

Színház- és Filmművészeti Egyetem

Doktori Iskola

Doktori Értekezés

írta: Mayer Bernadette

2023

Színház-és Filmművészeti Egyetem

Doktori Iskola

Mayer Bernadette

Időszobrászat a filmen

Az időkihagyás-ábrázolások sajátosságai

Témavezető: Vecsernyés János DLA

KÖSZÖNETNYILVÁNÍTÁS

Szeretném kifejezni hálámat mindazoknak, akik segítettek abban, hogy ez a disszertáció elkészülhessen.

Elsőként témavezetőmnek, Vecsernyés Jánosnak a gondolatébresztő, illetve mederbe terelő konzíliumokat, és hogy türelemmel viselte konok, ugyanakkor naiv ragaszkodásomat egy-egy elképzeléshez. Köszönettel tartozom továbbá Stóhr Lórántnak a támogatásáért, Szabó Ivánnak és a teljes Doktori Iskolának beleértve a tanárokat és diáktársaimat, akik mindvégig támogattak a kutatómunkában.

Hálás vagyok Máthé Tibornak és minden eddigi tanáromnak, hogy elsajátíthattam egy olyan látásmódot, ami révén gazdagabb az életem.

Köszönettel tartozom továbbá Kádár Juditnak, Gyuris Jánosnak és Tóth Marcsinak.

Nem utolsó sorban hálával tartozom a férjemnek az elmúlt évek során nyújtott támogatásáért és kisfiamnak a türelméért.

Tartalomjegyzék

1. Bevezetés	5
1.1. Motiváció	5
1.2. Tézis	6
2. Az elbeszélés igénye és formába öntése	8
2.1. Alapozó gondolatok a nyelv evolúciójáról. Elvonatkoztatás, vélekedés, fikció.....	8
2.2. Az alkotói feltevés a befogadói sejtelemről - elméleti és intencionalitás	10
2.3. Mi szükség van a történetekre?	15
2.4. Narratív struktúrák	17
2.4.1. Az elbeszélés szükségszerű töredezettsége: óhatatlan sűrítés.....	17
2.4.2. A legősibb történetmondási alakzatok	19
2.4.3. Időhözágok a filmen, filmes narratív stratégiák.....	21
3. Nyomolvasás.....	22
3.1. Időjelölés írott képeken.....	23
3.2. Gyakorlati tapasztalataim az időugrás-ábrázolásról: road movie a színpadon	30
4. Hogyan tipologizálhatóak a filmes kihagyás-ábrázolások?	40
4.1. Az időkihagyások ábrázolását szervező erők a filmen	43
4.1.1. Az idő megismerésének szervezése: parcellázás. Kinek az ideje?.....	44
4.1.2. Konkrét és elvont ábrázolások, humán időélmény	48
5. További időugrás-ábrázolás mintázatok	56
5.1. Megvalósítási stratégiák. Alkotói oldal.	57
5.2. A kimaradt idő megbecslése. Befogadói oldal.....	72
5.2.1. Jelek, referencia pontok	72
5.2.2. Különbség az állandóságban.....	75
5.2.3. Értelmezési hibák.....	84
6. Elavult és innovatív időkihagyás-ábrázolások.....	87
6.1. Nincs és mégis van.....	87
6.2. Sémák, melyek esetlegesen elavultak (pergő naptárlapok, borosta, time-lapse, ...).....	89
6.3. Újító megoldások: folyamatos beállításban létrehozott nem folyamatos gesztus.....	96
6.3.1. Eltérés a sémától: mentális, pszichés folyamatok.....	106
6.3.2. Küszöb és maximum az innovációban.....	109
7. A „velejárási hatás”	113
Összegzés	117
Melléklet I.	128
Melléklet II.....	128

" A művészi filmkép nem egyéb, mint az időből megformálni valamit." /Andrej Tarkovszkij/

1. Bevezetés

1.1. Motiváció

Kutatási vágyam a témában megelőzte a Doktori Iskolába való jelentkezésemet. Az egyetemi évek során rendszerint kisjátékfilmek készítésére volt lehetőségünk, amelyek ritkán ölelnek fel nagyobb történetidőt, lévén, hogy a műfaj adottságai jobban kedveznek az egy helyszínen, nagyjából „egy időben” játszódó történeteknek. Amikor először találtam magam szembe egy nagyobb időt felölelő történettel, szembesültem alkotói rutintalansággal az időugrás ábrázolásokat illetően. Szerettem volna ügyesen megoldani az átugrott idő elbeszélését, de sorra “elsőkörös” megoldások jutottak eszembe. Úgy éreztem, elakadásomon azzal tudnék segíteni, ha közelebbről megvizsgálám ezt a filmnyelvi gesztust. Elővettem filmeket, és igyekeztem megfigyelni, miként oldották meg más alkotók az időugrásokat. Észrevettem, hogy némely ábrázolások sablonosak, mások korszerűek, de akadnak formabontóak is. Elemezni kezdtem működésüket és esztétikai minőségüket. Úgy találtam, hogy a két jelenet közötti résben a kimaradt idő egyfajta láthatatlan híd, mely a néző képzeletében képződik meg.

Az érdekelt, hogy mi a híd, ami a két jelenet között kimaradt időt beszéli el.

A Doktori Iskolában tanulmányozni kezdtem, hogyan vizsgálható a filmi időugrás-ábrázolás.

Nincs történetmesélés eltelt idő nélkül. Ez a filmkészítés egyik legelemibb mozzanata. Egyes esetekben ugyan tűnhet úgy, hogy az eltelt idő alatt a cselekmény tekintetében semmi sem történt, ilyenkor azonban éppen ez az eseménytelenség az állítás (ebben az esetben a „nem történt semmi” az eltelt idő cselekménye). A kimaradt események idejét (és tartalmát) az alkotó választott jelzésekkel teszi láthatóvá. Van egy sejtése arról, hogy ezek a jelek milyen „hidat” hoznak létre a néző fejében. Értekezésem tézise ennek megfelelően a filmi időugrások működési mechanizmusának alkotói, egyszersmind befogadói oldalára is vonatkozik.

1.2. Tézis

“A látás és megértés öröme a természet legnagyobb ajándéka.”

(Albert Einstein)

A néző a történet összeszerkesztésének műveletét végzi el.

Meg akarja érteni az alkotói szándékot, akarva-akaratlanul kiegészít. Így vagyunk huzalozva. *“Amikor valamilyen információ hiányzik, a befogadó következtetéssel pótolja, vagy találgatásba kezd.”*¹ Ez az „erőfeszítés-mentes tevékenység”² emlékeztet arra a folyamatra, amit az általános pszichológia *konstruktív emlékezésként* aposztrofál. Eszerint az emlékezés során lezajló kognitív folyamatok nem csupán a tárolt elemek visszakeresését jelentik, hanem a rekonstrukciót is. *“Az emlékezés során a személyek a homályosan értett történetbe gyakran visznek be új értelmet, az értelmezési rések betöltése akár nem tudatos módon történik.”*³ Éppen így tesz a néző, amikor a film cselekményének befogadása során különböző kiegészítő folyamatok révén megképződik elméjében annak fabulája. Kitölti a hiányokat (például megszerkeszti képzeletében a teret, a szereplők háttértörténetét, motivációit stb.)

A nézői kiegészítő folyamatok közül ebben az értekezésben az időkihagyásokkal fogok foglalkozni.

Amikor a néző összeszerkeszti az időkihagyáskor keletkezett részt, két eshetőség van. Az egyik eset, amikor felfigyel a hiányra, tudatosan benne a rés. A másik eset, amikor nem érzékeli, hogy megtört a folytonosság. Ez esetben a film úgy igyekszik összefércelni a beállításokat, hogy azt az illúziót keltse, hogy időben nem tört meg a folyamatosság, annak ellenére, hogy a vágás során technikailag kiesett idő. Ez a filmi folytonosságot elősegítő eset egyfajta stiláris eljárás, mely mikroszinten képződik meg. A másik esetben az időkihagyás a narratíva dramaturgiájához kapcsolódva, közvetlenül, a néző előtt,

¹ David Bordwell: *Elbeszélés a játékfilmben*, Magyar Filmintézet, Budapest, 1996. 47.

² Daniel C. Dennett: *Az intencionalitás filozófiája*. Ford.: Papp Mária - Pléh Csaba - Thuma Orsolya. Osiris-Gondolat, Budapest, 1998, 46.

³ Csépe Valéria, Győri Miklós: *Általános pszichológia 2. - Tanulás és emlékezés - Tanulás - emlékezés - tudás*, Osiris Kiadó, Budapest, 2007-2008. 194. <https://docplayer.hu/1158888-Altalanos-pszichologia-1-3-2-tanulas-emlekezés-tudas-csepe-valeria-gyori-miklos-rago-anett.html> utolsó letöltés dátuma: 2021.11.17.

nem rejtett gesztusként ábrázolódnak. Dolgozatomban döntően ez utóbbi esetet, a makroszintű időkihagyásokat fogom vizsgálni.

Ami a múltban korszerű vagy innovatív időugrás ábrázolásnak számított, ma már nem biztos, hogy ugyanolyan hatással vagy relevanciával bír. Ha hipotetikusán leültetünk egy száz évvel ezelőtti mozinézőt (nevezzük „ősnézőnek”) napjaink filmjei elé, könnyen lehet, hogy nem fogja kellő sikerességgel értelmezni az időugrások ábrázolásait. Meglehet, hogy meghökkentő, kísérleti gesztusként értelmezné a legtöbb számunkra korszerű időugrás-ábrázolást. A nézők filmnyelvi tudása azóta gazdagodott, és ez lehetővé teszi számunkra, hogy a filmekben megjelenő időugrások újabb és újabb fajtáját értelmezzék. Ugyanakkor az egykor korszerűnek vagy innovatívnak tartott időugrás-ábrázolások a mai néző számára már nem ugyanolyan hatással vagy relevanciával bírnak. Disszertációmban a következő előfeltevés igazságát igyekszem vizsgálni:

Az időugrás-reprezentáció sikere attól függ, hogy az mennyire igazodik a néző kognitív képességeihez, ismereteihez és elvárásaihoz. Amennyiben túl gyakran találkozott a sémával, és annak értelmezése nem kíván meg tőle kellő mértékű kognitív munkavégzést, az időugrás-technika alkalmazása unalmat vált ki belőle. Vagyis az ábrázolás elcsépelletté vált. A fordított eset visszássága, hogy ha egy jelzés túl kevés ismert támpontot ad a néző számára, az ismeretlen megoldások szorongást válthatnak ki belőle, ami demotiválja a további kognitív munkavégzésben, így a néző erőfeszítései sikertelenek maradnak, és megint csak unatkozni fog. A filmnyelv fejlődése során az időugrás-ábrázolások differenciálódtak: más-más funkcióban más-más alakot öltenek. Elrugaszkodtak attól, hogy más, már létező - nem is mindig kimondottan filmnyelvi - jelölőket exponáljanak a filmben (pl. felirat, óra, naptár). Értekezésem célkitűzése, hogy megvizsgáljam, hogy mi alapján beszélhetünk sikeres ábrázolásról, és mikor tölti be optimálisan tervezett funkcióját egy időugrás ábrázolása. Ennek kifejtése során igyekszem közelebb kerülni az időugrás-ábrázolások hatásmechanizmusának mélyebb megértéséhez.

Értekezésemben feltárom, hogy min múlik, hogy egy időugrás-ábrázolás elavultként hat-e a mindenkori nézőre, továbbá megvizsgálom, miként befolyásolja kognitív erőfeszítését, ha egy időugrás újító. Ehhez konkrét példákon keresztül vizsgálom meg, milyen jelzések mentén zajlik a nézői rekonstrukció, és ezeket milyen megfontolások mentén szervezi össze a történet mesélője.

Felmerülő kérdéseimre filmes alkotói kíváncsiságom által vezérelve, interdiszciplináris megközelítésben kerestem a választ. Igyekszem elméleti vizsgálódással, de gyakorlati példákon keresztül közelebb kerülni a befogadó kognitív folyamatainak feltárásához. Az időugrás-konstrukciók működési mechanizmusát különféle elméletek fénytörésében, illetve saját (alkotói) nézőpontból igyekszem tanulmányozni.

2. Az elbeszélés igénye és formába öntése

„Csak a távolit jelölni képes szimbolikus nyelv hozhat létre mélyen a múltba vezető utakat.”⁴

2.1. Alapozó gondolatok a nyelv evolúciójáról. Elvonatkoztatás, vélekedés, fikció.

A kulturális evolúció ősmagja a nyelv. Eredete és kialakulása körül a mai napig viták folynak. Különböző teóriák keringenek arra nézve is, hogy mi generálta a létrejöttét, mi az ősfunkciója. A cercófmajmok kommunikációja bár funkcionális, mégsem differenciálódott nyelvvé, nincsenek nyelvtani szabályai, és legjobb tudomásunk szerint sem a tér-idő eltoltság kifejezésére nem képes, sem verbális manifesztálására valami nem-létezőnek. Az embergyermek kultúrától és civilizációs fejlettségtől függetlenül 2-4 éves korára képessé válik a jelen- és múltidő értelmezésére, párhuzamosan beszédképessége fejlődésével. Az bizonyos, hogy a közlés igénye hozza létre a mondanivalót, a jelek teszik lehetővé a kommunikációt. A megértés és megértetés szüksége szüli a formát, azaz a nyelvet, a szavakat és a nyelvtant. Emberi nyelvünk, elsődlegesen a hatékonyságot figyelembe véve, valamilyen szerkesztő elv mentén kompozícióba rendezett jelek sora.

„Az érzékek számára nem jelen lévő dolgok közé tartoznak az absztrakciók is. A szimbolikus nyelv teszi lehetővé, hogy általános fogalmak nagyobb készlete alakuljon ki, és hogy ezekkel gondolatmenetek formájában műveleteket tudjanak végrehajtani. (...) Megadja nekünk a lehetőséget,

⁴ Karl Eibl: *Animal Poeta. Építőkövek a biológiai kultúra- és irodalomtudományhoz. Tárgyasítás.* (ford.: Szilvássy Orsolya), in: Horváth Márta (szerk.): *A Művészet eredete, Kultúra, evolúció, kogníció*, Typotex, 2014. 57.

hogy úgy építsünk fel gondolatmeneteket, hogy közben nem támaszkodunk a valóságtapasztalatainkra.”⁵

Tehát a nyelv lehetőséget ad arra, hogy bonyolult gondolatmeneteket is képesek legyünk kifejezni, melyekre fejben nem lennénk képesek. Darwin a beszélt nyelv jelentőségét egy hasonlittal ábrázolja, miszerint bonyolult számításokat sem lennénk képesek elvégezni számok vagy algebra nélkül. *Karl Bühler*, az evolúció-nyelvelmélet képviselője *háromfunkciós kommunikációt*⁶ határoz meg, miszerint a nyelv célja a *kifejezés*, a *felhívás* és az *ábrázolás*.⁷ *Karl Eibl* szerint már az állatoknál is fellelhető mindhárom kommunikációs funkció, ám csak az embernél fejlődött tovább az ábrázoló szerep egy speciális irányba: az emberi nyelv vált csupán képessé arra, hogy az érzékileg nem adott világról is kommunikáljon. Az ember a nyelv által képessé vált az érzelmek és gondolatok tárgyiasításának technikájára.

„A költők, a misztikusok és a szerelmesek panasza, hogy a nyelv túl szegényes ahhoz, hogy kifejezze, amit közölni szeretnénk...”⁸ Vagyis az emberi nyelv kifejező ereje is véges az absztrakt ábrázolás tekintetében. Mégis a nyelv az első médium, amely által egyéni tapasztalataink formát kaptak úgy, hogy közölhetővé, átadhatóvá váljanak.

Miként az ember nyelvi jelekkel képessé vált kifejezni a nem jelenlévőt – az időbeli, illetve térbeli eltoltságot –, hasonló absztrakciós készséggel, az elképzelt események kifejezésének is birtokába jutott. A nyelv kialakulásának hatására az emberi gondolkodás egyre strukturáltabbá és bonyolultabbá vált, a fiktív események verbalizálása által egyre nagyobb térre tett szert a képzelet.

A kognitív nyelvtudomány megállapítja, hogy a beszélgető emberek közös cselekvést folytatnak: a beszélő szöveget alkot, tartalmat formál meg nyelvi eszközökkel, míg a hallgató ezeket a hallott szövegeket cselekvően feldolgozza. A beszélőnek célja van: hatni akar a hallgató mentális állapotára. A hallgatónak elvárásai vannak: valamilyen közlést vár a beszélőtől, például új információt, reflexiót egy korábbi közlésre. Az emberi kommunikáció egyik alapvető feltétele a közös figyelemirányítás.⁹

⁵ U.o.

⁶ Pléh Csaba: *Karl Bühler nyelvelmélete és a mai pszicholingvisztika*, Eötvös Lóránd Tudomány Egyetem, Általános Pszichológia Tanszék, Budapest, 246. <http://plehcsaba.eu/images/pdf/buhlerrol.pdf> utolsó letöltés dátuma: 2021.11.19.

⁷ Pléh Csaba: *Karl Bühler nyelvelmélete és a mai pszicholingvisztika*, 248.

⁸ Pléh Csaba: *Karl Bühler nyelvelmélete és a mai pszicholingvisztika*, 76.

⁹ Tolcsvai Nagy Gábor: *Kognitív szemantika*. Eötvös Kiadó, Budapest, 2021. 10.

A nyelv fejlődésével az ember már nemcsak beszél, de elbeszél. A beszéd tartalma evolvál egy koherens egészzé, a köznapi társalgás logikailag koherens diskurzussá minősül át. Egymástól elkülönült vizsgálódások valamilyen szervező elv mentén összerendeződnek. Így foglalja össze az írásbeliségbe való átmenet lényegét Brian Stock Canterburyi Szent Anzelm Monologion¹⁰ című művének megszerkesztése közben szerzett tapasztalatai alapján.¹¹

2.2. Az alkotói feltevés a befogadói sejtelemről - elmeteória és intencionalitás¹²

*Natura non facit saltum*¹³ – mondja a természetfilozófia alaptétele -, az evolúció pedig minden előnyös változást foglyul ejt. Van három specifikus evolúciós változás, mely az embert megkülönbözteti a csimpánztól, a *nyelv*, az *elmeolvasás* és a *konformitás*.¹⁴ Ahogy a nyelv evolúciós fejlődése során képessé vált tárgyiasítani a nem jelenlévőt, úgy vált képessé az ember az elvonatkoztatásra is, vagy talán inkább fordítva. Az elmeolvasás (vagy *elmeteória*) saját valóságtapasztalatunktól rugaszkodik el, hasonlóan, mint a *konvencionizált ábrázolás*¹⁵ a nyelvben: az emberi elmében megfogon valami olyan létezésének a gondolata, ami nem az énből indul ki, és nem az itt és *most*ből. A nyelv által és mentálisan is képessé válik „hozzá képest fikatív” idők, terek, események artikulálására. Az emberi önkifejezés így eljut oda, ahonnét *már csak a képzelet szab határt*.

