, tehát az alkotók sokszor azt feltételezik, hogy a befogadó kompozíciós vélekedései tartalmazznak minden egyes képelemet a film addig látott részéből. Ez természetesen nem igaz.

Gyakorlati oktatás

Mint korábban írtam (IV/1), az alkotás folyamata még a néző mentális folyamatának alapos ismerete mellett sem fog csak algoritmusokkal működni, továbbra is megmarad heurisztikus jellege. Tehát munka közben nem csak tudatos elemzésekre van szükségünk a nézői vélekedéseket illetően, hanem gyorsan és többé-kevésbé megbízhatóan működő intuíciónkra is. Az elméletek oktatása biztosíthatja az előbbit, de nem az utóbbit. A jól működő alkotói megérzésekhez szükséges képességek a próbálkozás-visszajelzés modellben alakulnak ki. Ez a gyakorlat alapvető jelentősége. Javaslataim a következők:

A képzés során minél több rövid etűd forgatása. Az alkotó vélekedései a többi ágens vélekedéseiről meghatározzák a rendszerrel kapcsolatos előrejelzések sikerességét. Úgy tűnik azonban, hogy az alkotó vélekedéseinek megfelelő kialakítása a néző vélekedéseiről nem az elméleti ismeretek vagy a veleszületett képességek kérdése csupán. Bizonyos gyakorlat kell hozzá, vagyis meg lehet tanulni.

Mi ez a tanulási folyamat?

A hallgató leforgat valamit bizonyos feltevésekkel a fejében, aztán azt levetíti, és a vetítés során kiderülhet, hogy feltevései a nézői vélekedésekkel kapcsolatban helytállóak voltak vagy sem. Kiderül egy-egy alkotói eszközről, egy-egy filmnyelvi megfogalmazásról vagy sajátos megoldásról, hogy működik-e. Minél többször tesztelheti a hallgató feltevéseit, azok annál pontosabbak lesznek. Ezért – legalábbis az első időszakban, de a jelenleg alkalmazott gyakorlatnál mindenképpen hosszabban – hasznosabbnak tartom a rövidebb és célorientált etűdök gyakori forgatását, mint a hosszabb lélegzetű vizsgafilmekét.

Ezt persze egyszerű kijelenteni, de nem olyan egyszerű véghezvinni. Oktatóként gyakran szembesülök az egyik alapdilemmával: produkció orientált vagy tanulság orientált oktatásban gondolkodunk? Az apró etűdök soha nem produkálnak olyan hatásos eredményeket, mint egy jól eltalált kisjátékfilm. Az apró etűdöket nem lehet nagy sikerrel vetíteni moziban (bár ki tudja?) és nem lehet fesztiváloztatni őket, magyarul nem lehet kitenni a kirakatba. A hallgatók is szívesebben forgatnak hosszabb anyagokat, mert teljesen természetes módon ambiciózusak és türelmetlenek, így minél korábban szeretnék megkezdeni életművük építését, ami rövid és egyszerű etűdökkel nem tűnik túlságosan ígéretesnek. Csakhogy van egy ellenérvem: a jól eltalált, azonnal nagyon sikeres kisjátékfilm viszonylag

ritka, és gyakran nem csak a kivételes képességeknek köszönhetően születik meg, hanem nagy szerepe van a szerencsének is. És közben minimálisak a tanulságok.

Egyszerű feladatok, fókuszálás a nézői vélekedésekre, a gyakorlatok tárgyának egyértelmű meghatározása. Néhány példával szeretnék szolgálni, amelyekben leírom a gyakorlatok célját.

Méret és felbontás: rendezőként illetve operatorként biztos kell legyek abban, hogy a néző egy nagytotálban a nem elég nagy képfelbontás vagy a vetített kép kis méretei ellenére is felismeri az összes olyan képelemet, amely a történet szempontjából lényeges információt hordoz. Magyarul hogy a kompozíciós vélekedések inputjának szánt információ nem haladja meg a közvetítő rendszer kapacitásait, illetve illeszkedik a néző percepciók képességeihez.

Ezekhez a tényezőkhöz alkalmazkodott a televíziózás az SD felbontás korában, amikor rájött, hogy a mozival ellentétben a tévés technika általában nem alkalmas nagytotálók közvetítésére. Ennek a gondolatnak félreértéséből származott aztán a megfogalmazás, hogy a tévé a közeli művészete.

