

**Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola**

**Az intencionális megközelítés a filmkészítésben**

**doktori értekezés tézisei**

**Vecsernyés János**

**2016**

**Témavezető:**

**dr. Stóhr Lóránt egyetemi docens**

Doktori disszertációmban az intencionális megközelítés filmkészítésben és filmes oktatásban való alkalmazásáról írok. Amellett igyekszem érvelni, hogy ez a módszer a korábbiaknál pontosabban képes magyarázni bizonyos alkotói és befogadói folyamatokat, valamint képes hatékonyabban előrejelezni a film hatásainak bizonyos fajtáit.

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

A disszertáció első részében, *Az intencionális hozzáállás* című fejezetben ismertetem az intencionális megközelítés sajátosságait és előnyeit más magyarázó és előrejelző technikákkal (fizikai hozzáállás, tervezet-alapállás) szemben. Rámutatok, hogy ezek az előnyök meghatározott esetekben, az intencionális rendszerek esetében hogyan mutatkoznak meg. Intencionális rendszernek tekintem az olyan rendszereket, melyek viselkedését úgy lehet megmagyarázni és bejósolni, hogy vélekedéseket és vágyakat (valamint reményeket, félelmeket, szándékokat, megérzéseket stb.) rendelünk a rendszerhez. Kitérek a magasabb rendű intencionális rendszerek ismertetésére is, ahol a rendszer szereplőinek nemcsak vélekedései és vágyai vannak, hanem vélekedései és vágyai vannak a többi szereplő vélekedéseiről és vágyairól. Ismertetem az ember intencionális képességének mint az intencionális megközelítés feltételének lényegét, és többek között Josef Perner kísérleteivel illusztrálom azt. Példaként intencionális rendszerként vizsgálom bizonyos helyzeteket a hétköznapi életben, és ezeken a példákön keresztül szemléltetem, hogy hogyan működik az ember naiv intencionalitása, más kifejezéssel élve elmeolvasási képessége a mindennapokban.

Következő lépésként igyekszem kimutatni, hogy általában a művészetekben az alkotó, a műalkotás és a befogadó együttese felfogható intencionális rendszerként, és ekként szemlélve hasznos magyarázatokra lelhetünk a befogadói reakciókat illetően.

Ezeket a hatásmechanizmusokat tanulmányozva kirajzolódik a dolgozat egyik alapvető következtetése: a befogadó minden esetben arra kényszerül, hogy magával hozott szemantikai tudását felhasználva fejében kiegészítse a műalkotás által nem ábrázolt elemeket, és ezzel mintegy maga fejezze be a művet.

A festészet, a szobrászat, a fotográfia és az irodalom területéről kölcsönzött példák arra szolgálnak, hogy a filmnél valamelyest kevésbé összetett alkotásokat, pontosabban azok egyes, könnyebben megfigyelhető elemeit elemezve jól tudjam érzékeltetni az intencionális megközelítés illetve a néző, olvasó kiegészítési tevékenységének lényegét.

Ezek után, az *Intencionális megközelítés a filmben* című fejezetben először néhány filmes példán (Chaplin, Kurosawa, Truffaut, Hitchcock, Lelouch, Jancsó, Forman, Mihalkov, Coen fivérek egy-egy filmje) keresztül szemléltetem az alkotó, a film és a néző intencionális rendszerként való vizsgálatát, a nézői kiegészítések sajátosságait és a kettő közötti összefüggést. Részletesen írok arról, hogy a film esetében magasabb rendű intencionális rendszerről beszélhetünk, hiszen például nemcsak a nézőnek vannak vélekedései és vágyai, de az alkotónak is vannak vélekedései és vágyai a néző vélekedéseivel és vágyaival kapcsolatban. Kortól, helytől és műfajtól függetlenül az alkotó mindig számít arra, hogy a néző valamilyen módon majd kiegészíti az ábrázolt információkat, vagy ahogyan Bordwell fogalmaz: „a műalkotás szükségképpen befejezetlen, az aktív befogadói részvétel teszi egységessé, kidolgozottá.” Sőt, bebizonyítom, hogy a film – ha akarja az alkotó, ha nem – képtelen kihagyások nélkül létrejönni.

Ezt követően alapvetően Fritz Heider és Mary-Ann Simmel híres animációs filmjének és az azt követő kutatásnak példájából kiindulva rávilágítok arra, hogy a néző intencionális profiljának egyik tényezője, nevezetesen a nézőnek az a vágya, hogy a filmet üzenetként, történetként, ok-okozati összefüggések rendszereként stb. értse, általában adott és működik. Ebből fakad egyik legfőbb következtetésem: ha a befogadó reakciói eltérnek az elvárttól, akkor az eltérés okai nem a néző megértésre való készítéseiből erednek, hanem a probléma a nézőnek tulajdonított vélekedések (tudás, tapasztalat, kultúra stb.) téves meghatározásában vagy azok figyelmen kívül hagyásában keresendő.