¹⁰ Anzelm püspök szerzetes társai szerették volna addigi szóbeli meditációikat időtállóan rögzíteni oly módon, hogy válják az egy értekezéssé, így a püspök az addig csupán beszélt nyelvű meditációk témáit és eleddig egymástól független vizsgálódásait egységes érveléssel kapcsolta össze.

¹¹ Kolin Péter: *Mémektől az írásbeliségig: a kulturális kód* (doktori disszertáció), Témavezető: Dr. Nyíri Kristóf, Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar Nyelvtudományi Doktori Iskola, Kommunikáció PhD Program, 2006. 125. <https://pea.lib.pte.hu/bitstream/handle/pea/15428/kolin-peter-phd-2008.pdf?sequence=1&isAllowed=y> utolsó letöltés dátuma: 2021.12.10.

¹² Az *intencionalitás* szó nem a hétköznapi szóhasználatban vett értelmében (*szándékosság*) értendő.

¹³ lat.: “A természet nem ismer ugrásokat.” A természetfilozófia egyik gyakran emlegetett alapelve, a mondás Gottfried Leibniztől származik, Darwin is gyakran hivatkozik rá.

¹⁴ Kiss Dániel: *Az ember egy tanuló állat - de mitől ember?* Élet és Pszichológia, 2016. április 19. <https://mindsetpszichologia.hu/az-ember-egy-tanulo-allat-de-mitol-ember> utolsó letöltés dátuma: 2022.12.17.

¹⁵ Karl Eibl: *Animal Poeta. Építőkövek a biológiai kultúra- és irodalomtudományhoz. Tárgyiasítás.* 75.

Ahhoz, hogy vélekedéseinket, érzéseinket sikeresen megosszuk egymással, a verbális ábrázolás csupán az egyik feltétel. Az önkifejezés önmagában egyoldalú lenne, ha az evolúció nem gondoskodott volna arról, hogy elménk képes legyen függetleníteni magát a saját egójától.

Daniel C. Dennett az *intencionalitást* az emberi világban kialakult magyarázó és előrejelző stratégiaként határozza meg, melynek lényege az a feltételezés, hogy a dolgok és jelenségek működése célirányos, és olyan, pusztán fizikai létezésükön túli jellemzőikkel függ össze, mint pl. a hiedelmek és a vágyak. A *vélekedés* alatt tudást, ismereteket, kultúrát stb. értünk, *vágy* alatt pedig reményeket, szándékokat, megérzéseket...¹⁶

Az intencionális stratégia speciális, az emberi világra alkalmazott része az elmeteória, ami fontos szerepet játszik egyebek mellett az önismeretben, mások megismerésében, és ezáltal szociális kapcsolataink kiépítésében és működtetésében. A kognitív pszichológia úgy definiálja az elmeteóriát, mint egy olyan feltételezést, mely magunk és mások viselkedését vagy állapotát a nekik, illetve önmagunknak tulajdonított gondolatok, érzések, hiedelmek, vágyak, szándékok alapján magyarázza.¹⁷ Ez teszi ugyanakkor azt is lehetővé, hogy egy mű megalkotása során elképzelje az alkotó, mi zajlik majd hozzávetőlegesen a befogadóban hogyan reagál majd. Az evolúcióra szakosodott kognitív pszichológusok szerint az akár már 1,8 millió évvel ezelőtt megjelent elmeteória-modul¹⁸ arra az őseinket érintő kihívásra adott megoldást, hogy képessé váljanak kiigazodni a gyakran több mint kétszáz fős csoportok egyes tagjainak viselkedésén.

A tudósok egy része úgy véli, hogy az elmeteória, és ezzel karöltve a kommunikáció képessége a figyelem képességén alapszik. Ahogy egy nyolchónapos gyermek elsajátítja azt a képességet, hogy érzékelje a rá vagy másra irányuló figyelmet (melynek nem elengedhetetlen, de nagyon is szerves része a vizualitás), megalapozza elméjében azt a készséget is, hogy később képes legyen más személy mentális állapotának bejósolására is. Heinz Wimmer és Josef Perner (1983) kísérletei alapján azt is tudjuk, hogy ez az emberi képesség - annak tudata, hogy más tőlünk független feltevéseket hoz létre

¹⁶ Vecsernyés János: *Az intencionális megközelítés a filmkészítésben*, doktori értekezés, témavezető: dr. Stóhr Lóránt egyetemi docens, Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola, 2016. 8. http://szfe.hu/wp-content/uploads/2016/09/vecsernyes_janos_dolgozat.pdf utolsó letöltés dátuma: 2023.01.10.

¹⁷ Alison Gopnik: Theory of Mind, in Robert A. Wilson and Frank C. Keil, eds. *The MIT Encyclopedia of the cognitive sciences* (MITECS). MIT press, 2001. 838.

¹⁸ Lisa Zunshine: Miért olvasunk kitalált történeteket? Elmeteória és regény, in.: Horváth Márta (szerk.): *A Művészet eredete*, Typotex, 2014. 142.

a körülötte zajló világról – három-négyéves kor körül alakul ki.¹⁹ Andrew N. Meltzoff amerikai pszichológus szerint egy kétéves gyerek már képes megkülönböztetni a szándékosságot a véletlentől, illetve tizenhét hónapos korú gyermekek be tudtak fejezni olyan feladatokat, melyeket a kísérletvezető megpróbált, de elhibázott (erre irányuló kísérleteket láthatunk a *Újszülöttek: Életünk első éve* (Babies, Annabel Gillings, 2020-) ²⁰ című tudományos kutatásokra épülő dokumentumsorozatban is). Mindezek azt jelentik, hogy a gyerekek értelmezésében a felnőtt viselkedésének volt célja és szándéka. A tudatelmélet adaptív előnye végeredményben a megértés és a bejósolás. Általa és a nyelv által az ember „*a vélekedés tudományának*” birtokosává vált.

Történetmeséléssel és történetmegértéssel kapcsolatos kísérletek révén még azt is sikerült meghatározni, hogy az ember hányadfokú intencionalitásra képes. Az eredmények alapján az emberek rendszerint negyedfokú intencionális képességgel rendelkeznek. Egy példa a negyedfokú intencionális rendszerre: Bence úgy tudja, hogy Ádám azt hiszi, hogy Sándor úgy emlékszik, hogy Marci szerint Dóra a színházba ment. Ötödfokú intencionalitásra csak nagyon kevesek, hatodfokúra pedig csupán olyan kivételes írók képesek, mint Shakespeare.²¹

A kognitív nyelvtudomány is intencionális megközelítésből értelmezi a közlő-befogadói konstrukciós folyamatot. „*A nyelvi szerkezetek a világ dolgait, viszonyait és folyamatait az emberi megismerésben fogalmi konstruálások révén, alapvetően szemantikai szerkezetekben képezik le és teszik mások számára hozzáférhetővé. (...) Minden emberi tevékenység szorosan összefügg a megismerés műveleteivel. Az ember nem számítógépként tevékenykedik: a külső ingerekre és a belső késztetésekre nem mindig azonos módon válaszol, a pszichológiai motiváció eltérő döntéseket és cselekvéseket is eredményezhet, az általánoshoz és a gyakorihoz képest.*”²²

Adott a képesség, hogy tőlünk független lények motivációit, érzéseit, vágyait valószínűsítsük cselekedeteik nyomán, ezt megfogalmazzuk és reflektáljunk rá. Tesszük ezt ugyanolyan természetességgel valós személyekkel és fiktív történetek szereplőivel is. Az irodalomtudomány hírhedt filozófiai problémája, a *fikció paradoxona* azt próbálja megfejteni, hogy miért hatnak érzelmeinkre a kitalált történetek kitalált figurái, annak dacára, hogy nem hiszünk létezésükben.

¹⁹ Vecsernyés János: *Az intencionális megközelítés a filmkészítésben*, 10.

²⁰ <https://www.imdb.com/title/tt11744632/>

²¹ Kiss Dániel: *Az ember egy tanuló állat - de mitől ember?* Élet és Pszichológia, 2016. április 19.

²² Tolcsvai Nagy Gábor: *Kognitív szemantika*, harmadik, átdolgozott és bővített kiadás, DiAGram Könyvek 4.

Budapest, 2021, 16. https://www.eltereader.hu/media/2021/04/Tolcsvai-Nagy-Gabor_Kognitiv-szemantika_WEB.pdf
utolsó letöltés dátuma: 2022.14.12.

“...Kétségbe vonhatjuk, hogy valaha is megtörténhetett ez az egész (ti.: a mítosz), de nem ez visz előbbre, hiszen ebben a pillanatban nem is a ténytudás a lényeg, hanem a történet szimbolikája. Konkrétan nem érdekel bennünket, Rip van Winkle, Qamar az-Zamán vagy Jézus Krisztus élt-e egyáltalán. A történetük érdekel minket.”²³

Az elméleti révén egy történet alkotója képes azt is megbecsülni, hogy a befogadó milyen előfeltevések mentén fogja értelmezni az eseményeket. A befogadó nem-tudatos észlelésén múlik, hogyan érzékeli a fikatív történetek fikatív alakjainak valóságát. Annak felismerése, hogy a történet fikatív, késleltetve jön létre. Első körben azonban ugyanazokat a fiziológiai tüneteket produkálja, mintha valósággal lenne dolga.²⁴

Vajon hogyan lehetséges, hogy az embereket megmozgatják nem létező dolgok? Egy evolúciós-kognitív megközelítés szerint a mediálisan közvetített tartalmak esetén (pl.: film, színház stb.) nem szükséges hinni egy dolog létezésében ahhoz, hogy érzelmeket tápláljunk azzal kapcsolatban. Katja Mellmann ezen állítását nem logikai, hanem pszichológiai jelenségek összevetésére alapozza. Azt is megállapítja, hogy a valós vagy épp fikatív alakok jól azonosítható tulajdonságaik révén váltanak ki belőlünk érzelmeket, ezek a tulajdonságok pedig – mint egyfajta inger – automatikus, reflexszerű érzelmekiváltást indítanak be.

Gyakorló anyaként van szerencsém egy gyermek fejlődését górcső alatt szemrevételezni. A másfél-kétéves gyerekek módfelett fogékonyak a szimbolikus játékokra: mindenféle „öszökélés” nélkül képesek megegyezni egy építőkockát, megvigasztalni egy kisautót. Az elvonatkoztatás olyan mesterszinten zajlik, hogy elég egyetlen apró „élő” (emberi?) gesztus hozzáadása, hogy létrejöttön a megszemélyesítés: lépeget a fahasáb, dúdolgat a dobókocka, felfalja a golyókat a guriga stb. Tapasztalatom az, hogy a varázslat gyakorlati két alapeleme a mozgás és a hangadás (többek között ez képezi életünk első szakaszát: mozgás és beszédfejlődés). Érdekes a labda, mert gurul, érdekesek a gépek, állatok, amikor hangot adnak ki, és legfőképpen érdekes mindenféle kommunikáció, ami arról szól, hogy valami vagy valaki a szükségleteit fejezi ki és szerencsés esetben csillapítja is azokat. Ebben az életkorban ezzel a legkönnyebb az azonosulás, a gyermek ezzel kapcsolatban rendelkezik

²³ Joseph Campbell: *Az ezerarcú hős*, ford.: Varjasi Farkas Csaba, Édesvíz, Budapest, 2010.179.

²⁴ Katja Mellmann: Az irodalmi szöveg érzelmi hatása. A „fikció paradoxonának” evolúciós pszichológiai megoldása. (2006) in Horváth Márta (szerk.): *A művészet eredete*, Typotex, Budapest, 2014. 118-141.

tapasztalatokkal. Testközelből szemlélve a gyermeki elmeolvasás kialakulását, nyilvánvalónak látszik, hogy Mellmann állítása evidens: egyáltalán nem szükséges, hogy gyerek valóban elhiggye, hogy a guriga él, mégis tökéletes terepasztala egy ismerős helyzet leképezésének. Ez a jelenség emlékeztet a filmnézés során zajló elvonatkoztatásra: a film befogadása során elének táruló jelenségek (vászonra vetülő fény, díszlet, színészi játék...) önmagukban pusztán kellékek, melyek életünkből ismert helyzeteket megidézve képesek hatással lenni ránk. Éppen azt az analógiát hasznosítva, amire Mellmann utal.

*Ahhoz, hogy saját elmét tulajdonítsunk egy fiktív alaknak, elég bármilyen utalás arra, hogy önálló cselekvésre képes létezőről van szó, máris feltételezzük, hogy ez a lény rendelkezik hozzánk hasonlóan gondolatokkal, érzésekkel, vágyakkal, melyeknek legalábbis egy részét megsejthetjük, értelmezhetjük, félreérthetjük.*²⁵

Ebben a folyamatban fontos szerepe van a beszélt nyelven túl a cselekvésnek és a vizualitásnak. Ezt bizonyítja Havelock elmélete is. Havelock²⁶ azt mondja, az elbeszélő forma azért válhatott az orális kultúrákban bevett kifejezési móddá, mert az elbeszélés során használt nyelv inkább a cselekvés, semmint a reflexió nyelve.”²⁷

Ernest Hemingwayre jellemző írói eszköz, hogy szereplői érzelmeit homályban hagyja, míg sokkal inkább szikár cselekvéseikkel reprezentálja őket. A filmírás során is gyakorta elhangzó alkotói nota bene, hogy igyekezzünk cselekvések által, szituációkon keresztül ábrázolni a karaktereket, belső érzelmi állapotokat. „*A mozi azt jelenti, hogy a szellemi dolgokat fizikaivá tesszük.*”²⁸ Az érzelmi állapotok vizuálisan csak korlátozottan ábrázolhatóak. Ahogy McKee fogalmaz, „*a regényíró első vagy harmadik személyben is beronthat a főszereplő gondolati és érzelmi világába*”, azaz a történet zajlása akár teljes egészében a főszereplő elméjében is történhet, míg a filmes történetmesélés esetében - bár léteznek próbálkozások a hős gondolatainak ábrázolására – végtére is a néző a hős belső életéről vélt benyomásait annak külső megnyilvánulásából vonja le.²⁹

²⁵ Horváth Márta (szerk.): *A művészet eredete*, Typotex, Budapest, 2014, 161.

²⁶ https://en.wikipedia.org/wiki/Eric_A._Havelock utolsó letöltés dátuma: 2021.12.19.

²⁷ Szécsi Gábor: *Szóba zárt lélek. Gondolatok szó, kép, jelentés viszonyáról*, Forrás Folyóirat, [Archívum](#) 2015/ 47. évf./ 2015/ 6. 123.

²⁸ John Carpenter

²⁹ McKee Robert: *Story. A forgatókönyv anyaga, szerkezete és alapelvei*, Ford.: Jakab-Beke Nándor és Zágony Balázs, Filmtett Egyesület, Kolozsvár, 2019 34.

Hemingway bizonyította a technika sikerességét, a cselekvő ember érzései, gondolatai, szándékai stb. kellő mértékben bejósolhatók. Végére is tetteinket motivációk mozgatják, motivációinkat pedig érzelmeink, szükségleteink. Így a folyamat ok-okozati, azaz két lépcsős, ami pedig időbeliséggel jár.

Mindezeket azért tartottam szükségesnek összefoglalni, hogy feltárjam, alkotói és befogadói oldalról a nyelvi ábrázolás és az elméleti képezik a legalapvetőbb gyökereit annak mentális módszernek, amire mindenfajta emberi kommunikáció épül, különös tekintettel az elbeszélésekre. A szóbeliség narratívájába betüremkedik a történetmesélés, és nem elégszik meg azzal, hogy csupán megtörtént eseményeket beszéljen el.

2.3. Mi szükség van a történetekre?

„A történet alapeszköz az élethez.” (Kenneth Burke)

„A történetek mesélése a köznapi kommunikáció és a művészi tevékenység egyik legbonyolultabb, mégis legalapvetőbb formája” – írja Kovács András Bálint.³⁰ A történetmondás és befogadás csak az embernél megfigyelhető magatartásforma. De mi szükség van fiktív történetekre? Robert McKee úgy fogalmaz, hogy a történetek iránti étvágyunk abból a mélyről jövő emberi vágyból fakad, hogy meg akarjuk ragadni az élet mintáit - nem csupán szellemi gyakorlatként, hanem egy nagyon személyes, érzelmi szinten.³¹ Bajza Mária mesepedagógus megállapítása ugyanezt a gondolatot ragadja meg, amikor azt mondja, hogy a gyerekek a mese által fedezik fel az összefüggéseket a világban, általuk válnak képessé történetekben gondolkodni, és ebben a rendszerben önmagukat elhelyezni és másokhoz kapcsolódni.³²

„...A történetmesélés összehozza az embereket egy közös perspektívában, és mindenkiben megnöveli a másokkal való együttérzés és a tapasztalatok megosztásának képességét... Az ilyen típusú narratívák

³⁰ Kovács András Bálint: *Film és elbeszélés*. Korona, Budapest, 1997. 7.

³¹ Robert McKee: *Story, A forgatókönyv anyaga, szerkezete és alapelvei*, (ford.: Jakab-Beke Nándor és Zágoni Balázs, Filmtett Egyesület, Kolozsvár, 2019. 10.

³² Bajzath Mária: *A mese a nevelés táltosparipája*. Új Köznevelés 2015/Különszám. <https://folyoiratok.oh.gov.hu/uj-kozneveles/a-mese-a-neveles-taltosparipaja> utolsó letöltés dátuma: 2021.08.25.

előnyei áthatják kultúránkat, olyan társadalmi gyakorlatokat és emberi kapcsolatokat hozva létre, amelyek segítenek a valóság megteremtésében.”³³

Michelle Scalise Sugiyama tanulmányában kiemeli a kitalált történetek speciális struktúrájának jelentőségét, úgy véli, a narratíva funkciója megjelenése óta a humán viselkedés modellálása, nevezetesen: információközvetítés, viselkedési stratégiák kipróbálása és készségek finomítása annak érdekében, hogy jobb esélyekkel menjünk neki élet adta nehézségeinknek.³⁴ Vagyis elmeolvasási képességeink gyakorlatoztatása a társas élet kihívásaira való felkészülést hivatott szolgálni.³⁵ Lisa Zunshine ezt úgy fogalmazza meg, hogy a fikcionális szövegek elméletóra-képességünk és empátiánk trenírozására, fejlesztésére szolgálnak.³⁶

„Összehasonlítani az embert a végtelen környezettel, majd egybevetni az emberek végtelen sokaságával, akik mellette és tőle távol elmennek, az embert az egész világgal kapcsolatba hozni – ez a film értelme!” – ragadja meg a történetek evolúciós és kulturális hasznát Tarkovszkij a filmes történetmesélésre vonatkoztatva.³⁷

Donald E. Brown amerikai antropológiaprofesszor az emberi univerzálék közé sorolja a történetmesélést azzal indokolva, hogy a történetek lényegét elmondani képes nyelvi-logikai apparátus kialakulása előtt egy sor kulturális tartalom szóbeli átadásának egyetlen módja a történetmesélés volt.³⁸ Kicsit másképp, de ugyanezt fogalmazza meg Robert McKee: *„A történet nem egy, a valóság kifutójáról felszálló repülő, hanem egy olyan közlekedési eszköz, amelynek segítségével a valóságot kutathatjuk, amellyel mindent megtehetünk azért, hogy értelmet találjunk egy anarchikus világban.*”³⁹

³³ David Huffaker: *Spinning yarns around the digital fire: Storytelling and dialogue among youth on the Internet*, First Monday, 9/1, 2004/01/05, <https://journals.uic.edu/ojs/index.php/fm/article/view/1110/1030> utolsó letöltés dátuma: 2021.08.25.