Napjainkban a tévék egyre nagyobb felbontásának köszönhetően a különbség kezd eltűnni mozi és tévé között, bár otthon a nappaliban jellemzően még mindig kisebb *szög alatt* nézzük a képernyőt, mint a moziban a vásznat.

Mindenesetre, miközben persze rendelkezésre állnak számok is, a rendező és az operatőr becslései a méretekkel kapcsolatban nem mérőszalaggal és számológéppel születnek, hanem a tapasztalat által.

Képkompozíció: Rendezőnek és operatőrnek jól kell tudnia megjósolni, hogy a képet alkotó képelemek mely része tárolódik a néző hosszútávú emlékezetében, és válik ilyen módon kompozíciós vélekedésévé.

Jelenlegi elképzeléseink szerint a kompozíció feladata, hogy irányítsa a tekintetet a képen belül, valamint azt is befolyásolja, hogy egy-egy képelemen mennyi ideig időzünk. Ha így fogalmazom meg a kompozíció funkcióját, akkor a világítás konstrukcióját, az élességet illetve mélységélességet, továbbá a kameramozgást is kompozíciós elemként kell kezelünk. Olyan gyakorlatot javaslok a kompozícióval kapcsolatos tapasztalatok gazdagítására, amelyek fordítva működnek: szándékosan helyezünk el a képen olyan elemeket, amiket nem szeretnénk, ha a néző észrevenne. Gondoljunk az *Etűdök gépzongorára* azon bizonyos jelenetére, amikor a világosító ott áll a képen, de a néző nem veszi észre (III/5).

Mi van a képen kívül: rendezőnek és operatőrnek jól kell tudnia megjósolni, hogy a képhatáron kívüli tényezőket és cselekményeket a befogadó az alkotók szándékainak megfelelően egészíti-e ki, és teszi kompozíciós vélekedéseivé.

A *motivált világítás* mint feladat tulajdonképpen megfogalmazható ebben a formában is. A világítással ugyanis azt kell elérnie az alkotónak, hogy a fények mennyiségéből, elhelyezéséből, irányából, minőségéből és színéből a néző a fejében megalkothassa a történetben szereplő fényforrások modelljét: pl. besüt a nap a szobába, vagy az autóban azokat az állandóan átvonuló árnyékokat a tovasuhanó utcalámpák okozzák.

Míg korábban csak a képen megjelenő fényforrásokat (olvasólámpa, neonreklám, tévékészülék stb.) hívtuk *diegetikus fényforrásnak*¹⁵⁶, a motivált világítás elterjedésével tulajdonképpen a nézői kiegészítések által elképzelt fényforrások is diegetikus fényforrásnak tekinthetők, ugyanis részt vesznek a történetben.

Mivel ezeket a fényeket szinte soha nem az odaképzelt fényforrással állítjuk elő (nem visszük be a napot a műterembe), a mesterségesen előállított világítás soha nem lesz olyan mint az eredeti. A kérdés, hogy a csalásból a néző mit vesz észre, magyarul mi válik vélekedésévé és mi nem. A motivált világítás tesztje abból áll, hogy a néző azt a fényforrást építi-e be a képen kívüli világ modelljébe, amit az operatőr szeretett volna.

Hasonló feladat elé állítja a rendezőket a képhatáron kívüli cselekmények megfogalmazása a képen belüli elemekkel és cselekményekkel. Emlékezzünk vissza az *Egy férfi és egy nő* lépcsőházas jelenetére (III/3), amikor Jean-Louis eltűnik a szemünk elől, a kamera feligazít az emeletre a házon kívül, aztán vissza a földszintre, ekkor az autóversenyző ismét felbukkan, és pontosan tudja a néző, hogy amíg nem láttuk, felszaladt a nő lakásához, becsöngetett, és miután nem találta otthon, lejött.

A gyakorlatban meg kell előre jósolni, hogy a nézők mire gondolnak majd, mi történik a képen kívül.

Fiktív tér felépítése: a *Patyomkin páncélosban* Eisenstein azzal, hogy a hajót úgy helyezte el az öbölben, ahogyan, és csak bizonyos irányokból forgatott a fedélzeten, azt a hatást szándékozott elérni, mintha kint lennénk a nyílt tengeren. „Ha elfordítjuk 90°-os szögben a hatalmas testet, akkor a hajó a partra merőlegesen áll. Ha a farára állunk, akkor

¹⁵⁶ A magyar filmes gyakorlatban *effektlámpának*, angolul *practicalnak* nevezzük.

teljes szélességében úgy fényképezhetjük, hogy a háttérben csak a nyílt tenger látszik.”¹⁵⁷ A lényeg, hogy olyan tér modelljének kialakítására készítette a nézőt, ami a forgatáson a kamera körül egyáltalán nem úgy nézett ki.