Következésképpen a továbbiakban – miután négy osztályba soroltam őket (realisztikus, kompozíciós, művészi és transztextuális vélekedések) – a néző vélekedéseinek elemzésére fókuszálok. Meggyőződésem szerint ezen vélekedések pontos meghatározása feltétele bizonyos nézői reakciók előrejelzésének. Kiemelten foglalkozom a kompozíciós vélekedésekkel, megmutatva az alkotó meghatározó szerepét ezen vélekedések nézőben való kialakításával kapcsolatban. A kompozíciós vélekedésekre a néző a film nézése közben tanulási folyamat eredményeként tesz szert, ezért nagy vonalakban összefoglalom, amit ma a pszichológia erről a tanulási folyamatról tud.

A nézői reakciók sikertelen előrejelzéseinek másik okaként olyan alkotói mechanizmusokat tanulmányozok, amelyek felülírják a nézői vélekedések elemzéséből fakadó racionális következtetéseket.

Mivel a nagyvilág filmiparában a nézői vélekedések felmérésével kapcsolatos problémák – még ha más kifejezésekkel fogalmazva is, de – jól ismertek, a filmtörténet több mint száz éve alatt számos megoldás született ezek orvoslására, amelyekből Linda Seger forgatókönyv-konzultáns és Michael Rabiger rendező tapasztalatait és tanácsait felhasználva összeállítottam egy kisebb válogatást.

Az *Unalom és zavar között* című fejezetben rátérek arra, hogy milyen fiziológiai következményei lehetnek az intencionális profil téves meghatározásának, vagy a jól meghatározott intencionális profil figyelmen kívül hagyásának. Itt nem másról van szó, mint az unalomról, annak lehetséges okairól és elkerüléséről. Scitovsky Tibor tanulmányára és filmes példákra támaszkodva feltárom az összefüggést a néző vélekedései, kiegészítő tevékenysége és agyi aktivációs szintje között. Ebben a fejezetben olyan kérdések foglalkoztatnak, mint az új és meglepő élmény stimuláló, illetve a túlságosan új élmény zavaró, esetleg ijesztő hatása. Következtetésként megállapítom, hogy a legkellemesebb az az újdonság, aminek feldolgozása (nézői kiegészítések) nem haladja meg az agy információfeldolgozási kapacitását, de megfelelően nagy mértékben kihasználja azt. Ennek a megállapításnak fényében vizsgálok magyar kísérleti filmeket, tévé- és mozifilmeket, ezekben keresem az unalom okait, illetve elemzem a filmnyelvből fakadó esztétikai izgalmak forrását.

Végül az utolsó, *Az intencionális megközelítés gyakorlati alkalmazása a filmkészítés három területén és a filmes oktatásban* című fejezetben a filmkészítés és az oktatás területén mutatom be az intencionális megközelítésnek, mint magyarázó és előrejelző technikának a működését illetve hasznosíthatóságát.

Elsőnek a térbeli és időbeli viszonyok jelöléséről illetve ezek szabályrendszerekbe fogalmazásának nehézségeiről írok. Rámutatok a filmes közvélekedésben uralkodó szabályok bizonytalanságaira és ellentmondásaira. Hovatovább arról igyekszem meggyőzni az olvasót, hogy hatékonyabban használható elméleteket és válaszokat kapunk, ha nem szabályokkal akarjuk meghatározni a tér és idő jelölésének lehetséges eszközeit, ehelyett inkább jobban járunk, ha felismerjük a néző fejében vélekedésként a térrel és idővel kapcsolatban kialakult modelleket, és alkotói műveleteinket azokkal végezzük.

Másodiknak a karakterek és a cselekmény háttértörténetével foglalkozom. Miközben a szakmai közvélemény egyetért abban, hogy a háttértörténet kidolgozása elengedhetetlen kelléke a

forgatókönyvírásnak és a filmforgatásnak, fel kell tennem a kérdést: ha a háttértörténet nem jelenik meg egy filmben, 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? Stephen Frears, Jancsó Miklós, Szinetár Miklós, Roy Andersson és Tim Burton filmjeinek egy-egy jelenetét elemezve arra a következtetésre jutok, hogy 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.

Harmadiknak a néző érzelmei és az elméleti közötti összefüggést kutatom. Haneke, Fellini és Tarkovszkij egy-egy filmjének egy-egy mozzanata, továbbá egy nem jól sikerült vizsgafilm tanulmányozása nyomán az a meggyőződésem alakul ki, hogy a néző érzelmi azonosulásának feltétele, hogy a cselekmény megértéséhez elmeolvasás révén jusson, tehát elméleti alkalmazásával meg kell dolgozzon érzelmeiért.

Az intencionális megközelítés oktatásban való felhasználási lehetőségeit vizsgálva igyekszem javaslatokkal szolgálni mind az elméleti, mind a gyakorlati képzés területén. Reményeim szerint a fenti gondolatok kiváltanak egy diskurzust, nemcsak az alkotók között, hanem az oktatásban is, ahol az effajta vitákra, ha lehet, még nagyobb szükség lenne.