³⁴ Michelle Scalise Sugiyama: *Reverse-Engineering Narrative: Evidence of Special Design*. in Jonathan Gottshall, David Sloan Wilson (szerk): *The Literary Animal. Evolution and the Nature of Narrative*. Evanston, Northwestern University Press, 2005. 178.

³⁵ Michelle Scalise Sugiyama: *Reverse-Engineering Narrative: Evidence of Special Design*. 187-189.

³⁶ Lisa Zunshine: *Miért olvasunk kitalált történeteket? Elméletóra és a regény*. 156.

³⁷ Andrej Tarkovszkij: *A megragadott idő* (részlet), ford.: Könczöl Csaba, in: (Vincze Lajos (szerk.): *A megragadott idő (Sovjet filmtanulmányok)*, Magvető, Budapest, 1973. <https://mek.oszk.hu/00100/00125/html/02.htm>, utolsó letöltés dátuma: 2022.05.10., 117., <http://mek.niif.hu/00100/00125/00125.pdf>, utolsó letöltés dátuma: 2023.07.01.

³⁸ Kolín Péter: *Mémektől az írásbeliségig: A kulturális kód*, 126.

³⁹ McKee Robert: *Story, A forgatókönyv anyaga, szerkezete és alapelvei*, 10.

Emberi kultúránk lenyomatai a történetek⁴⁰, általuk nem éles helyzetben próbálhatunk ki viselkedési stratégiákat. Növelik empátiára való készségünket⁴¹, az elmeolvasást. A történetekben való gondolkodás emberi viselkedéseink modellálása.⁴² A történetek befogadásának evolúciós hasznát megérteni azért idevonatkozó, mert úgy vélem, ez az emberi beállítottság húzódik meg amögött az elemi filmnézői hozzáállás mögött, melynek éppúgy része az azonosulás iránti hajlam, mint az alkotói szándék megértésére való reflexszerű törekvés.

2.4. Narratív struktúrák

2.4.1. Az elbeszélés szükségszerű töredezettsége: óhatatlan sűrítés

Amikor az elbeszélés alapvetéseit taglaljuk, olyan általános kognitív műveletekről beszélünk, amelyek minden elbeszélő műfajban azonosak, függetlenül attól, milyen kulturális közegben és milyen technikával hozták létre.⁴³ Elbeszélés, történet, cselekmény: röviden tisztáznám, hogy milyen jelentéstartalommal fogom használni ezeket a fogalmakat.

Elbeszélésnek azt a szemléletes módú közlést nevezzük, mely élményen vagy megfigyelésen, esetleg kitalált tényeken alapszik⁴⁴, és amely egy adott narratív stratégia mentén, időrendbe sorolva meghatározott diszkurzív kontextust kap, amelyet a befogadó, mint hipotetikus entitás⁴⁵ követ és értelmez. „Az elbeszélés állítások sorozata, ahol az állítások egy történetet írnak le. Ez úgy lehetséges, ha az állítás-sorozat nem pusztán felsorolás, az eseményeket időviszonylatú okozatiság kapcsolja össze.”⁴⁶ Tehát az elbeszélés során egy történet kerül ábrázolásra. A történet egy kronológiai és okozati vázlat. A cselekmény (szüzsé) pedig az ábrázolásnak a módja, vagyis a szerző döntése afelől,

⁴⁰ u.o.

⁴¹ Lisa Zunshine: *Miért olvasunk kitalált történeteket? Elmeteória és a regény.* 158.

⁴² Michelle Scalise Sugiyama: *Reverse-Engineering Narrative: Evidence of Special Design.* 178.

⁴³ Kovács András Bálint: *Film és elbeszélés.* 8.

⁴⁴ Magar Katolikus Lexikon, Schütz 1993/68. <http://lexikon.katolikus.hu/E/elbesz%C3%A9s.html> utolsó letöltés dátuma: 2021.08.26.

⁴⁵ “A befogadó egy olyan hipotetikus entitás, amely a filmi ábrázolás alapján a történet megszerkesztésének a műveletét végzi el.” (David Bordwell: *Elbeszélés a játékfilmben*, Budapest, 1996. 50.)

⁴⁶ Kovács András Bálint: *Film és elbeszélés*, 10-14.

hogy a történetet milyen cselekvéssorokon keresztül ábrázolja.⁴⁷ Ez a kettéválasztás az orosz formalistáktól ered. Ők kompozíciónak definiálták az eseménysorokat, fordulatokat, melyeket Bordwell az újra felelevenített fabula terminussal határoz meg. A szüzsé „öltözteti fel” a fabulát, a konkrét szereplőkkel, helyszínekkel, fordulatokkal, plánokkal, ritmussal stb. A néző feladata, hogy a „szüzsé-eljárásokból” (elbeszélői fogásokból) és a stilisztikai elemekből konstruáljon magának egy mesét.⁴⁸

A történetmesélés alapvetően egy konstrukció, akár valós, akár fiktív történetről legyen szó. Óhatatlanul sűrítésre, kihagyásra kényszerül. Hipotetikusán helyezünk el egy kamerát a valóságban, jelen időben. Bár a kamera valós időben rögzíti az eseményeket, de egyszerre a térnek csupán egyetlen szeletét képes dokumentálni, csak egy adott nézőpontot tud megmutatni, egy adott időben. A valóság elemei térben és időben végtelenek, ám egy dokumentáció vagy konstrukció során szinte elképzelhetetlen, hogy egy az egyben visszaadhatóak legyenek. Világunk, emberi valóságunk oly mértékben összetett, hogy a dokumentáló vagy a történetmesélő szükségszerűen döntések sorára kényszerül, egészen attól a pillanattól fogva, amikor meghatározza, miről mesél. Ez a gesztus pedig determinálja, hogy a tér és idő mely pontjait ragadja ki a teljességből. A történetmesélő narratív stratégiája alapján a történetek bizonyos események felett átugranak, míg más mozzanatoknál elidőznek. Az emberi észlelés a verbális vagy írott történeteket a képzelet segítségével projektálja és egészíti ki. Akárcsak a filmnézés során.

Az ezernyolcszázad végén a film újszerű technikai jelensége szinte azonnal elbeszélő művészetté avanszálta azt. A kor esztétái el is kezdték tanulmányozni, hogy a filmes elbeszélés hogyan és miben tér el az irodalmi vagy más formáktól. A filmes narratíva valódi feltárása csak a hetvenes években bontakozott ki, és lássuk be, hálásabb rálátásból dolgozhattak a kutatók hetven évnyi filmtörténeti produktum ismeretében. A „történetmesélő film” onnan datálható, amikor a térhasználat kilép a színpadi térből⁴⁹. A korai mozifilmekben, akár a színházban, a színészek a kamerának meghajlanak. A több beállításos filmkészítés megjelenésével a filmi ábrázolás elszakad a kötött tér-idő pozíciótól. A beállítások változtatása, a nézőpont folyamatos kimozdítása felszabadítja

⁴⁷ ui.

⁴⁸ Kovács András Bálint: *Film és elbeszélés*, 19.

⁴⁹ A korai mozik (1895-1905) jelenetei a szcenikus térben játszódnak, gyakorlatilag a színpadon, színpadi kellékekkel, a keretet a két oldalt található függöny képez, a színészi játék frontális.

a kamerát a tér és az idő fizikai határai alól,⁵⁰ a kamera kilép „valós idejűségéből”. Susan Sontag új nézői pozícióként definiálja azt az elbeszélői nézőpontot, mely a tér és az idő váltakoztatásait sem nélkülözi.⁵¹

Az előző fejezetekben a beszélt nyelv és a narratíva fejlődését tártam fel röviden, hogy láthatóvá váljon, a nyelv fejlődése hogyan adott teret összefüggő diskurzusoknak. Az elbeszélések kulturális szerepe és kognitív metodikája arra világított rá, hogy a történetmesélés természetes hajlama, hogy az időt sűrítse egy értelmes, koherens egész elbeszélése érdekében.

További aspektust behozva megfigyeltem, hogy a nézők hogyan kapcsolódnak a fiktív történetekhez, és ez a kapcsolódás miként befolyásolja kognitív folyamataikat. A „hitelenség felfüggesztése”⁵² kulcsfontosságú tényezőnek bizonyult a befogadó elköteleződése szempontjából. A filmes időkihagyás-ábrázolásokat tekintve annak megértése, hogy a nézők hogyan függesztik fel az időbeli hiányosságok vagy ugrások tudatos észlelését fontos aspektus, hiszen ennek ismeretében válhat képessé a filmkészítő sikeres filmnyelvi ábrázolás létrehozására. A nem valós események befogadóra tett érzelmi hatása összefüggést mutat azzal, hogy kognitív folyamatai hogyan alakítják az időbeli hiányokra adott affektív reakcióit. Tehát az időkihagyások ábrázolásaira adott befogadói reakciók megértését segíti, ha figyelembe vesszük olyan tényezőket, mint a narratív koherencia iránti igény, az érzelmi elkötelezettség és a hitelenség felfüggesztésének képessége.

2.4.2. A legősibb történetmondási alakzatok

„Az idő bennünk van, nyomot hagy bennünk, az idő tapasztalat.”⁵³

A narratív struktúra az elbeszélés szükségszerű velejárója, az óhatatlan sűrítés tördeléseket hoz létre. A cselekményfolyam meghatározott struktúrája az elbeszélésnek formát kölcsönöz, különböző

⁵⁰ Török Ervin: Elbeszélés a tömegkultúra korában, in: Füzi Izabella, Török Ervin: *Elbeszélés a tömegkultúra korában*, „Mentor(h)áló 2.0 Program”, TÁMOP-4.1.2.B.2-13/1-2013-0008 projekt, Szegedi Tudományegyetem 2013. http://www.jgypk.hu/mentorhalo/tananyag/Elbeszeles_kesz/kitr_a_korai_mozi_s_klasszikus_narratva.html utolsó letöltés dátuma: 2023.01.02.

⁵¹ u.i.

⁵² Hites Sándor: *Az irodalom és a gazdaság valóságáról és fiktitásáról*, 2015, 144. http://real.mtak.hu/30605/1/Hites.tanulmany_u.pdf, utolsó letöltés dátuma: 2023.08.20.

⁵³ Bíró Yvette: *A hetedik művészet*, Osiris, 2003. 9.

történetmondási alakzatokat hozva létre. A történetmesélés különböző szerkezeti formáit a cselekmény felépítése és a szükséges időbeli sűrítés különböző módon befolyásolja.

A mese, mint történetmesélői műfaj, még az írásbeliség előtti időkből ered, így azt gyanítom, hogy a mesék archetípusainak narratív sémáiban tetten érhető az elbeszélői aktus összerakata. A mesék ősfunkciója, hogy közvetítse társadalmi és emberi működésünket. Jelenünk és múltunk lenyomata, emberi félelmeink, vágyaink manifesztuma. Ennek formába öntéséhez narratív formát használ, tartalmat és formai hagyományt hozva létre. 2399 mesetípust tartanak számon⁵⁴; ezekre az archetípusokra kapcsolható minden általunk ismert mese. Joseph Campbell⁵⁵ különböző meséket és mítoszokat vett górcső alá, melyek korban, térben és kultúrában eltérnek, mégis talált bennük ismétlődő mintázatokat. Ez abból fakad, hogy a mesékben egy sajátos logikán belül maradván az egyik eseményből következik a másik, az ok-okozatiság határozza meg a cselekményszervezést.⁵⁶

Akár a legősibb mesék esetében is, a kauzalitás kulcsfontosságú szervező erő a történetmesélésben. Az események kiválasztása és sűrítése időbeli szelekciót is jelent, ahol a mesélő a kevésbé lényeges vagy ismétlődő eseményeket kihagyja vagy sűríti, hogy ezáltal kiemelje a lényeges pillanatokot. Az időugrások során az elbeszélés átugorja vagy tömöríti az időt, vagy bizonyos események kihagyásával, vagy az idő egy másik időpontjába való előre ugrással. Az időbeli sűrítés nemcsak az elbeszélés tempóját alakítja, de lehetővé teszi a mesélő számára, hogy a lényeges elemekre összpontosítson és hatékonyan haladjon előre a történetben. A narratív struktúra meghatározza az információk sorrendjét és bemutatását, lehetővé teszi, hogy a történet koherens módon bontakozzon ki. Az időugrások elhelyezése és gyakorisága az elbeszélés szerkezetén belül meghatározó a befogadó élményének és a történet megértésének alakításában hiszen befolyásolhatja az elbeszélés tempóját, ritmusát, a cselekmény feszültségét, a bevonódás mértékét, az események értelmezését. A nyelviség kialakulásának idejéből eredő említett ősmesék (tulajdonképpen az emberi gondolkodásmód maga) arra programozták a nézőket, hogy alapvetően elvárják, hogy az események ok-okozati módon bontakozzanak ki, a cselekedeteknek legyenek motivációi és következményei. Az emberi gondolkodásmód kardinális szerepet játszik ezeknek az elvárásoknak a kialakításában, melyek mélyen beivódtak kulturális és pszichológiai felépítésünkbe, ennek korai lenyomatait az archetipikus mesék.

⁵⁴ lásd: Aarne–Thompson mesekatalógusa

⁵⁵ Joseph Campbell: *Az ezerarcú hős*, Édesvíz Kiadó, Budapest, 2010.

⁵⁶ [https://hu.wikipedia.org/wiki/Mese_\(epika\)](https://hu.wikipedia.org/wiki/Mese_(epika)) utolsó letöltés dátuma: 2021.08.28.

2.4.3. Időhézagok a filmen, filmes narratív stratégiák

McKee úgy írja le a cselekmény fogalmát, mint ami az író történésbeli választásaiból és azok időbeli szerkesztéséből felálló struktúra.⁵⁷ Az ok-okozatiság alapvető szervezőelem a filmes történetmesélésben is, de jelentősége a film narratív koncepciója és stílusa szerint változhat.

Tehát az emberi elme természetesen ok-okozati összefüggéseket keres, nézőként elvárjuk, hogy az elbeszélések biztosítsák a koherencia és a logikus fejlődés érzetét. Ugyanakkor nem minden film tartja magát szigorúan a lineáris kauzalitáshoz. Egy történet nagyon sokféleképpen elbeszélhető, elemei, illetve elemeinek sorrendje felcserélhető. A nem-lineáris elbeszélések rendhagyó narratív struktúrákat alkalmazhatnak, amelyek gyakran megkérdőjelezik vagy felrúgják a hagyományos értelemben vett kauzalitást. Az ilyen narratívájú filmek nem teljesítik a nézőnek a cselekmény lineáris kibontakozására vonatkozó elvárásait, a kihagyások zavart vagy kíváncsiságot kelthetnek benne.

Az idő-hézagok mindig egy adott narratív struktúra következményei. Az elbeszélést szervező elv motiválja a filmalkotót abban, hogyan alakítson ki időbeli hézagokat. Az időkihagyások lehetővé teszik, hogy a nézők saját következtetéseket vonjanak le az események közötti kapcsolatokról, és aktívan részt vegyenek a történet értelmezésében. Egy linearitásában megtört narratívájú film befogadása során a nézőnek rendszerint jóval aktívabban kell részt vennie a történet megkonstruálásában, a megadott jelzések és töredékes információk mentén több kognitív munka hárul rá.

Az időkihagyások ugyanakkor mikroszinten főként a dinamikát határozzák meg. Lehetővé teszik az idő tömörítését vagy nyújtását, ritmizálva ezzel az eseményeket. Ez az időkihagyásokat alkalmazó stilisztikai eljárás is hatással lehet a nézőre (pl. feszültségkeltés, bevonódás stb.). Erre az esetre szemléletes példa *A How They Get There* (How They Get There, Spike Jonze, 1997)⁵⁸ című fekete humorú rövidfilm. A történetben egy férfi és egy nő bohókás egymásra találását torpedózza meg váratlanul egy tragikus baleset. Habár a gázoló autó közeledése a nő perspektívájából rövidülő snittek egymásutánjában történik, ugyanakkor meg is van nyújtva. Ha figyelmesen nézzük, kiderül, hogy a férfi mögött közeledő autó irreálisan „elnyújtott tempóban” érkezik. Valójában a kontinuitás csak látszat, mely hatásosan működik: a néző számára nem vehető észre a csalás. Ugyanakkor a suspense effektus rabjává válik.

⁵⁷ Robert McKee: *Story, A forgatóköny anyaga, szerkezete és alapelvei*, 46.

⁵⁸ <https://www.imdb.com/title/tt0351080/> <https://www.youtube.com/watch?v=MnCEiOvzob4>

A makroszintű időkihagyásokat és a mikroszintű, stilisztikai eljárást a következő szempont alapján különböztetem meg. A makroszintű időkihagyások olyan esetekre vonatkoznak, amelyek a filmnézés során a nézőkben tudatosulnak, szemben a mikroszintű kihagyásokkal. A cselekmény nagyobb időszakainak kihagyásával (makroszintű időkihagyások) lehetővé válik a nézők számára, hogy megfigyelhessék a szereplők életében bekövetkező jelentős változásokat, ezáltal kijelölve a történet fókuszát. Tehát a makroszintű időkihagyások potenciálisan befolyásolhatják (többek közt) a történet kibontakozását, a „hangsúlyozást”, a nézői bevonódást, érdeklődést és feszültséget, a karakterhez és az eseményekhez való nézői viszonyulást vagy magát a karakterfejlődést azáltal, hogy bizonyos események felett a film átugrik.

3. Nyomolvasás

Az elbeszélés tehát szükségszerűen strukturált közlés, a történetmesélés óhatatlan sűrítéssel jár. Azonban figyeljük meg, hogy a beszélt és írott nyelv eszköztára az események szelektálásán túl időjelölőket is tartalmaz. Ezek segítenek abban, hogy a történet befogadója képes legyen elhelyezni az időben, hogy egy adott időszakból melyik másik időszakba történt „ugrás”. Jellegzetesen ilyen eszközök az időhatározó szavak: tegnap, nemsokára, évek múlva, kisvártatva, gyakorta, mindeközben stb, továbbá az igeidők. Mindezekre a filmnyelv ebben a formában nem képes.