Hasonlóan a *Mexican reverse*-nek becézett ügyes kis trükkhöz, amikor anélkül, hogy a kamerát elmozdítanánk a helyéről, csupán a szereplők által alkotott térforma elforgatásával az egymás utáni beállítások azt az érzetet keltik a nézőben, hogy a jelenetet különböző irányokból vettük fel. Képzeljünk el például egy liftet, amelynek mind a négy fala egyforma borítású (ilyen számos akad). A szereplők elforgatásával a térnek és a hozzá képest elhelyezkedő kamerának olyan modelljét állítja elő a néző, ami a valóságban soha nem létezett.

Tesztvetítés, megtervezett visszacsatolás. A gyakorlatok kiértékelésének a korábban meghatározott tárgyra kell koncentrálnia. Nem használhat olyan általános megfogalmazásokat, hogy „tetszik” vagy „nem tetszik”. Azt kell vizsgálni, hogy a megjósolt hatás létrejön-e a nézőben. Érdeemes a korábban leírt (III/3), Rabiger által javasolt tesztlapot készíteni, ami segít a kérdéses feladatra összpontosítani.

Összefoglalás

Doktori disszertációmban az intencionális megközelítés filmkészítésben és filmes oktatásban való alkalmazásáról írtam. Amellett igyekeztem érvelni, hogy ez a módszer a korábbiaknál pontosabban képes magyarázni bizonyos alkotói és befogadói folyamatokat, valamint képes hatékonyabban előrejelezni a film hatásainak bizonyos fajtáit. Kiindulásul legfőképp Daniel C. Dennett intencionális megközelítéssel foglalkozó munkáit vettem alapul.

Az elvárás, hogy a film bizonyos jellegű hatásait jól tudjuk előrejelezni és magyarázni, egyaránt meghatározó tényező a filmkészítés gyakorlatában és a filmes oktatásban. Csakhogy véleményem szerint ezzel az elvárással szemben nem születtek elég jó magyarázatok, amelyek a filmes fiaskók által felmerült kérdésekre adtak volna jól használható válaszokat.

¹⁵⁷ Eisenstein, Szergej, *A filmrendezés művészete*, Gondolat, Budapest, 1963, 71.o.

Ebben a dolgozatban tehát nemcsak bizonyos nézői reakciókat vizsgáltam, hanem az alkotó szemszögéből közelítve, magyarázatokat is kerestem bizonyos alkotói kudarcokra.

Ismertettem az intencionális megközelítés előnyeit általában, és rámutattam, hogy ezek az előnyök meghatározott esetekben, az intencionális rendszerek esetében mutatkoznak meg. Intencionális rendszerként vizsgáltam bizonyos helyzeteket a hétköznapi életben, továbbá igyekeztem kimutatni, hogy általában a művészetekben az alkotók, a műalkotások és a befogadó együttesen intencionális rendszert képeznek. Ezek a példák arra szolgáltak, hogy a filmnél valamelyest kevésbé összetett, könnyebben megfigyelhető alkotásokat elemezve jól tudjam érzékeltetni az intencionális megközelítés lényegét.

Ezek után először néhány filmes példán keresztül szemléltettem az alkotó, a film és a néző intencionális rendszerként való vizsgálatát. Később rávilágítottam, hogy az intencionális rendszer egyik tényezője, a nézőnek tulajdonított vágy arra, hogy a filmet üzenetként, történetként, ok-okozati összefüggések rendszereként stb. értse, általában adott és működik. Ebből adódott egyik legfőbb következtetésem: ha a befogadó reakciói eltérnek az elvárttól, akkor annak oka nem a néző megértésre való készítetéseiben keresendő, hanem a probléma okai a nézőnek tulajdonított vélekedések (tudás, tapasztalat, kultúra stb.) téves meghatározásában vagy azok figyelmen kívül hagyásában lehetnek.

Megmutattam azt is, hogy milyen fiziológiai következményei lehetnek az intencionális profil téves meghatározásának, vagy a jól meghatározott intencionális profil figyelmen kívül hagyásának.