„A filmi jelölőnek nincsenek olyan formai jegyei, amelyek az időbeliségét jellemezhetnék, s nincsenek a filmben megfelelői az autonóm monémáknak, a nyelv különleges lexikai egységeinek (tegnap, ma, holnap stb.) sem.” – idézi Jean-Paul Simon-t Bordwell.⁵⁹

Amikor egy filmben az alkotó a linearitást megtöri, képi, hangyi vagy egyéb jelölőkkel hívja fel a néző figyelmét arra, hogy az eddigi tér-idő vezetéshez képest valamit átugrott a történet. A korai filmekben, hang híján, megszokott jelölő volt a tájékoztató jellegű felirattábla, lehetőséget biztosítva így az írott nyelvi jelölők használatára. Ez idő tájt az idői viszonyokat ábrázolandó vagy feliratokat használtak, vagy azokat a tárgyakat exponálták be leíró kellek gyanánt, melyek segítségével a való életben is mérni szokás az időt. Ezek a filmnyelvi gesztusok egy darabig kielégítőnek bizonyultak, hiszen sikeresen ellátták funkciójukat. Választékosabb megoldásokra ekkor még nem törekedtek,

⁵⁹ Bordwell: *Elbeszélés a játékfilmben*, 90.

mivel ekkor még nem volt tisztázott ennek a művészeti ágaknak a funkciója, szerepe, helye, további sorsa. Az időbeliség filmnyelvi megjelenítése azóta sokkal komplexebbé vált.

Tarkovszkij számára „az ideális film” olyan, akár egy dokumentumfilm, melyben ő nem a felvétel sajátos módját, hanem az élet újjáalakításának, újrateemtésének módját látja. A film - véli - sokkal inkább „valóságot” gyárt, mintsem esztétizál. Úgy fogalmaz, hogy „ki kell választani és össze kell illeszteni az egymást követő tények darabjait, pontosan tudva, látva és hallva, mi az, ami köztük van, milyen folytonosság köti össze őket. Ez pedig nem más, mint a film. Ellenkező esetben könnyen az előre megadott jellemekből kiinduló, szokványos színházi dramaturgia, a meseszövegre épülő szerkesztés létrehozásának útjára lépünk. Pedig a filmnek szabadnak kell lennie a tetszőleges 'időtömbből' vett tények kiválasztásában és összeillesztésében.”⁶⁰

Tarkovszkij úgy véli, más elbeszélő művészetek, például a színház vagy az irodalom, gyakran a szokványos lineáris történetmesélésre támaszkodnak, míg a filmnek lehetősége van megtörni a linearitást és más időkezelési stratégiákat alkalmazni. A film jellemzően nem rendelkezik ugyanazokkal a formai jellemzőkkel, mint a beszélt vagy írott nyelv, helyette vizuális és auditív jelölőkkel dolgozik, technikailag ezek révén ábrázolja az időbeli változásokat, időkimaradásokat. Érdekes észrevenni, hogy míg a filmnyelv evolúciója során elhagyni igyekezett/igyekszik a verbális időjelöléseket, addig a verbalításra támaszkodó elbeszélő művészetek (irodalom, színház) előszeretettel próbálják adaptálni a filmnyelv által kidolgozott új technikákat, mint például a „vágáshatás” és az ezzel járó jelölők használatát (amilyen a hangkulissza változása, fénykonstrukciók változása, karakterváltozás stb.).

3.1. Időjelölés írott képeken

A film jelen idejű műfaj. “Meg lehet rajzolni a képen a jövőt, de nem lehet megrajzolni a képet jövő időben.”⁶¹ Egyetlen beszélt nyelvről van ismeretünk, amely hasonlóan működik, a hopi indiánok nyelve. A hopik igeidők helyett a narrátor személyéhez, annak térbeli helyzetéhez képest definiálják az időt, tulajdonképpen a mesélő és a tér viszonyával váltják ki az idő múltbéli vagy jövő idejű mivoltát. Nádas Péter szövegrészlete⁶² kiváló példa arra, hogy írott képekkel is létrehozhatóak

⁶⁰ Andrej Tarkovszkij: *A megragadott idő (részlet)*, 116.,

⁶¹ Jurij M. Lotman: *Szöveg, modell, típus*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1973.

⁶² Nádas Péter: *Világló részletek - Emléklapok egy elbeszélő életéből. 1-2.*; Jelenkor, Budapest, 2017.

időábrázolások, nélkülözve az időhatározókat és igeidőket. Olyan eszköztárral dolgozik, amely közelebb áll a filmes elbeszélés eszköztárához. Felvetődik a kérdés, hogy olvasóként e stratégia megértéséhez szükséges-e rendelkezni azzal a filmnyelvi ismerettel, amellyel napjaink olvasója nyilvánvalóan rendelkezik.

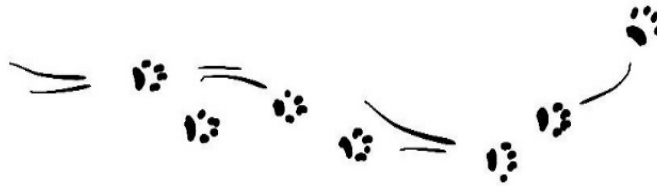
Egy festmény értelmezése kapcsán a szemlélőnek szükséges ismernie a médium természetéből fakadó hagyományokat, ugyanakkor meg kell értenie a festmény célját, hogy képes kell legyen kipótolni a hiányzó részeket.⁶³ David Bordwell intencionális megközelítése azon alapszik, hogy a nézők aktívan részt vesznek a történetben, hipotéziseket állítanak fel, és előzetes tudásuk és vágyaik alapján értelmezik az eseményeket. Úgy véli, a néző narratívával való elköteleződésében meghatározó szereppel bír az előzetes tudás és a tapasztalat. Ez a tudás különböző forrásokból származhat, beleértve a személyes tapasztalatokat, a kulturális háttérrel és a különböző művészeti formák ismeretét. Ezeket a tényezőket különböző csoportokba sorolja, mint például a vágyak (remények, félelmek, szándékok, intuíciók) és a meggyőződések (tudás, információ, kultúra), továbbá megkülönbözteti az előzetes tudás típusait. A reális tudás (realisztikus vélekedés halmaza) olyan információkat foglal magában, amelyeket a nézők a narratíván kívülről hoznak magukkal. A kompozicionális tudás (kompozíciós vélekedés halmaza) az elbeszéléseken belül kibontakozó eseményekből származik, lehetővé téve a nézők számára, hogy értelmet adjanak a történet szerkezetének és előrehaladásának. A transztextuális tudás műfaji sajátosságokra vagy intertextuális utalásokra vonatkozik, ez esetben a nézők egy adott műfajjal való ismeretségükre támaszkodnak, vagy felismerik a más szövegekkel való kapcsolatokat. Végül a művészi motiváció a nézőnek a műalkotás formájával és anyagi aspektusaival kapcsolatos elkötelezettségére utal, mint például a filmművészet, a vágási technikák vagy a narratív struktúra értékelése.⁶⁴ Mindezek mentén a nézők hipotéziseket állítanak fel a történet alakulásáról, amelyek a narratíva kibontakozása során megerősítést nyernek vagy megcáfolódnak.

Nádas Péter Világoló részletek című memoárját szokatlan jelenetkötések jellemzik, ami az olvasótól koncentrációt, éles odafigyelést kíván meg. A cselekmény, a tér és az idő értelmezése a befogadó aktív kognitív munkavégzésén is múlik. Nádas egyetlen gondolatfolyamba szerkeszt más-más időben és térben játszódó szekvenciákat.

⁶³ David Bordwell: *Elbeszélés a játékfilmben*, 46.

⁶⁴ David Bordwell: *Elbeszélés a játékfilmben*, 49.

„A szél forgatta az utcán, szemembe verte a havat, a nagy hideg miatt éles szemcsékkal havazott. A következő esztendőkből azt is megtanultam, milyen légköri viszonyokhoz milyen minőségű hóesés tartozik. Ezen az utcán a havat sem takarították, kocsinyomok sem vezettek, emberi lépésnyomok sem, talán egy kutyáé vagy szarvasé. A nyomolvasást szintén az apámtól tanultam, nem csak a betűket, túrakon tanította. A róka nyomát a hóban könnyen felismered, mert amint belemélyed a lába, a farka is nyomot húz. Nem róka volt. A sildes sapkám a szemembe kellett húznom, a sálamat a szám elé emelnem.”⁶⁵



A szöveg első mondataiból kiderül, hogy a főszereplő egyes szám első személyben narrálja az útját a téli nagy hóban. Múlt időt használ. Egyszerű időhatározóval („a következő esztendőkből”) előre ugunk az időben egy mondat erejéig. Ezután érdekes dolog történik: a következő mondat semmilyen konkrét módon nem igazít útba az időben, mégis megérti az olvasó, hogy újra „akkor” vagyunk a havas úton, és haladunk tovább. A beékelt jövő idejű mondat tartalmilag egy általános élményről, egy tanulási folyamatról szól. A bordwelli intencionális modellt alkalmazva úgy sejttem, a befogadó realiztikus tapasztalataira (hétköznapi életből hozott tudása) támaszkodva elhelyezi ezt az információt azon tapasztalat mentén, hogy a tanulás egy rendszerességen alapuló folyamat. Ez azért fontos, mert a következő mondatok olyan képeket elevenítenek meg az olvasó képzeletében, mintha a szereplő szubjektív szemszögéből látnánk (nyomok a hóban), ezért a jelen „eseti” helyzetté válik, leválasztva a jövő idejű rendszeres tanulási élményről és visszacsatolva az első mondatokhoz. A vizuálisan megidézett kép olyan motívumokat hordoz, amelyek segítik ezt az összekapcsolást. (Ebben az esetben a „havas út”). A szövegrészletben van még egy szokatlan időkezelés. Izgalmas benne megfigyelni, mitől áll össze a befogadó fejében, hogy melyik mondat cselekménye mikor és hol történik.

„A róka nyomát a hóban könnyen felismered, mert amint belemélyed a lába, a farka is nyomot húz. Nem róka volt. A sildes sapkám a szemembe kellett húznom, a sálamat a szám elé emelnem.”

Kompozíciós vélekedésünk, vagyis a történet eddigi tartalmából szerzett tapasztalataink és tudásunk alapján könnyen megértjük, hogy mivel az első tagmondatban az apa magyaráz a fiúnak, ez nem

⁶⁵ Nadas Péter: *Világoló részletek - Emléklapok egy elbeszélő életéből /részlet/*, Élet és Irodalom, LX. évfolyam, 51-52. szám, 2016. december 21.

ugyanabban az időben történik, mint amikor a fiú egyedül megy a hóban. Gyakorlatilag a szövegfolyamban egyfajta fősodorrá válik, jelen idejű origóvá (pedig múlt idejű az elbeszélés) a fiú magányos útja a havas úton, mivel újra és újra visszatérünk erre a szálra. Ez is egy fontos kompozíciós vélekedés, gyakorlatilag az író erre tanítja meg az olvasót, és erre az olvasói tudásra támaszkodva ugorhat ide-oda térben és időben, mert bízhat abban, hogy olvasója kis jelzések mentén vissza fog kapcsolni a megfelelő helyre. Beékelődik hát egy emlék: az apa nyomot olvasni tanítja a fiút. „Nem róka volt.” írja Nádas, és mi értjük, hogy ez nem az apával történő nyomolvasáskor született megállapítás. Pedig nyelvtanilag, tartalmilag lehetne. Akkor hát mi mond ellent ennek a hipotézisnek? Az a kompozíciós vélekedéshalmaz, amit az olvasó az apa „felbukkanása” előtt rakott össze: nevezetesen, hogy a fiú megállapítja egyedül poroszkálva a havas úton, hogy nincs itt se koci, se emberi lábnyom, csak egy kutyáé vagy szarvasé. Ez a találgatás olyan közeli emlék az olvasónak, hogy még éppen nem felejt el, és össze fogja kötni azzal a megállapítással, hogy „Nem róka volt.” Hozzáteszem, fontos megfigyelni, milyen figyelemfelkeltő jelleggel bír ez a mondat. A narrátor nem csupán elejti a tény, érezni lehet, hogy ez egy markáns állítás. És ez a markáns jelleg az, amitől az olvasó fejében „kigyullad egy lámpa”, és arra készteti, hogy fokozott figyelemmel olvassa ki a jelzéseket.⁶⁶

Nádas Péter művét filmszerű jelenetkötések jellemzik, az olvasónak aktív szerepet kell vállalnia az idő és tér értelmezésében. Láthattuk, hogy a szövegben nyelvtani időjelölők (igeidők és időhatározók) nélkül is megvalósul az időábrázolás. Az olvasó különböző kontextuális tapasztalatokra és tudásra támaszkodik, hogy a megfelelő időben helyezze el az információkat.

Darvasi László Virág című novellájában⁶⁷ az időmúlást a szereplők viselkedésének megváltozásából érti meg az olvasó. Nagyapa és fia egymásra utalt életébe látunk bele, elszigetelt, vidéki környezetben. Az öreg és a fiú kora és viszonya másfél oldal után felrajzolódik, s az olvasó kompozíciós vélekedéshalmazába kerül. Természetesen ehhez realiztikus vélekedésünkre is támaszkodunk, például arra, mi a sejtésünk, hogyan kommunikál egy nagyapa egy kisgyerekekkel, adott esetben az esőről és hóról.

⁶⁶ Érdekes eljátszani a gondolattal, hogy milyen lehetőségeket rejthet magában egy angol nyelvű fordítás, hiszen az angol nyelv többféle múlt-idejű alakot is használ, melyek egymáshoz képest kijelölhetik az időviszonyokat. Ez nyilván teljesen más kognitív munkát kívánna meg az olvasótól, mint a magyar nyelvű szöveg. A magyar nyelvtan adottságai, a jelen idejű múltidejűséggel való játék szinte stíláriis jegyvé válik Nádasnak.

⁶⁷ Darvasi László: *Isten. Haza. Csal.* Magvető, Budapest, 2015

- „ - Látod, ez az eső - mondta.
- Látom - mondta a fiú. - Hideg.
- Az esőnél is hidegebb a hó - magyarázta a férfi.
- A hó télen esik. A hó helyett jött most az eső.
- Emlékszel a hóra? A fiú ingatta a fejét.
- Nem emlékszem a hóra. A télre sem emlékszem.
- A hó fehér, és olyan, mint a pihe. Az égből jön az is.
- A fiú nézett maga elé. Az álla fénylett.”

Erre a tudásbázisra építve Darvasi a novella végéhez közeledve egyetlen mondaton belül ugrik időt időhatározó segítsége nélkül, finom jelzésekkel (realisztikus vélekedéshalmaz) érzékeltetve az olvasó számára, hogy az a kisfiú, aki este lefeküdt aludni, reggelre kelve már kamaszfiú. A kompozíciós vélekedéseinket felülírják az új hipotézisek, melyeket realisztikus tapasztalataink hitelesítenek.

- „ - Kesztyűlceszömőce?
- Az - mondta a fiú. - Virág, látod?
- Látom - mondta a férfi.
- Szedünk majd anyának, ha visszajön.
- Szedünk - mondta a férfi.

A fiú bement a házba. Falt még valamit, aztán lefeküdt, egy ideig ütemesen nyikorogtak az ágyrugók. Éjjel fölkelni enni, a férfit hallotta, hogy motoz. Volt néhány sör, azokat megitta. Biztosan elszívta az összes cigarettát.

Reggel a férfi kiment az árokpartra, és vizelés után kereste a virágot. Többször végighajlongott a területen. Megfájdult a dereka, mint a favágásnál. A virágot nem találta.

- Kesztyűlceszömőce - mondta a fiúnak, amikor az délután fölkel, mert megéhezett.
- Mi? - kérdezte a férfi.
- Kesztyűlceszömőce - ismételte a férfi.

A fiú hunyorgott, a homlokát dörzsölte.

- Nem emlékszem - vont a vállát, és belekanalazott a lábasba. Evett. Nem zavarta, hogy hideg a paprikáskrumpli.”

Ebben a pasztikus utalásokban gazdag novellarészletben nincs élesen meghatározva, hogy melyik pillanatban válik férfivé a fiú. Az érzékletes jelzések mentén az olvasóban az a feltevés támad, hogy a fiú egyszer csak már nem kisgyermekre jellemző akciókat hajt végre odabent a házban. A finomság

abban rejlik, hogy sejtelmesek az írói megfogalmazások, így a befogadói sejtés is inkább sejtelen. Nem konkrét tényeket ír le Darvasi, hanem cselekvés alapú utalásokat. Például: „falt még valamit” – mit falt? A fal szó csupán egy tájszóval elbeszélte evést jelöl? Vagy a habzsolva evést jelenti? Falt, mint egy nagyobb gyerek, aki már kiszolgálja magát, ha éhes? Efféle kérdések kezdik megbolygatni az olvasó hipotéziseit, míg a végső gellert az eddigi rendben – vagyis, hogy egy kisfiú és apja a szereplők –, az „ütemesen nyikorgó ágyrugók” adják meg. Noha ez sem konkrét információ, hanem egy sejtetés, ebben a minőségében egy kamaszfiú jelenlétét sugallja az eddig volt gyermek helyett. De még mindig konformizálható is az eddig lefektetett cselekmény rendjével: ugrálhat is az ágyon az a gyerek. Végül a gyanakvást újabb jelzések lökik a bizonyosság irányába: sör és cigaretta, ezek bizonyosan nem gyerek „kellékek”. Ugyanakkor a megfogalmazásban lappang egyfajta kétértelműség a tekintetben, hogy ki éppen az alany, aki a cselekvést végzi: ez az olvasót megint kissé elbizonytalanítja. Ezt követően újra kint. Az apa ismét megszólítja a fiát. Hogy öregebb férfit képzel-e az olvasó, mint pár sorral korábban, az minden olvasó képzeletében egyéni, szubjektív. A bizonyosságot az pont hozza meg, amikor a fiút is férfiként aposztrofálja az író, illetve hozzáad a tartalmi esemény, a virág hiánya, továbbá a tinédzserkorra jellemző viselkedés újabb jegyei. Azonban az, hogy az ajtón átlépve érkezik-e a fiú a kamaszkorba, vagy később, esetleg több életkor pillanatai követik egymást, szubjektív minden egyes olvasónál.

A film ezt a képlekenységet, játékos sejtetést, ha akarná sem tudná reprodukálni. Hasonló időugrást ábrázol, mégis egészen konkrét *Az élet szép* (*La vita è bella*, Roberto Benigni, 1997)⁶⁸ című filmben, amikor a szerelmesek eltűnnek a növényekkel zsúfolt télikertben. A kamera lassú előre kocsizás után, megáll: pár másodperc mozdulatlanság. A képsor alatt lírai zene szól, a kamera hátra kocsizik, és ekkor egy hároméves forma kisfiú bukkan fel. Kint az udvaron a szülők (imént még friss szerelmesek) tárt karjaiba szalad. Érzékelhetően nem történt vágás, egy időtlennek tűnő pillanat telt el, mely éveket ölelt fel.

Az előbbi irodalmi példákban a szerzők mindkét esetben megtehették volna, hogy egyértelműbb jelölőkkel határozzák meg az időt és helyszíneket, időhatározók, igeidők segítségével, hogy tisztán lássuk, a tér és idő mely szeletében „vagyunk” éppen. Az explicit meghatározás helyett a filmnyelv metodikájára jobban hajazó megoldást alkalmaztak: nyomolvasásra sarkalják az olvasót. Darvasi és Nádas irodalmi idő-ábrázolása kapcsán felmerül a kérdés: milyen alkotói szándék hozta létre ezt az „nyomolvasó” ábrázoló módot? A memoár mint műfaj stilisztikai sajátossága lehet ugyan a

⁶⁸ <https://www.imdb.com/title/tt0118799/>

töredezettség, ugyanakkor az a sejtelmem, hogy tudatos dramaturgiai szándék is meghúzódott az információk adagolása és esetleges összecsúsztatása között. Mindezek mellett a szöveg formális jellegéből is felad ezzel az kihagyásos ábrázoló móddal, és az érzékibb képeket és ingereket előhívó jelzések révén mintha erősebb azonosulást tenne lehetővé a főhőssel, azt az élményt felszabadítva az olvasóban, hogy mindezek a szertelenül (valójában nagyon is tudatosan felépített szertelenségben) feltörő emlékek akár a sajátjai is lehetnének. Ez a szinte interaktív hozzáállás azt segíti elő, hogy az olvasó mélyebben elmerüljön az elbeszélésben, és személyes kötődést érezzen az olvasott emlékekhez. A folyton egyértelműsített idő vélhetően ezt a kognitív élményt (az emlékezés esetleges jelensége) rántja le a földre. Darvasi Virág-jában egy picit más minőségű hatás jön létre: egyfajta elvont sík tárul fel: a ciklikusság, az áthagyományozódás jelensége sejlik fel az időugrás ábrázolásának fluid jellegéből fakadóan. Nevezetesen, a történések mintha ismétlődnének apáról fiúra.

Mindkét szövegrészlet vizuális képeket hív elő a befogadó képzeletében, mely képeken rejlő motívumok referenciapontokként szolgálnak az olvasó számára, hogy egy mentális "időhidat" építsen fel, amely a filmnézés élményéhez hasonló. Darvasi novellája azt bizonyítja, hogy a film vizuális gazdagsága, ahogy azonnal a néző elé tár egy-egy képet, nem minden esetben bizonyul erősségnek. Ugyanakkor elgondolkodtatóak Bazin sorai is az irodalmi és a filmi ábrázolás lehetőségeiről.

„...az irodalom leírhat egy barnahajú, középmagas férfit anyajeggyel az arcán - ahány olvasó, annyiféle férfi 'kel életre', ám a filmben ott áll majd a 'hús-vér' Robert de Niro 'előttünk' a vásznon (ami persze nem okoz csalódást) – mégis lehatárol. A filmen megmutathatjuk a puputevét, az elefántot és a majmot a fagyizó kislány szemszögéből, de nem képes olyan tág jelentéstartalmakat adni, mint az 'állatkert' fogalma. Ugyanakkor Bazin példája a film elbeszélő készségének nagyobb hatásfokát bizonyítja: az eszkimónak annyit mondani, hogy 'csinos nő', nem feltétlenül elragadtató, míg Lollobrigida nőisége képen kétséget kizáróan egyértelmű lesz.”⁶⁹

A filmi ábrázolásra oly jellemző konkrétság egyszerre lehet erőteljes és korlátozó. Egyrészt lehetővé teszi a nézők számára, hogy részesüljenek egy színész egyedi és magával ragadó jelenlétéből, vagy épp egy erős atmoszférából, másrészt viszont előfordulhat, hogy nem képes olyan mértékű és

⁶⁹ Robert McKee: *Story, A forgatóköny anyaga, szerkezete és alapelvei*, 12.

minőségű fantáziaműködést kiváltani a befogadóból, mint amire az irodalom képes. Ez persze rendkívül szubjektív.

A film konkrétsága hasonlít a színházi elbeszélésmódhoz, ahol az ábrázolás a színpadon „kézzelfogható” és látható. Éppen a kutatásommal egy időben adódott egy lehetőség, hogy színpadra rendezzek át egy filmet. A felkérésnek azért is örültem, mert ez különösen alkalmas gyakorlati vizsgálódásnak adott teret az időkihagyás ábrázolásokat illetően. Az adaptált mű egy road movie, így a színpad statikus jellegét figyelembe véve igazi kihívást jelentett az út dinamikájának, és az események időbeli előrehaladásának ábrázolása. Mivel eddig csak filmes gyakorlati munkáim voltak, abban is biztos voltam, hogy az ábrázolásokat illetően a filmnyelvi ismereteimből fogok kiindulni, vagy azokhoz képest fogok elrugaszkodni. A megfelelő gesztusok, jelzések kiválasztása alkotói oldalról kulcsfontosságúnak bizonyult az időugrások és a különböző tereken való áthaladás ábrázolásának tekintetében. Mivel a szereplők időben és térben száguldanak, ez a road movie ideális kísérletnek bizonyult ahhoz, hogy a filmes eszköztár specifikációja kirajzolódjon a kamera jelenlétének hiányában is. A következőkben gyakorlati példákon keresztül számolok be arról, milyen alkotói hipotéziseim voltak a nézői reakciókat illetően, s ezek mennyiben igazolódtak.

3.2. Gyakorlati tapasztalataim az időugrás-ábrázolásról: road movie a színpadon

„(...) A színház akkor jó, ha minden pillanatában úgy érezzük, mintha a belsőkben homokóra engedné a homokszemeket egyenként leperegni – és mi érzékelnénk minden egyes szem lehulltát.”⁷⁰

A színház hasonlóan jelen idejű műfaj, mint a film. Filmes alkotóként a színházi ábrázolás sajátásaiba és módszereibe belekóstolva egy lényegi különbséggel találtam magam szembe. Tarkovszkij a filmet a „legközvetlenebb hatásra törekvő” műfajként említi, amely számomra arra a konkrétságra utal, ami a leginkább elválasztja a színházi műfajtól. Míg jellemzően a film a realiztikusságra törekszik, a színházban jellemzően már a díszlet sem vesződik azzal, hogy megteremtse a valóság abszolút illúzióját. A színházi elbeszélés gyakran csak stilizáltan jelez, nem jelenít meg (pl. festett, sík díszletelemek). Mivel a színpadi tér lehatárolt, a színpadon kívüli világot

⁷⁰ Az idézet Peter Brooktól származik. In: Upor László: A csupasz tér és a megélt idő. Peter Brook mesél, Színház Folyóirat, 2016. június-július, legutóbbi letöltés dátuma: 2023.02.10.

is csak jelezni képes.⁷¹ A színházi néző tudja és elfogadja, hogy ezen jelzések sora emblematikusan fogja lejelezni a kort, helyszínt, körülményeket, hangulatot stb. A nagy színházi terekben a néző elvárása a színészi játékkal szemben is más. A film a „valóság lenyomata”, minden megjelenő tárgy vagy szereplő a maga egyedi valóságában jelenik meg, és még akkor is valóságos, ha maga a film (a maga módján) stilizált.

„A film paradoxona az, hogy elvont eszmét csupán a realitás egészében és konkrét ábrázolásának eszközével tud kifejezni. De ez az ereje, s egyszersmind a veszte is. Mindaz, ami a vásznon történik, a realitás értékével hat, olyan mértékben, amilyen fokot semmilyen más ábrázolási technika nem ér el. Úgy érzékeljük, mint a valóság egy szeletét; a film úgy egzisztál, mintha a valóság verődne vissza egy tükörből. A film tehát ábrázolás és nyelvezet is, de az emberek az egész világon mindenekelőtt ábrázolásként érzékelik.”⁷²

A filmképen a nem lényeges elemek is jelentést hordoznak, a vágás révén pedig lehetővé válik a térben és időben való korlátlan mozgás.

„Emlékszem, milyen óriási jelentősége volt számomra Az anya forgatásakor mindennek, ami a film hőseit körülvette. Sűrű, sötét, nyomorúságos lámpásoktól alig-alig megvilágított éjszakával kezdődik; tavasz, tükörfényes sár, (...) mindez nem statikus „háttér” a színészi dialógus mögött, hanem a filmhősök életének reálisan mozgó és fejlődő része. Nem túl szerencsés szóval „atmoszférának” szoktuk nevezni. A színpadon ez benne foglaltatik a színészek játékában, a szavak felhasználásában, némi segítséget kap a díszlettől és a világítástól. A filmben ez óriási költői erő. (...) Az anya forgatásakor fedeztem fel a színészi munka legkisebb részletekbe menő őszinteségének fontosságát. Ahol csak lehetséges volt, felcseréltem a „játékot” természetes kirobbanásokkal.”⁷³ - így foglalja össze tapasztalatait Pudovkin a film realizztikusságáról.

Realizztikussága ellenére a filmművészet nyelve is rendelkezik az elvont fogalmával, de sokkal inkább a nagy egész viszonylatában. „A kép valóban teljesen objektív és konkrét, de az eszközök egész

⁷¹http://mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/mmi.elte.hu/szabadbolcseszlet/indexc274.html?option=com_tanelem&task=all&id_tananyag=38 (utolsó letöltés dátuma: 2023.07.11.)

⁷² André Bazin: Korunk nyelve, ford.: Brencsán János, in.: Gelencsér Gábor (szerk.): *Mozgóképkultúra és médiaismeret* – szöveggyűjtemény – összeállította: Táló András, Magyar Elektronikus Könyvtár és Országos Közoktatási Intézet, 2006, 72.

⁷³ Vszevolod Pudovkin: Az orosz és szovjet némafilm: 4.14., in: Dr. Buglyá Sándor (szerk.): *Fejezetek a filmtörténetből*, Magyar Független Film és Videó Szövetség, NKA, https://www.mafsz.hu/wp-content/uploads/Fejezetek_a_filmtortenetbol_-_drBuglya_Sandor.pdf, utolsó letöltés dátuma: 2022.12.10.

fegyvertára éppen arra szolgál, hogy e konkrét valóságreszleteket nagyobb összefüggések szolgálatába és szintézisébe állítsák.”⁷⁴

Egy eredetileg filmre írt és vitt történetet készültem tehát színpadra áttemelni. Mivel a színházi elbeszélés befogadás során is aktívan vesz részt a néző a jelentés kialakításában, úgy véltem, hogy ez a gyakorlati munka hasznos tanulságokkal fog szolgálni azzal kapcsolatban, hogy miben különül egy a filmes időkihagyás-ábrázolás, miben specifikus, mennyiben támaszkodik a vászonra komponált vizuális jelzésekre. Úgy vélem, hogy a színházművészetre is sikeresen alkalmazható az intencionális modell, így különösen izgalmas vizsgálati körülménynek ígérkezett egy eredetileg filmre írt történet vizsgálata. A munkának úgy indultam neki, hogy megpróbáltam megkeresni a filmnyelvi gesztusok és a színházi ábrázolás közös aspektusait az színházi elvontság és filmi konkrétság fénytörésében. Abból indultam ki, hogy a filmes szintaxis – technikai értelemben a plánok felparcellálásával – lehetővé teszi a vágás általi sűrítést, az idő és tér integrálását, felkínálva a montázsolás lehetőségét. Ugyanakkor arra gondoltam, hogy a színház sem csak egy helyszínen és egy időben játszódó kamaradramákat vonultat fel. A színdarabok jelenetei gyakran ugranak időt és teret, a felvonások akár éveket, évtizedeket is.

Elsőként megvizsgáltam, milyen módon vesz részt, vagy nem vesz részt a színházi narratívában a kép mint formanyelvi elem. Úgy találtam, hogy a színpadi dráma (jellemzően) nem képekből építkezik, hanem a „valós” térből, illetve a színészi valós idejű jelenlétéből. Olybá tűnt, hogy a színházművészet másképp teremt szimbólumokat, és máshogyan kreál jelentést. Azonban feltűnt, hogy ez a másik sík, amelyen a színházi ábrázolás értelmezése húzódik, nem áll olyan távol a filmnyelvből ismert expresszív montázstól. Ezt a következőkre alapozom. Ha azt vesszük, hogy az expresszív montázs asszociációkra épülő együtthetőség, nem feltétlenül kell a szó-soros értelemben vett kép+kép⁷⁵ meghatározáshoz ragaszkodnunk. Hiszen a néző a színpadon lát beállításokat, kompozíciókat. Az asszociáció pedig a filmen sem a képből indul ki, hanem a motívumból, ami lehet akár csak egy látványeleme annak, ami az adott képen van (pl. csirkecomb a képen, tekintet a képen, a képet szervező erők hatása stb.) A vágás vagy kompozíció pedig egymás mellé szerkesztetté teszi a motívumokat. Ezek alapján úgy véltem, a színháznak is megvan a maga eszköztára, hogy

⁷⁴ Bíró Yvette: *A hetedik művészet*, Osiris, 2003. 19.

⁷⁵ Id.: Kulesov 1+1=3

összeszerkessze azokat a motívumokat, amelyekből egy új jelentést képes létrehozni. Ahogy az absztrakció abszolút eleme a színháznak, ez nem is olyan távol eső jelenség a kulesovi hatástól⁷⁶.

Erre például szolgál Pass Andrea A jelentéktelen⁷⁷ című Köpönyeg-adaptációja, melyet 2020 szeptemberében mutattak be a Jurányi Házban. Hegymegi Máté fehér bundában és fehér túsarkú csizmában némán ólálkodik a jelentéktelen Akakij Akakijevics Basmacskin körül. A szövegbeli kontextus, az öltözet, a színész néma, nem evilági játék, vagyis egy motívum-kombináció meghozza a jelentést a néző számára: a Hegymegi által megszemélyesített karakter nem más, mint maga a Pétervári Fagy. Egy másik példa: ugyanennek a darabnak a legelső „képe”. Egy férfit látunk, profilosan előre dőlve, magas léptekkel tapos egyhelyben, nehéz léptekkel. Kabátja több helyen csipeszekkel van megfogva, melyeket huzalokkal mozgatnak. A hangkulissza: szélfúvás. A huzalok és csipeszek, melyek a kabátot emelgetik vállaltan láthatóak. A világítás egyértelműen elemeli a látottakat, nem a kisrealista hatás a cél. A motívumokból egyfajta absztrakt esztétikumobjektum lesz: mintha hideg ellenszélben próbálna valaki előre haladni. Ami mindezt kiadja: a csipeszek-huzalok játéka, a hanghatás, a színészi testjáték.

Mindezekből számomra az látszik, hogy amennyiben pontosítjuk a montázs-jelenség építőelemeit, és nem csupán a képet tekintjük összerendezhető egységnek, a színház is rendelkezik a montázstechnika alkalmazásának lehetőségével. Ha pedig a motívumokat tekintjük a montázs-gesztus morfémainak (pl. világítási gesztust, tárgyakat, színészi gesztust stb), az azt jelenti, hogy a montázs fogalma közelebb esik a hatás/összhatás fogalmakhoz. Ezek alapján pedig az a feltevés, hogy a színházi ábrázolás hasonlóságot mutat a filmnyelvi módszerrel, a tér-idő sűrítés is kölcsönhatásban állhat egymással a két műfajon belül.

A következőkben megvizsgáltam, milyen képek, illetve beállítások alkalmazására adhat lehetőséget a színházi tér. Színpadi rendezésben a térkezelést illetően a kamaraterem adottságait igyekeztem kihasználni. A cél az volt, hogy elrugaszkodjunk a megszokott kukucska-színpad korlátaitól. A nézőtér elhelyezését úgy terveztem meg, hogy az hol a klasszikus negyedik falként működjön, hol pedig a nézőtér adott pontjain játszódhassanak egyes jelenetek. A nézőtéri székek egy részét éppen

⁷⁶ „A Kulesov-hatást Lev Kulesov orosz filmrendező, az orosz filmművészeti iskola létrehozója 1929-ben megjelent „Filmművészet” című elméleti művében publikálta. Lényege, hogy egy film vágása során két egymás után következő jelenet esetén a második jelenettel lényegesen módosítható az elsődleges jelenet értelmezése.” (forrás: <https://www.schulmann.hu/istvan/kulesov-hatas/> utolsó letöltés dátuma: 2023.08.15.)

⁷⁷ <https://juranyihaz.hu/hu/eloadas/a-jelentektelen>

ezért úgy választottuk ki, hogy körbe tudjon rajta fordulni a néző. Mivel azonban ez nem volt kényelmes hosszú távon, így a terv szerint az egy órás játszási időt nem kívántuk meghaladni. Ez a „szigetes” játéktér-elrendezés a cselekmény sűrítése tekintetében jó döntésnek bizonyult, mert megsegítette a gyors, szinte „vágás-szerű” átállásokat. Szinte csupasz, díszlet nélküli szegletekben helyeztem el a jeleneteket. A jelzés értékű fényhangulatokkal megsegített térmetaszetekben a színészi játék szuggesztív ereje nagy hangsúlyt kapott, emellett a szövegben elrejtett jelzések segítettek a különböző helyszínek megidézésében. Ezek a kísérletek a játéktér képzeletbeli kitágítását célozták meg, illetve azt, hogy a néző „optikailag” belekerüljön ebbe a játéktérbe, ne kívülálló legyen. Ez a közelség a színészekhez megengedte helyenként az egészen intim hangvételű színészi játékot. Az említett darabot Ridley Scott *Thelma és Louise* (*Thelma & Louise*, Ridley Scott, 1991)⁷⁸ filmje nyomán közösen írtuk színpadra két negyedéves színésznövendékkel (Ballér Bianka, László Lili) és egy író-dramaturggal (Németh Nikolett). Ezen munkafolyamaton keresztül alkalmam nyílt megfigyelni, hogyan „viselkednek” a jelenetek között kihagyott időegységek és elhagyott események, pontosabban ezeket hogyan értelmezi a befogadó. Gyakorlati tapasztalataim ismertetésére ismét a bordwelli modellt fogom alkalmazni.

A *Thelma and Louise* két nő menekülését követi nyomon. A folyamatos haladás érzetét megteremtő erők a filmen érzékszervekre ható gesztusok: pl. a porzó földutak, a Geena Davis és Susan Sarandon haját állandóan lobogtató szembeszél. A színpad ehhez képest egy falakkal körülvett statikus tér, így más formanyelvi ötletekre volt szükség. A haladás érzetét megteremtő erőt a ritmizálásban találtam meg. Ennek érdekében a történetet és az időt is sűríteni kezdtem, míg végül áthatotta az események folyását egy olyan lendület, ami egyre gyorsabban löki tovább a szereplőket a tragikus végzet felé. Filmes alkotói tapasztalataim alapján tudtam, hogy az egyes jelenetek tempójának és hosszának változásából alakul ki a ritmus. Ezt a tudást alkalmaztam a színházban is. Hamar szembesültem vele, nem mindegy, hogy milyen típusú és milyen hosszúságú az átállás/váltás két jelenet között. A színház műfaja korlátozott lehetőségeket kínál arra, hogy egy filmes „vágásnyi idő” alatt történjen meg egy átállás. Ez ugyan nem lehetetlen egyes helyzetekben (pl.: másik szereplő indítja a jelenetet, mint aki az előzőben végez), de nem elvárható, nem garantálható ábrázolási lehetőség. A Centrál Színház színpadán 2022 januárjában mutatták be a *Network*⁷⁹ című film adaptációját Puskás Tamás rendezésében. A történet sebes folyású, az átállások filmszerűen vágott hatást keltenek. Ezt sokszor az segíti meg, hogy a színpad egyik felén zajló jelenet végszavára szinte azonnal belép a másik

⁷⁸ <https://www.imdb.com/title/tt0103074/>

⁷⁹ <https://www.centralszinhaz.hu/eloadasok/network>

oldalán a következő jelenetet indító színész. Arra is van precedens, hogy a két egymás melletti jelenet szereplői és helyszíne nem változik. Ilyen eset, amikor a Fehér Tibor alakította céges főnök, Hackett hangulatának hirtelen és váratlan állapotkülönbsége, illetve egy kisebb fényváltás hozza létre az időugrás érzését.