Végül kiválasztottam a filmkészítés három, valamint az oktatás néhány területét, és azokon mutattam be ennek a vizsgálati technikának a működését illetve hasznosíthatóságát.

Irodalomjegyzék

Baddeley, Alan, *Az emberi emlékezet*, Osiris Kiadó, Budapest, 2001.

Bordwell, David: „Érvelés a kognitívizmus mellett”, *A kortárs filmelmélet útjai* (szerk. Vajdovich Györgyi) Budapest, Palatinus, 2004.

Bordwell, David, *Elbeszélés a játékfilmben*, Budapest, Magyar Filmintézet, 1996.

- Brown, Blain, *Cinematography, Theory and Practice*, 2. edition, Focal Press, New York, 2012.
- Csányi, Vilmos, *Az emberi természet*, 1. kiad., Budapest, Vince Kiadó, 1999.
- Dennett, Daniel C., *Az intencionalitás filozófiája*, Budapest, Osiris Kiadó 1998.
- Egri Lajos, *The Art of Dramatic Writing*, Touchstone, New York, 1960
- Elsaesser, Thomas; Hagener, Malte, *Film Theory*, Routledge, New York, London, 2010.
- Field, Syd, *The Screenwriter's Workbook*, Delta 2006.
- Fodor, László, *Bevezetés a pszichológiába*, Budapest, Osiris Kiadó, 1998.
- Gelencsér Gábor, *Az eredendő máshol*, Gondolat Kiadó, Budapest, 2014
- Gillain, Anne, *François Truffaut*, Osiris Kiadó, Budapest, 1996.
- Gombrich, Ernst Hans, „Elmélkedés egy vesszőparipáról, avagy a művészi forma gyökerei”, *A sokarcú kép* (szerk. Horányi Özséb), Budapest, Typotex, 2003.
- Gombrich, Ernst Hans, *A művészet története*, Budapest, Gondolat Kiadó, 1983.
- Goodman, Nelson: „Az újraalkotott valóságról és a képek hangjairól”, *A sokarcú kép* (szerk. Horányi Özséb), Budapest, Typotex 2003.
- Kiss Szabolcs, *Elmeolvasás*, Budapest, Új Mandátum Kiadó, 2005.
- Kovács András Bálint, *A modern film irányzatai*, Palatinus, 2006.
- Kriston László, „Főként írók az én cimboráim – Stephen Frears filmrendező”, *Magyar Narancs*, 2009/49
- Mellmann, Katja, Az irodalmi szöveg érzelmi hatása. A „fikció paradoxonának” evolúciós pszichológiai megoldása, *A művészet eredete* (szerk. Horváth Márta), Typotex, 2014.
- Ondaatje, Michael, *The Conversations*, A Knopf e Book, 2012.
- Pléh, Csaba, *Bevezetés a megismeréstudományba*, Budapest, Typotex, 1998.
- Pléh, Csaba, *Hagyomány és újítás a pszichológiában*, Balassi Kiadó, 1998.
- Pléh Csaba, *A társalgás pszichológiája*, Libri Kiadó, Budapest, 2012.
- Rabiger, Michael, *Directing*, 4. edition, Focal Press, Oxford, 2008.
- Salvaggio, Jerry Lee, A tér-idő jelölése, *Filmspirál 8. III.évfolyam (1997) 3. szám*
- Salvaggio, Jerry Lee, A tér-idő jelölése, *Filmspirál 9. III.évfolyam (1997) 4. szám*
- Sarbin, Theodor R., Az elbeszélés mint a lélektan tő-metaforája, *Narratívák 5., Narratív pszichológia* (szerk.: László János, Thomka Beáta), Kijárat kiadó, 2001.
- Scitovsky Tibor, *Az örömtelen gazdaság*, Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, 1990.
- Seeger, Linda, *Making a good script great*, Samuel French, Hollywood, 1994.
- Szilágyi Gábor, *Elemi képtan elemei*, Budapest, Magyar Filmintézet, 1999.

Truffaut, François, *Truffaut Hitchcock*, Magyar Filmintézet – Pelikán Kiadó, Budapest, 1996.

Ugron Zsolna, *Erdélyi menyegző*, TV COM Kft., 2014.

Zunshine, Lisa, „Miért olvasunk kitalált történeteket? Elmeteória és a regény”, *A művészet eredete* (szerk. Horváth Márta), Typotex, 2014.

Zsubori Anna, „A tudás tisztítótüzében”, *Filmvilág*, 2010/06