Az volt a sejtésem, hogy a színház minden egyes összetevője képes módosítani a ritmikai összhatást (például a fény, a zene, a színészi játék stb. megváltoztatása). Ha egy jelenetben több összetevő változik, a néző dinamikusabbnak érzékeli az eseményt. A haladásérzet megteremtésének formai megoldása után a következő rendezői feladat a cselekmény legfontosabb jeleneteinek, sarokköveinek számbavétele volt. Ehhez folyamatosan szem előtt kellett tartanom azt is, hogy az egyes jelenetekben mi az a következmény, amelynek lenyomataiból meghatározott információkhoz jut a néző. A munkafolyamat alatt folyamatos prekoncepcióim voltak arról, hogy a néző miként fogja értelmezni, érteni, nem-érteni, túl-érteni az adott eseményláncot. Egyes esetekben az időűrités volt az alkotói szempont, máskor dramaturgiai ok vezetett a kihagyáshoz, de olyan is előfordult, hogy a technikai korlátokba való ütközés sarkalt az ugrásra.

A rendezési folyamat közben megállapítottam, hogy az időmúlások megvalósítása itt is nyomon követhető konkrét eszköztár mentén. Vagyis minden egyes jelenetben vannak olyan jegyek (ezek lehetnek scenikai elemek, mint pl. díszlet, fény, ruha, smink, haj stb., de lehet a színész állapota), melyek megváltozása időmúlást jelezhet, amelyek alapján a néző észleli az eltelt időt. Például egy alkalommal a Lujzát alakító színésznő a jelenet végén belép egy szekrényajtón azzal a szándékkal, hogy csomagoljon az elkövetkező utazásra, a rákövetkező pillanatban kilép ugyanazon az ajtón, színes fények villognak és hangos zene szól: egy buli helyszínére ugrottunk. Azt is megtapasztaltam, hogy a színházban a helyszín és az idő jelzését illetően bátrabban lehet támaszkodni a párbeszédben elhangzó információkra.



1. Telma és Lujza száguld az autóval

A legizgalmasabb időkezelési kísérlet számomra az a jelenet volt, amikor a két lány felfokozott állapotban száguld egy autóban (valójában egy beépített szekrényben ülnek), miközben egy nosztalgikus közös élményt idéznek fel. Ebben az emelkedett hangulatban az egyik lány (Telma) kap egy üzenetet, egy tragikus hírt a telefonjára, míg a másik lány (Lujza) épp egy komikus anekdota felidézésének kellős közepén jár. Ebben a pillanatban kimerevedik a pillanat: a sztori félbeszakad. A fények megváltoznak („hidegebb” színhőmérsékletre váltanak), a lobogó szelet generáló ventilátor megáll, Lujza vihogó arca „kimerevedik”, akár egy megállított mozgókép. A hirtelen beállt csendben az egyetlen, aki mozgásban van, Telma. Lassan kilép az „autóból” (valójában a szekrényből, még inkább a jelenetből) és Nádas Péter megrázó soraival eloltja a közönség soraiban elhelyezett égő mécseseket.

„Hallom, ahogy a csend a nagymama testéből kijön. De nem jöhetett az egész csend, már állandóan jött a testéből a csend...”⁸⁰

⁸⁰ Nádas Péter: *Egy családregény vége*, Jelenkor, 2012



2. Telma gyásza

Ez után a drámai két perc után visszaül Lujza mellé az autóba. Ekkor az előbbi fények újra felizzanak, Lujza éppen onnan folytatja a történetet, ahol abbahagyta, mit sem sejtve a barátnője lelkében lejátszódott eseményekről. Nem merül fel a kérdés, mi ez a helyszín, ahova Telma kilépett, mik ezek a mécsesek, vagy mikor játszódik ez egyáltalán. Egyetlen pillanat alatt átfutó belső lelkiállapot vetül ki. Alkotói feltevésem a nézői értelmezésről igazolódtak: a közönség minden alkalommal értette, hogy a lány valójában sosem szállt ki az autóból, ahogy azt is, hogy minden valós időben történt meg. A nézőnek azt az esetleges értelmezését, hogy az autó megállt, és kiszállt belőle a lány, több tényező írja felül. Egyrészt a volánnál maradt szereplő (Lujza) megmerevedett állapota. Realisztikus vélekedéseink alapján a leparkolást végző sofőr nem válik szoborrá hatalmas vigyorral a fején egy mondat közepén. Másrészt a mécsesek szimbolikus ereje ötvözve Nádas Péter vendégszövegével végképp elemeli a helyzetet és egyértelműsíti, hogy Telma kilépett az addigi jelenet „valóságából”, és a dráma ezen a ponton egyfajta lelkiállapot-ábrázolássá minősül át.



3. Telma és Lujza a motelben

Egy másik időugrás az után a jelenet után történik, amikor a két nő ráébred, hogy ellopták a pénzüket, ezzel minden reményük elveszett. A lepusztult kis motelszobát a beépített szekrény egyik felnyíló rekesze, „kazettája” jeleníti meg jelzésértékű elemekkel: tapéta, párnák, felrajzolt ventilátor, illetve egy semmitmondó repró a falon. Itt kap pánikrohamot Lujza az eltűnt pénz hallatán. Telma ekkor úgy dönt, egyszer az életben a sarkára áll, és most ő fogja ezt a problémát megoldani. Elrángatja barátnőjét a motelből, lekapcsolják a villanyokat. Egy pillanattal később felkapcsolódnak a lámpák (de ezúttal nem a színházi lámpák, hanem az ún. munkafény, azaz a terem saját neon-világítása) és Telma megszólítja fegyverrel a kezében a nézőket. Mondataiból hamar megértjük, hogy bolti rabló szerepében tűnik most fel. Mi lehetett a hipotézis a nézőben abban a pillanatban, amikor felkapcsolták a „nézőtéri” fényeket? Az előző jelenet egyfajta várakozással zárul a néző fejében: láthatta, ahogy Telma kapucnis pulóverbe bújik (ráaggatva Lujzára is egyet), majd önmagához mérten meglepő elszántsággal fegyvert ragad. Valószínűsíthető, hogy valahova indulnak, valamire készülnek. Talán a recepcióst fogják kirabolni? Vagy a tolvaj után mennek és megfenyegetik?

Telma első mondatát a munkafényben a nézőkhöz intézi: „Akkor most szeretnék egy kis figyelmet kérni!” – Ez a mondat tudatos döntéssel íródott meg. Az volt a szándékom, hogy a néző azt higgye, hogy a színész kilépett a színpadi darabból és „civilből” szólítja meg a nézőket. Ezt a nézőtéri teremfényel gondoltam megvalósítani (amit akkor láthat a néző, amikor a teremben éppen nincsen

előadás), továbbá a jelenet első elhangzó mondatával és a hozzárendelt rendezői instrukcióval. Azt kértem a Telmát alakító Ballér Biankától, hogy olyan tárgyilagossággal mondja ezt a mondatot, mintha azt akarná közölni a nézőkkel, hogy most technikai okok miatt megszakítjuk az előadást. Az volt a feltételezésem, hogy ezen a ponton a nézők egy pillanatra elhiszik, hogy kilépett a színész a játékból (a nézők megszólítása is ezt szolgáló gesztus), de legalábbis azt biztosan érezni fogják, hogy más hangot üt meg a fellépése, mint előtte bármikor. A következőkben persze a szöveg és a játék tovább lendíti ezt a szokatlan helyzetet, a jelenet megy tovább. A nézők drogériában vásárló vagy dolgozó személyekként vannak megszólítva. Ennek a rendezői döntésnek az volt az oka, hogy ezt a hebrencs, gyerekes lányt (Telma), aki még az életében nem vett semmit komolyan, aki mindenben a barátnője irányítására szorul, most olyan helyzetben lássuk, amelyben tettere kész, és olyasmit visz véghez, amihez hidegvér és elszántság kell, olyan határozottság, amelyet eddig nem láttunk tőle a darab során.



4. Telma kirabol egy drogériát

Egy filmről színpadra átemelt történeten keresztül alkalmam nyílt a filmes időszűritési technikákat a színházi műfajba átültetve megfigyelni, lecsupaszítva az ábrázolást a kamera médiumáról. Kísérletet tettem arra, hogy megfigyeljem, hogy a színház hogyan tudja megidézni a tér és idő szűritését, hasonlóan a film vágástechnikájához. Az időkihagyások tekintetében általánosságban a következő megfigyeléseket tettem. A film gyakrabban használ vizuális és auditív jelzéseket az idő jelölésére, a

színpadi történetmesélés ehhez képest érzékelhetően gyakrabban támaszkodik a dráma szövegére, összességében hangsúlyosabbak a verbális információk. Ugyanakkor a scenikai elemek bármilyen egyértelmű megváltozása (például a szereplő markáns állapotváltozása) is jelölhet időugrást, amit a néző a színházi ábrázolás keretei közt tett elvárásaival könnyen megért és elfogad, akár csak a filmes ábrázolás esetében.

Végső soron arra jutottam, hogy a színházi és filmes időugrás-megoldások egymásra oda-vissza hatóak. Fontos megjegyezni, hogy a színházi és filmes történetmesélés különböző megközelítései az adott műtől, a rendezői koncepciótól és egyéb szándékoktól függően változhatnak. Az alkotói munka során továbbá igazolódott az a feltevésem, hogy a színház is, hasonlóan a filmhez, a saját eszköztárán keresztül összeszerkeszthet motívumokat, így hozva létre új jelentéseket. Az is bebizonyosodott, hogy a színházi ábrázolásban is aktívan részt vesz a néző a jelentés kialakításában, és akár a film esetében, különböző támpontok segítik abban, hogy az eseményeket, időket és tereket behatárolja, értelmezze. Azt tapasztaltam, hogy a színházművészetre is sikeresen alkalmazható az intencionális modell. Gyakorlati tapasztalataim alapján végül is kijelenthetem, hogy a színházi néző a filmnyelvi időugrás ábrázolások sémáit mint egyfajta nyelvismereti tudást birtokolja, és ennek a tudásnak a segítségével sikeresen és zökkenőmentesen értelmezi az időkihagyás jelzéseket akkor is, ha azok a filmnyelvi eszköztárból kölcsönvett ábrázolások.

4. Hogyan tipologizálhatóak a filmes kihagyás-ábrázolások?

A filmes kihagyás-technikák analízise révén láthatóvá válik, hogy azok hogyan befolyásolják a néző észlelését és a narratíva értelmezését. A különféle megoldások tanulmányozása rámutathat, mi mentén dől el, hogy a filmkészítő milyen eszköztárat, ábrázolási megoldást választ a kimaradt idő „elbeszélésére”. Továbbá a különböző ábrázolások kategorizálása során láthatóvá válik, hogy egyes reprezentációs megoldások hogyan ösztönzik a nézői kognitív folyamatokat, mikor beszélhetünk egy rögzült sémáról, és mikor mondhatjuk, hogy az elcsépeltté vált. Filmkészítőként úgy vélem, ezeknek a tipológiáknak a feltérképezése segíthet abban, hogy a filmes alkotó tudatosabb döntéseket hozzon, amikor időugrásokat ábrázol. Ha figyelembe veszi a közönség kognitív folyamatait és a narratívával szembeni elvárásait, akkor hatékonyan választhatja ki az kihagyásos metódust, eszköztárat.

Az időkihagyások filmes reprezentációinak kategorizálásában azt a szempontrendszeret veszem alapul, hogy az egyes reprezentáció-megoldások miként stimulálják a néző kognitív folyamatait. A

filmes kihagyás-ábrázolásokat egyfelől a kognitív befogadói munka alapján, illetve az alkotói eszköztár mentén és a kettő közti összefüggések alapján fogom tipologizálni a következőkben.

A kognitív filmelmélet hangsúlyozza, hogy a nézők nem csupán passzív befogadók, aktívan részt vesznek a film jelzéseiben, kognitív folyamataik alapján értelmet konstruálnak. A néző tehát nem tekinthető passzív befogadónak. A film narratívája arra készíti a nézőt, hogy különféle műveleteket végezzen el, így végül is a történetet maga a néző következteti ki.⁸¹ A kihagyások befogadói értelmezése, annak sikeressége befolyásolhatja a nézői megértést és a narratíva érvényes interpretációját. Ugyanakkor, ahogy korábban említettem, a befogadói folyamatoknak van tudatos és nem tudatos eshetősége is. Más jellegű kognitív erőfeszítést tesz a néző, ha tudatosan észleli a folytonosság megszakadását, mint amikor nem érzékeli a megszakítást, és a film folytonosságának illúzióját éli meg, esetleges járulékos hatást tapasztalva (pl. a ritmus révén).

A nézői kognitív munkavégzés az elbeszélés jelzései, a film képi és hangi jelei alapján zajlik. Amennyiben a néző semmilyen szándékos jelzést nem kap arra nézve, hogy időben hogyan helyezze el a látott képek sorát, akkor is össze fogja szerkeszteni valamilyen logikai elv mentén a jelenetek egymásutánosságát, éppen úgy, ahogy az egymás mellé rendelt plánok sorával is teszi. Ez egy, a tudatelőttében zajló cselekvés. Úgynevezett determinisztikus feldolgozás: akkor is működik, ha nincs rá szükség.⁸²

A mikroszintű narratív rést befoltozó stiláris gesztusok a folytonosság élményét segítik elő. Ezen kihagyás-eljárások esetében is a fent említett jelenség érhető tetten. Makroszinten is ebből indul ki a kognitív befogadói folyamat. A néző egy logikus és koherens kapcsolatot (hidat) fog képezni a látott szekvenciák között mindaddig, amíg ebben valami nem gátolja meg.

A makroszintű időkihagyások azok melyek nem próbálják elrejtetni a néző elől az időmegszakítást. Amikor a néző érzékeli, hogy megtört a linearitás, különböző jellegű kognitív folyamatot indíthat el benne a látott reprezentáció. Ezen belül külön kategóriába sorolhatóak azok az időugrás-ábrázolások, amikor egy kihagyás mértéke a struktúra, a narratíva egészére vonatkozóan olyan lyukakat képez, melyek a történet addig érzékelt egységét drasztikusan megbontják. Ezek a domináns hiányok

⁸¹ Vecsernyés János: *Az intencionális megközelítés a filmkészítésben*, 3.

⁸² Vecsernyés János: *Az intencionális megközelítés a filmkészítésben*, 44.

szabadabb értelmezéseket engednek meg, lazább oksági kapcsolatokat építhetnek ki, esetlegesen szubjektívebb értelmezéseket engedve meg.

A kevésbé szignifikáns kihagyások is felhívják magukra a néző tudatos figyelmét, de gyorsabban megfejthető és célirányosabb kognitív folyamatra készítetik a nézőt. Az eredményt tekintve a cél ugyanaz, az időkimaradás megértése és mennyiségi becslése, azonban az ezt kiváltó ábrázolási mód különböző lehet.

A néző befogadói munkavégzésének jellege alapján - mely az alkotói jelzések mentén szerveződik /képződik meg – három makroszintű időkihagyás-típust különböztetnek meg. A pusztán informatív időugrás-ábrázolásokat, az asszociatív, illetve a szenzuális időmúlás élményeket képző ábrázolásokat.

Tisztán informatív időkihagyásos reprezentációk, amikor a film egyértelmű és explicit jelzésekkel tájékoztatja a nézőt az időugrásról. Ezen esetekben a néző könnyedén, különösebb kognitív erőfeszítés nélkül megérti és számszerűsíti az időbeli ugrást. Ezek az ábrázolások egyszerűek, és az időeltolódás hatékony kommunikálását célozzák.

Az asszociatív időugrás-reprezentációk közvetettebb jelzésekre és asszociációkra támaszkodnak. A nézőnek némi kognitív munkára lehet szüksége ahhoz, hogy összekapcsolja a jelzéseket és következtetni tudjon a kimaradt időre. Ezek az ábrázolások arra ösztönzik a nézőt, hogy a film különböző elemei között kapcsolatot teremtsen az időbeli eltolódás megértéséhez.

Az időugrások szenzuális ábrázolásai során az időkiesést inkább tapasztalati és érzéki módon közvetíti a film. A hangsúly nem az időkihagyásról szóló explicit információátadáson van, hanem az időkimaradás szubjektív élményének megteremtésén. Ezek az ábrázolások arra ösztönözhetik a nézőt, hogy érzelmileg jobban elkötelezze magát, és szubjektívebben értelmezze az időugrásokat.

A filmnyelv evolúciója során az időkihagyások ábrázolása is differenciálódott, a pusztán informáláson túl az érzékekre ható ábrázolások is lehetővé váltak. A különböző ábrázolási megoldások eltérő kognitív reakciókat válthatnak ki a nézőkből, ami a narratíva különböző megértéséhez és értelmezéséhez vezethet. Azt, hogy egy filmkészítő melyik ábrázolási módot választja, számos tényező befolyásolhatja, többek között a narratíva igényei, a filmkészítő kreatív elképzelése, a

közönségre gyakorolni kívánt hatás stb. Fontosnak tartom feltárni, hogy az egyes esetekben mi lehet az a szervezőerő, ami eldönti, hogy egy adott részbe milyen típusú ábrázolás kerül.

4.1. Az időkihagyások ábrázolását szervező erők a filmen

„Mi a szerzői munka lényege a film esetében? Feltételesem úgy is meghatározhatjuk, mint az időből való formálást. Hasonlóan ahhoz, ahogy a szobrász vesz egy márványtömböt és mintegy önmagán belül érzékelve a majdan elkészülő alkotás vonalait, lefejt róla minden fölöslegeset, a filmművészet is az „idő tömbjéből”, amely az élet tényeinek hatalmas és tagolatlan összességét foglalja magába, lefaragja és eldobja mindazt, ami nem kell, csak azt hagyva meg, ami az elkészülendő film eleme lesz, aminek a filmalkotás összetevőinek minőségében kell megvilágosodnia.”⁸³

Ki szerkeszti az időt? Akár egy keresztretjvény esetében, egyfajta előszerkesztői tevékenység történik az alkotó részéről, majd a megadott keretek között a végső megfejtéseket a befogadó egészíti ki.⁸⁴ Az ember idővel kapcsolatos beidegződése, hogy annak iránya egyenes és előre tartó, sebessége állandó. Ezek a legalapvetőbb törvényszerűségek, melyek mentén a néző összeszerkeszti a film időkonstrukcióját. Az idősűritések és kihagyások ábrázolására azonban rengetegféle megoldás kínálkozik. Mégis mi mentén dől el, hogy az alkotó milyen eszköztárból dolgozik?

Bordwell a filmi időtartamot tekintve három változatot különböztet meg. A fabula időtartama, mely idő alatt a történet cselekménye lejátszódik, a szűzsé időtartama, mely arra az időszakra terjed ki, amelyet a film dramatizál.⁸⁵ Tehát a szűzsé a filmvásznon dramatizált eseményeket fedi le, és lehet akár rövidebb is vagy hosszabb, mint a fabula időtartama. Egy történet felölelheti évezredek eseményeit, a szűzsé pedig ezt ábrázolhatja az utolsó néhány év eseményein keresztül, és a film mindezt a mindenkori idő néhány órájába tömörítheti. Ez utóbbi harmadik időtartam – mely valójában stilisztikailag nem kapcsolódik a filmhez – a vetítési időtartam, azaz a megtekintési idő. Ha egy elbeszélő film látszólag minden eseményt teljes egészében ábrázol, attól még akár lehet hosszabb is a vetítési időtartam, mint a szűzsé időtartama, hiszen láthatunk egy eseményt több oldalról, akár időbeli átfedésekkel bemutatva, vagy éppen lassítva-gyorsítva is. A Bagoly-folyó (The Bridge,

⁸³ Andrej Tarkovszkij: *A megragadott idő (részlet)*, 116.

⁸⁴ Bordwell, David: *Elbeszélés a játékfilmben*, 87.

⁸⁵ Bordwell: *Elbeszélés a játékfilmben*, 94.

Charles Vidor, 1929) című tízperces rövidfilm esetében a szüzsé két nap eseményét mutatja be, amelyek valójában percek alatt zajlanak le a fabulában.⁸⁶

A kamera elhelyezését szervező erők kapcsán mondja Bordwell, hogy minden filmezési eljárás a történet világát bizonyos hatások elérése érdekében teremti meg. A cél az észlelés valóságosságának érzete, hogy a néző mindenütt jelenvalónak érezze magát, ahova a film navigálja. Az illúzió, hogy a lefilmezett világot beavatkozás nélkül ismerjük meg. „...*És mivel egy esemény folyamatosságában létezik, a vágást alkalmazó rendező megfosztja a nézőt azoktól a perceptuális választási lehetőségektől, amelyekkel a színhelyen szemlélődve rendelkezne.*” – idézi Bazin gondolatait Bordwell.⁸⁷ A befogadói időélmény tulajdonképpen úgy fogalmazható meg, mint egy olyasfajta jelenség, ahol a néző saját valós időélményét feladja a film diegetikus ideje kedvéért, így átmenetileg elszakad a valós idő múlásának tudatától.

A filmkészítő döntésén múlik az idő tömörítése vagy megnyújtása, bizonyos események kihagyása, a jelenetek sorrendjének átrendezése vagy különböző stilisztikai technikák alkalmazása az idő múlásának érzékeltetésére. Ő dönt arról, hogyan manipulálja az időt. Ezek a döntések alapvető szerepet játszanak nemcsak a történet megértésében, hanem a nézőben előhívott időélményekben is.

4.1.1. Az filmidő megszerkesztése: parcellázás. Kinek az ideje?

Végeredményben ki vagy mi az indikátora az idő meghatározásának? Kinek az ideje tagolódik a filmen? A következőkben felidézem, mi az alkotó, és mi az elbeszélő funkciója, tevékenysége, mi a köztük lévő viszony. Az alkotó/szerző és az elbeszélő szerepe, illetve a kapcsolatuk döntő fontosságú a narratíva és a néző élményének alakításában, és abban a tekintetben is mérvadó, hogy az idő tagolásában kinek milyen rendeltetése van. A következőkben rá fogok világítani, hogy a film diegetikus időszervezésére meghatározó erővel bír az elbeszélő személye vagy módja, még abban az esetben is, ha az elbeszélői nézőpont a film során megváltozik.

Technikai értelemben annak a felelőse, hogy a történet megfelelően elférjen a vetítési időkorlátok között, az alkotó és a stáb. A *szerző/alkotó* a filmben azt az egyént vagy csoportot jelenti, aki(k) a film történetének, szereplőinek és általános művészi víziójának megalkotásáért felelős(ek). Ők a film

⁸⁶ Bordwell: *Elbeszélés a játékfilmben*, 95.

⁸⁷ David Bordwell: *Elbeszélés a játékfilmben*, 23.

Az 1960-as évek után a filmelmélet teoretikusai arra törekedtek, hogy azonosítsák az elbeszélői gesztus hordozóját a filmben. Közös kiindulópontjuk, hogy a film, mint perspektivikus látásra képes művészet, képes a történetet egy láthatatlan szemtanú látószögéből ábrázolni; ezt hívja Bordwell láthatatlan megfigyelőnek. Noel Burch operatóri oldalról közelít: azt mondja, a néző eredendően azonosul a *látó tekintettel*, vagyis a látó tekintet repteti a nézőt a tér különböző pontjaira. A kamera tehát egyfajta narrátor.⁹¹ Burch-ot talán Pudovkin elmélete ihlette, aki így fogalmaz: az objektív az ún. *figyelmes tekintet*, mely *mise en cadre* vezeti a nézőt. Bár Bordwell kognitív pszichológiai konstruktivista felfogása új szemlélettel tesz kísérletet az elbeszélést övező terminusok meghatározására, mégis jobbnak látom jelen vizsgálódás esetében visszatérni Genette-hez, ugyanis pontosabb képet akkor kapunk az időrendezés mozgatórugójáról, ha megvizsgáljuk a *fokalizáció* fogalmát. A fokalizációt a film tekintetében ebben az értekezésében abban az értelemben használom, mint ami arra a nézőpontra utal, amelyből a történetet az alkotó a közönség elé tárja. Ez magában foglalja azon információk, események és perspektívák kiválasztását, amelyekhez a néző a film bemutatásán keresztül hozzáférhet, így a gyakorlatban olykor optikai minőségű is, de mentális értelemben vett minősége a mérvadó. Ez a nézőpont lehet belső, külső vagy vegyes, attól függően, hogy a néző betekintést nyer-e a szereplők gondolataiba és érzéseibe (belső), külső megfigyelésre korlátozódik-e anélkül, hogy hozzáférne a szereplők belső világához (külső), vagy a kettő kombinációja.⁹²

A Volt egyszer egy Amerika (Once upon a time in America, Sergio Leone, 1984)⁹³ című film egyik jelenetében a következő történik. Egy serdülésnek még szinte nem is indult kölyök egy hatalmas habos sütemény büszke tulajdonosaként távozik a cukrászdából, hogy némi erotikus szolgáltatást vagy épp csak láthatást kapjon egy fiatal hölgytől a habos-édes fizetségért cserébe. Kopogtat az ajtón, ám a nő anyja nyit ajtót, s míg mögötte az ajtórésben egy pillanatra feltárul a lány meztelen teste, a mogorva asszony közli, hogy lánya mosdik, a fiú később jöjjön vissza. Jobb híján a fiú leül a lépcsőházban, és vár. Végül is a csomagoláson egy kis lyukon hozzá lehet férni a habhoz, épp csak egy ujjbegynyi nyalintásra. Hogy jobban megvizsgálja, kicsomagolja, végül is van idő, hiszen mosdik a lány, addig pedig a papír belső felére maszatolódott felesleget le lehet dézsmálni, majd vissza lehet

⁹¹ Noel Burch: *Narráció, diegézis: küszöbök és határok*, ford.: Kaposi Ildikó, in: Metropolis Folyóirat, 1998/ nyár <https://metropolis.org.hu/narracio-diegezis-kuszobok-es-hatarok-1>, utolsó letöltés dátuma: 2023.02.12.

⁹² Celestino Deleyto: *Fokalizáció a filmi elbeszélésben*, ford. Ferencz Anna, Apertúra, 2005. ősz. URL: <https://www.apertura.hu/2005/osz/deleyto-fokalizacio-a-filmi-elbeszelesben/> (utolsó letöltés dátuma: 2023.07.23.) A tanulmány eredeti megjelenési helye: Atlantis, 1991. 13. nov. 1-2. szám. 159-77.

⁹³ <https://www.imdb.com/title/tt0087843/>

csomagolni, mintha mi sem történt volna... Így megy ez, hosszú percekig nézzük vágás nélkül, egyetlen beállításban, ahogy a fiúcska az édes-habos kísértést választja a buja testi vágyak helyett. Ez a példa kellően jól szemlélteti azt az esetet, amikor az elbeszélő átadja a „gyeplőt” a karakternek. Ebben a példában a fiúnak, aki a saját idejében, nem gyorsabban, nem rövidebben kiélvezi ennek a süteménynek minden egyes pillanatát, kezdve az óvatos kóstolgatástól a habzsolásba menő falásig. Ez tehát nem az elbeszélő ideje, mert bár nem vált a film egyes szám harmadik személyről egyes szám első személyre, mégis átadja a mesélést bizonyos mértékig a szereplőnek: vagyis a süteményélvezet kétségtelenül a szereplő ideje.

Kovács András Bálint szerint az elbeszélő feladata, hogy kiválassza a fontosabb és kevésbé fontos eseményeket egy történetben.⁹⁴ Genette és Celestino Deleyto a fokalizációt az észlelés alapján határozza meg, azaz a „ki lát” mentén, vagyis, hogy kinek a nézőpontjában vagyunk. A fokalizáció lehet az elbeszélőé, de lehet a szereplőé, sőt egy film során váltakozhat is. Hasonlóan a szereplő szubjektív időélményét ábrázolja a Requiem egy álomért (Requiem for a Dream Darren Aronofsky, 2000)⁹⁵ azon jelenete, melyben a gyógyszerfüggő anya elnyújtott, absztrakt képekkel tarkított, periodikusan ismétlődő élmény-képsorait látjuk; szinte időtlen órákat, napokat, élünk át vele a rideg lakásában, ahol a hűtő olykor-olykor támad, s átmeneti védelmet pusztán a televízió vetélkedője nyújt. Úgy vélem, a fokalizáció és időstruktúra megteremtése között szoros kapcsolat van. Ennek oka az időszerkesztést motiváló szempontokban keresendő.

A fokalizáció megválasztása befolyásolja, hogy a néző hogyan érti meg a történetet és a szereplők élményeit hogyan éli meg, beleértve az időt is. Amikor a narratívát az egyik szereplő szemszögéből ábrázolja a film, a néző úgy éli meg az eseményeket, hogy azok az adott szereplő időérzékeléséhez igazodnak. Például, ha egy szereplő stresszhelyzetben van, úgy tűnhet, hogy az idő lelassul vagy felgyorsul, és a film lassított felvételeket vagy mikroszintű kihagyásokat és dinamikus vágásokat használhat ennek ábrázolására. Ez a belső szemszög lehetővé teszi a nézők számára, hogy mélyebben azonosuljanak a szereplőkkel⁹⁶, mivel hozzáférhetnek gondolataikhoz és érzelmeikhez, időmegéléseikhez. Egy „belső szemszögű” film például időugrásokat vagy flash backeket használhat annak érdekében, hogy betekintést adjon egy szereplő emlékeibe vagy gondolatmenetébe. Erre az

⁹⁴ Kovács András Bálint: *Film és elbeszélés*, Korona Kiadó, 1997. 8.

⁹⁵ <https://www.imdb.com/title/tt0180093/>

⁹⁶ Bálint Katalin: *A filmszereplő tekintete. A belső fokalizáció befogadáslélektani hatása*, Imágó Budapest, 2011/ 3, 82–92. http://imagobudapest.hu/images/lapszamok/2011_3/077-94_Balint-K.pdf (utolsó letöltés dátuma: 2023.07.21.)

ábrázolásra láthatunk példákat a *Volt egyszer egy nyár* (After sun, Charlotte Wells, 2022)⁹⁷ című filmben, mely egy fiatal nő apjáról őrzött gyerekkori emlékeit tárja elénk egy nyaralás kiragadott eseményei által, hol megtartva a linearitást, hol elrugaskodva attól. Másrészt egy külső nézőpont a távolságtartás érzetét keltheti, ahonnét a néző csak külső szemszögből figyeli a szereplők cselekedeteit, a velük történő eseményeket. Ez esetben az időugrások helye és a kihagyások mértéke, az egyes jelenetek időtartama, az elbeszélői nézőponttól függően befolyásolja a néző belemerülését a narratívába.

Összefoglalva, a fokalizáció és a filmes időkezelés szorosan összefüggésben állnak. Mindkettő befolyásolja a néző mentális perspektíváját, a narratíva megértését és az idő megtapasztalását a filmben.

4.1.2. Konkrét és elvont ábrázolások, humán időélmény

„Amíg a konkrét valóság azért létezik, mert létezik, addig a kitalált valóságot elbeszélője teremti meg. (Kate Hamburger)”⁹⁸

A nyelvészetből ismert deixis használatára a film nem képes. Korábban írtam, hogy a filmi időjelölőknek nincsenek olyan formai adottságai, amelyek képesek lennének az időbeliségre egzakt módon rámutatni.⁹⁹ Legalábbis, ha eltekintünk a más jelrendszerekből „kölcsonvett” jelölőktől (pl. naptár vagy óra filmre vitele, verbális információ a dialógban). A kognitív nyelvtudomány a filmnyelvet ikonikus természetű nyelvnek tekinti. Olyan jelrendszerként értelmezi, melyben vizuálisan érzékelhető hasonlóság alapján létrejövő ikonikus jelkapcsolatokra épül a kommunikáció. A filmi környezet legtöbb eleme, melybe az adott történet beágyazódik, maga a valóság valóság-hú mása. Az ikonikus kapcsolatok lehetővé teszik az alkotók számára, hogy jelentéseket és érzelmeket közvetítsenek vizuális és auditív jelzéseken és cselekvéseken keresztül anélkül, hogy nyelvi deixisre szorulnának. *„Mint minden nyelvezetet, a filmet is meg kell tanulni.”* - írja Bazin. Ugyanakkor arról is beszámol, hogy több ízben nyílt alkalma olyan primitív törzsekhez ellátogatni, akik először találkoztak a filmmel. Tapasztalatairól így számol be: *„Midőn elmúlik az első percek meglepetése, a szűz közönség egészen természetes és megszokott jelenségnek tartja a film vetítővásznának képeit. A*

⁹⁷ <https://www.imdb.com/title/tt19770238/>

⁹⁸ David Bordwell: *Elbeszélés a játékfilmben*, 24.

⁹⁹ David Bordwell: *Elbeszélés a játékfilmben*, 90.

párizsi Grand Café első nézői 1895-ben jól megértették, miről van szó: egy vonat befut a pályaudvarra; a baba reggelizik. Úgy tűnik tehát, hogy a film mindenki számára közvetlenül felfogható nyelvezet. És ennek okát képeinek konkrét jellegében, a priori¹⁰⁰ egyetemességében jelölhetjük meg, s ez az egyetemesség maga a külső világ.”¹⁰¹

Gaál Béla, illetve Jankovics Marcell János vitéz adaptációjában (János vitéz, Gaál Béla, 1939¹⁰², János vitéz, Jankovics Marcell, 1973¹⁰³) a két alkotó más-más eszköztárat használ az öregasszony gonoszságának ábrázolására. Az animációs film több, mint harminc évvel az élőszereplős film után készült, így az sem kizárt, hogy Jankovics vízióját a Gaál-féle alkotás inspirálta. Gaál lelketlen öregasszonyát a színésznő ördögi tekintete kelti életre, a félelmet fokozó, alulról érkező megvilágításban, mely adekvát ábrázolása a gonoszságnak. Az animációs film szinte rendeltetésszerű műfaji sajátossága az elvont ábrázolás. A médium jellegéből adódóan a vizualitás gyakorta stilizált és szimbolikus. Jankovics ezt az absztrakt jelleget ragadja meg, hogy markánsan fejezze ki az gonoszság fenyegető jelenlétét.



5. János vitéz – a gonosz mostoha (1939, r.: Gaál Béla és 1973, r.: Jankovics Marcell)

A jelfejtés képessége élet adta tapasztalatainkból és az ezekhez fűzött egyéni és társadalmi/kulturális értelmezésekből fakad. Ezek tudás- vagy hiedelemrendszerekbe szerveződő egységeit nevezhetjük sémáknak, vagyis olyan kognitív struktúráknak, amelyek észlelésünk és gondolkodásunk eredményei, a megélt világgal kapcsolatos tudásunk. Bordwell ezeket kategorizálja különböző tudáshalmazokba.

¹⁰⁰priori jelentése: eleve, a tapasztalatot megelőzően

¹⁰¹ André Bazin: *Korunk nyelve*, 72.

¹⁰² <https://www.imdb.com/title/tt0030306/>

¹⁰³ <https://www.imdb.com/title/tt0121431/>

A funkcionális kognitív nyelvelméletben a jelfeldolgozás egyik jellemzője az *inferencialitás*, amit szeretnék átnevezni és beépíteni a filmnyelvi intencionális metodikára nézve. A kognitív szemantikai irányból vizsgálódó nyelvészek az adott nyelvi gesztusban (pl. mondat) rejlő szándékot vizsgálják, míg a funkcionális irányú megközelítés a befogadói oldalról nézve térképezi fel azt, hogy milyen következtetések mentén ér célba a közlés. Az inferenciális gondolkodás lényegében azt jelenti, hogy a befogadó olyan információkat is képes „kiolvasni”, amelyek effektíve nem hangzottak el, ténylegesen nem szerepeltek az adott tartalomban. A Jankovics féle ábrázolásban a gonosz öregasszony attribútumait viselő Hold és a körülötte terjengő éjsötét magasodik Jancsi fölé. A nézői inferenciális gondolkodás révén születik meg az az átvitt jelentés, mely egyfajta nyomasztó kiszolgáltatottsággal ruházza fel a jelenséget, a gonoszság fenyegető erejét, mely szinte rátelepedik a főhősre, úgy kíséri őt ez a „végzet”, mint ahogy a Holdat sem lehet „lehagyni”. Ezzel egy mélyebb transzcendens erő kel életre a nézői olvasatban: olybá tűnik, hogy ez az ellenerő időben és térben mindenütt jelenlévő, tehát elkerülhetetlen. Bár az élőszereplős film eszköztára nem annyira határtalan, mint az animációs filmé, a példa mégis jól illusztrálja, milyen sokrétű kognitív folyamatokat képesek mozgósítani a nézőben az adekvát tartományon túlmutató vizuális és auditív jelzések.

Mindezt a filmi időugrásokra alkalmazva, az mondható el, hogy az inferenciális befogadói munkát leginkább a korábban definiált *asszociatív ábrázolás* kívánja meg.¹⁰⁴ A következő fejezetekben erre több példát is sorra veszek.

Mi mentén alakultak a filmnyelvi időjelölések, pontosabban az időugrás ábrázolások mi alapján kapnak konkrét vagy elvont formát?

A beszélt és írott nyelv perceptuális analógiája lehetne a hangutánzó szavak esete, melyek létrejöttében főként az auditív érzékelésünkre ható ingerek hatottak (például: berreg, zakatol, horkol, zipzár, Spritz (német), tipping (angol) stb.), míg más nyelvi jelölők etimológiájukat tekintve nem vezethetőek vissza perceptuális élményre. Ahogy a film esetében is egy-egy gesztus, ábrázolás egyszerűen csak kialakult, minden különösebb ok nélkül, mint például a *felblende* és *leblende* technika. Persze nem kizárt, hogy ez az eset is fiziológiai élményen alapszik, ha például arra gondolunk, hogy ébredéskor kinyílik a szemünk, illetve nap végén lezárjuk a szemhéjunkt.

¹⁰⁴ Id. itt: 4. fejezet

Azt, hogy a filmnyelvi gesztusok alakulására milyen közvetlen hatással vannak perceptuális megéléseink a valós világunkból, jól illusztrálja a plánozás klasszikus logikája, mely a képlátáson túl figyelmi fókuszunk változásait követi. Két western-hős áll szemben egymással a poros úton, ördögsekereket fúj a szél. A zsáner jellemző ábrázolásmódja: két szuperközeli kép kivágás a hunyorgó szemekről. Bármily távol is vannak egymástól, bele akarnak látni a másik fejébe, elkapni a tekintet legapróbb rezdülését. Amikor egy lépcső tetejéről figyelünk egy forgalmas teret, olyan, mintha egy filmben egy nagyotált látnánk, de amint a tömegben megpillantunk egy ismerőst, akár egy kamera, „rántja be a variót” az agyunk, és máris egy közeliben „leválasztva” látjuk a célszemélyt, noha szemünk nem gumiobjektív, és szemlencséink látószögét sem tudjuk változtatni. A filmes vizuális ábrázolás tehát olykor egészen hasonlóan képes lemodellezni az agyunkban lejátszódó folyamatokat. Ahogy a figyelmünk kiragad egy-egy részletet, vagy éppen egészében igyekszik rálátni valamire, ezt az agyi folyamatot a film részben előidézi, részben reprodukálja. Hitchcock *Szédülés* című filmjében (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958)¹⁰⁵ olyan zsigeri élményt nyújt a szédülés megelevenítése optikai trükkök által, hogy még azok a nézők is rosszul lesznek, akik egyébként nem is tériszonyosak.

Úgy tűnik, bizonyos filmnyelvi jelölések belső – nem is feltétlenül tudatos – működéseinkből és tapasztalatainkból eredhetnek, amilyenek pl. a zsigeri érzékeléseink vagy figyelmi fókuszunk változása, és ezek a valós világról szerzett, ugyanakkor belső (döntően kognitív) folyamatok által közvetített szubjektív tapasztalatok befolyásolják a filmnyelvben használt technikák fejlődését. Ez vélhetően a filmi időkihagyás gesztusokra is igaz lehet.

Az ókori görög filozófusok kétféle időt határoztak meg. „*A chronos, ahogy az óra, a fizikai idő fogalmát jelöli, a maga rögzült törvényeivel halad: múlik az idő, hétfőre kedd következik, estére reggel. De a benyomások, élmények feldolgozása, a tempusnak nevezett, emberileg átélt idő, ez a nagyhoz képest mikroszintű valóság előre láthatatlan. A sok ok közrejátszásának végeredménye olyan bonyolult, gomolygó, elfogadás-visszautasítás mezején játszódik, hogy a tempus fölébe nő(het) a chronosnak.*”¹⁰⁶

¹⁰⁵ <https://www.imdb.com/title/tt0052357/>

¹⁰⁶ Bíró Yvette: *Időformák*, Osiris, 2005.

Tehát a felismerés, hogy az idő áramlása fizikai és mentális úton más módon zajlik, már nagyon régen megszületett. A *chronos* ábrázolása a filmen gyakran informatív gesztus, a praktikum vezérli, funkcionális, akárcsak valós életünkben. A *tempus* *szenzuális időugrás* ábrázolásokkal ragadja meg a film, valós életünkben ismert fiziológiai élményeinket modellezi.

A *tempus* filmes megragadásának leglátványosabb esete, amikor szubjektív időkimaradás élményeink ábrázolódnak. Ezek adódhatnak olyan ritka és szubjektív (mégis mindannyiunk számára ismerős) élmények során, melyeket módosult tudatállapotoknak (MTÁ) nevezünk. Az ember normális tudatállapota, melyet – kéregalatti struktúrák mellett – a prefrontális kéreg működése segít elő, magas szintű tudatosságot tesz lehetővé, beleértve a logikus érvelést vagy akár az erkölcsösnek vélt viselkedést. Ezt az állapotot a prefrontális lebeny más agyterületekre gyakorolt erős gátló hatása jellemzi. A módosult tudatállapotok esetében a prefrontális lebeny aktivitása csökken, ennek következtében az addigi gátlások részben feloldódnak. Attól függően, hogy ez a csökkenés milyen gyorsan és milyen mértékben történik, más és más lesz az élmény szubjektív minősége. Másfajta észlelést tesz lehetővé, módosul az érzelmek megélése, a gondolkodás, a tudatosság stb. Módosult tudatállapotban másként telik az idő, más az időérzékelésünk is. Szervezetünkben hirtelen felszökik az adrenalin szint, érzékeink megcsalnak. A kutatók általában egyetértenek abban, hogy a módosult tudatállapotok a különböző mentális folyamatok minőségi változásaival járnak. Ezek a változások többek közt: megváltozott figyelem, perceptuális torzulások, a fiziológiai és érzelmi érzékenység ingadozása, a gondolkodás, az én-élmény, valamint az időérzékelés változása.¹⁰⁷ Ilyen MTÁ jelenségek léphetnek föl pl. hipnózis hatására vagy hallucinogén drogok használatakor, hirtelen stressz-hatásra, szenzoros depriváció alatt (pl. sötétzárka) vagy extrém mértékű fizikai/lelki igénybevétel (hosszútávfutás, szülés) esetén. A köznyelvben ilyen élményként tartjuk számon például: a halálközeli élményt, a szerelem felfokozott érzelmi pillanatait, a „flow”-élményt, az ábrándozást, vagy a vörös látást¹⁰⁸, a hipnózist, az életet fenyegető váratlan élményeket, baleseteket, szülést, stb.

¹⁰⁷ Józsa Emese, Költő András, Bányai, Éva, Varga, Katalin.: *A tudat fenomenológiája kérdőív magyar változatával szerzett tapasztalatok*, Magyar Pszichológiai Szemle, 74(1), 2019, 33., https://edit.elte.hu/xmlui/bitstream/handle/10831/46282/10.15560016.2019.74.1.3_30615167.pdf utolsó letöltés dátuma: 2023.06.30.

¹⁰⁸ A vörös látás: ez egy szélsőséges düh reakció. Amikor a préda elejti az áldozatát, a nyilvánvalóan vesztesre álló áldozat az utolsó végzetes csapás előtt egyfajta utolsó eséllyel minden erejét összeszedve, nekimegy támadójának. Ilyenkor gyakorta egy vörös fátyol húzódik rá a látómezejére. Azt is kimutatták, hogy a jelenség memória kieséssel is jár.

Az MTÁ filmi ábrázolása a chronos és a tempus közti elcsúszást beszéli el, és ennek leghatékonyabb módja a szenzuális élményeket előhívó ábrázolás. Jó példa a pillanat megnyújtására, ahogy Kar-Wai Wong ábrázolja a szerelem és vágyakozás „idejét”. A *Szerelemre hangolva* (Fa yeung nin wah, Kar-Wai Wong, 2000)¹⁰⁹ című filmjének ikonikus jelenete egy szűk sikátorban játszódik. A két főszereplő, Mr. Chow (Tony Leung) és Mrs. Chan (Maggie Cheung) néhány pillanatra érzelmi kapcsolatba kerülnek egymással, anélkül, hogy bármi is történne közöttük. A lassított felvételeket Shigeru Umebayashi zenéje kíséri, finoman sugallva a szereplők visszafogott érzelmeit és ki nem mondott vágyait. A film elbeszélőmódjára végig jellemzőek az időbeli ugrások, gyakran egészen zavarba hozva a nézőt annak értelmezésében, hogy mennyi idő telt el a jelenetek között. Ezzel az ábrázolással Kar-Wai azt a hatást éri el, hogy a nézőnek az lesz az élménye, mintha emlékezés révén szerkesztené össze a történetet. Ez erős elköteleződést vált ki a történettel szemben, ugyanakkor fokozott figyelmet kíván meg a nézőtől, aktív kognitív munkát.

A halálos veszély pillanatában felgyorsuló időt, a szubjektív tempust ábrázolja a Mátrix (The Matrix, Lana Wachowski, Lilly Wachowski, 1999)¹¹⁰ ún. bullet-time technikával rögzített jelenete, melynek filmes megvalósítása akkoriban legalább akkora bravúrnak számított, mint Muybridge felvételei 1878-ban a vágótázó lóról. Valójában az átlagon felüli reflexeket ábrázoló eljárás éppen Muybridge konstrukciójának továbbfejlődése.

A sokk, a hirtelen kijózanodás állapotait ragadja meg Steven Spielberg a *Ryan közlegény megmentésében* (Saving Private Ryan, Steven Spielberg, 1998)¹¹¹. A normandiai partraszállás megrázó képsorait egy sokkos állapotba került katona szemszögéből látjuk. A lassított képsorokat Gary Rydstrom hangmérnök tompa zörejei teszik igazán hatásossá. Miller százados leblokkolásának szubjektív élménye a nézőt teljesen magával ragadja. Az átmeneti sükettség állapotából végül a rendező ötlete alapján egy fokozatosan erősödő sípoló hang zökkenti ki a századost. Az egész filmre jellemző a szenzuális nézői észlelés kiváltása a kép plasztikussága, valamint a különböző vizuális és auditív megoldások révén.

Szubjektív időélményt rekonstruál a fokalizáció kapcsán korábban említett jelenet a *Requiem egy álomért* című filmben, mely a gyógyszerfüggő nő időérzék-vesztettségét ábrázolja. A megborult pszichés állapotok kizökent időmegélésének ábrázolására egy másik példa a képi és zenei

¹⁰⁹ <https://www.imdb.com/title/tt0118694/>

¹¹⁰ <https://www.imdb.com/title/tt0133093/>

¹¹¹ <https://www.imdb.com/title/tt0120815/>

töredezett Fabri Zoltán *Édes Anna* (Édes Anna, Fabri Zoltán, 1958)¹¹² című filmjében. Ez egyfajta nem-definiálható idő élményét kelti a nézőben, ami egyértelműen megfeleltethető annak a szubjektív időélménynek, melyet a Törőcsik Mari által alakított Anna él át érzelmi zavarodottsága miatt.

A humán időélmény képlékeny megéléséről írva Csíkszentmihályi, úgy fogalmaz, hogy az idő eseti jellegzetessége, hogy nem feltétlenül úgy múlik, ahogy általában szokott. Bizonyos tudatállapotok során, mint amilyen a *flow-állapot*, az objektív, külső időtartam lényegtelenné válik és a tevékenység diktálta ritmus lesz a domináns. Csíkszentmihályi úgy összegzi megfigyelését, hogy az *flow-élmények* során az időérzékelésünknek az órával mérhető pontos időtartamhoz kevés köze van.¹¹³ Ennek a jelenségnek a leképezésére a mozgókép különösen alkalmas platform, a sűrítési technika pedig kínálkozó lehetőség.

„A film ereje viszont éppen abban rejlik, hogy az időt valóságos és elszakíthatatlan kapocs fűzi magához a valóság anyagához, amely bennünket minden nap és minden órában körülvesz.”¹¹⁴

A képi gondolkodás kezdettől fogva témája filozófia tudományának. Néhány filozófiai szemlélet szakít a régi hagyománnyal, miszerint a körülöttünk zajló világról való gondolkodás feltétlenül verbális módon történik. Ehelyett úgy vélik, mindez sokkal inkább képekben történik. Ezt az irányzatot képviseli Nyíri Kristóf filozófus is, aki azt mondja, hogy a szónyelv a zsigeri síkra, az ember eredendően képi gondolkodásmódjára épült rá. *„Míg szavaink túlnyomórészt konvencionálisak, a képek lényeges vonatkozásokban természetadta konkrét jelentéshordozók.”* – ragadja meg Nyíri Wittgenstein gondolatát.¹¹⁵ Nyíri az időfogalom képi úton történő észleléséről is beszél. *„Osztom ama felfogást, miszerint nemcsak a térélmény, hanem kivált az időélmény is benső kapcsolatban áll a képélménnyel.”¹¹⁶* Úgy véli, az időélményt az emberben létrejövő *„nyomás”* érzés indukálja. Ez abból fakad, hogy emberi létezésünk kikerülhetetlen velejárója az elmúlás, az idővel való verseny, ami megteremti bensőnkben a szorongás érzetét, az idő prés-hatását. *„Alapvetően motorikus lények vagyunk, vagyis izomérzéseink vannak, amelyek áttevődnek belső képekké (nem*

¹¹² <https://www.imdb.com/title/tt0052438/>

¹¹³ Csíkszentmihályi Mihály: *Flow. Az áramlat. A tökéletes élmény pszichológiája*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1991. 48. <http://fizika.mechatronika.hu/fizika/fizikalecok/Asztal/flow.pdf>, utolsó letöltés dátuma: 2022.10.20.

¹¹⁴ Andrej Tarkovszkij: *A megragadott idő*, 192.

¹¹⁵ Nyíri Kristóf (2002): *Képek, mint eszközök Wittgenstein filozófiájában*, Budapest, Világosság, 21(2006.05).

¹¹⁶ Nyíri Kristóf (2007): *Szavak és képek*, Világosság 2007, 3.

kristálytisztá, hanem elmosódott belső képekké). Ezeket a belső képeket úgy fordítjuk le szónyelvre, hogy metaforákat alkotunk. (Metafora például, hogy az idő folyik, az idő rohan, lassan cammog.). Az idő mindennapi metaforái kifejezik, amit érzünk az idővel való küzdelmünk során.”¹¹⁷

Ugyanakkor arra is kitér, hogyan szorította ki a szónyelv az idővel kapcsolatos tapasztalásunk eredendően vizuális és auditív ingereit. *„Az ember eredetileg a nappal és éjszaka, a nyár és a tél, a napi munka és a heti piac természetes idejét élte. Az óraidő fegyelme elidegenedett idő. (...) A természetes emberi életvilágot általában erős vizuális benyomások jellemzik, a hang- nyelv is mimikával és gesztusokkal szövődik egybe, ám maradandó képeket teremtetni sokkal-sokkal nehezebb, mint szavakat kimondani; a beszélő ember többnyire tehetetlen, ha képek létrehozásáról van szó.”¹¹⁸*

A Nyíri-féle elgondolás lényege, hogy az idő úgy létezik, mint valamiféle realitás, amivel az ember mint fizikai lény kerül kapcsolatba, az időérzékelés motorikus, belső, fizikális érzeteinkből indul ki. Időszemlélete abból indul ki, hogy az idő észlelése képi percepció útján történik, tehát az időről való gondolkodás is képek által történik. Úgy véli, a gondolkodás anyaga nem a szó, hanem a kép. Hozzáteszi, az nem kétséges, hogy a szó nagyon fontos módon járul hozzá a képhez: segít elhelyezni a képeket – *„a zsigeri érzéseinkről és reakcióinkból keletkező képeket,”¹¹⁹* – amelyek a külvilággal való érintkezésből adódnak. Nem kívánom kinyitni az idő filozófiai problémáinak ezerféle értelmezését rejtő szelencét, mégis idevágónak éreztem a Nyíri-féle gondolat megemlítését, mert meggyőződésem, hogy a film időábrázolásának evolúciója is bejárt egy utat: az elmúlt évszázad során a filmi időjelzések elrugaszkodtak az informatív közléstől, és egyre inkább a befogadó szenzuális élménytárát előhívva, vizuális és auditív eszközökkel konstruálnak meg időélményeket. Ezeket a nézői élményeket áthatja egyfajta érzéki vizualitás (*belső képek* - ahogy Nyíri nevezi), emiatt a film, mint elbeszélő művészet különösen jól rezonál a realitásra.

„A jelenetek gyors változása, a hangulatok áramlása, az élmények zuhataga – kétségtelenül jobb, mint az élet nehézkes hömpölygése. Ha úgy tetszik közelebb van az élethez. Mert az életben a változások gyors ütemben követik egymást, és a lelki átélések viharosan zajlanak le. A film megfejtette a mozgás titkát.”¹²⁰ – írja Tolsztoj a filmről.

¹¹⁷ <https://tudastars.hu/video/nyiri-kristof/> 15:50- 16:30 (utolsó letöltés dátuma: 2023.07.20.)

¹¹⁸ Nyíri Kristóf (2007): *Szavak és képek*, Világosság, 2007, 4.

¹¹⁹ <https://tudastars.hu/video/nyiri-kristof/> 15:50- 16:30 (utolsó letöltés dátuma: 2023.07.20.)

¹²⁰ Bölcs István: *Filmesztétika*, Tankönyvkiadó, Budapest, 1971, 16.

Azt szokták mondani, hogy a film az a művészeti ág, ami a legközelebb áll a valósághoz. Az időugrás reprezentációk jellegét tekintve az látszik, hogy bizonyos ábrázolási megoldások hasonlóságot mutatnak szubjektív időugrás élményinkkel, mintha a filmes időreprezentációk egyre produktívabban lennének képesek igazodni a nézők szenzuális tapasztalattárához. Az a filozófiai elképzelés, hogy a világról való gondolkodás képeken keresztül is kifejezésre jut az emberi elmében, azt támasztja alá, hogy a film valóban hatékony platform az idő emberi tapasztalatának közvetítéséhez, hiszen túlmutat a verbális kommunikáción.

Összefoglalva: az időugrások ábrázolása a filmben konkrét és absztrakt formát egyaránt ölthet. A konkrét filmes reprezentációk közvetlen és explicit kapcsolatban állnak a közvetített jelentéssel. Ezzel szemben az absztrakt ábrázolások több kognitív munkát igényelnek a nézőtől, ami gyakran tágabb értelmezésekhez vezet.

A filmes időjelölések különböző tényezők mentén alakultak ki, és ebben feltehetően közrejátszottak az időérzékelés mindennapos és rendhagyó mintái az emberi tapasztalatban. . Ilyen jól megvizsgálható szélsőséges esetek a módosult tudatállapotok időjelenségei. A szubjektív időkihagyás-élmények ábrázolása révén a filmalkotó képes felszámolni a határt az objektív, külső idő (chronos) és a szubjektív, átélt idő (tempus) között. A filmnyelv képessé vált megragadni és újratereíteni az emberi idő nehezen megragadható megtapasztalását, így a film kifejező narratív művészetté vált, amely képes szorosan kapcsolódni a megélt valóságunkhoz.

5. További időugrás-ábrázolás mintázatok

A kihagyásos reprezentációk sok esetben mutatnak strukturális hasonlóságot annak mentén, hogy milyen stratégia mentén képződtek, illetve milyen gesztusok révén valósulnak meg. A következőkben sorra veszek néhány gyakori időugrás-ábrázolást a filmtörténetből kiragadott példákon keresztül. Mindeközben saját gyakorlati tapasztalataimat, alkotói dilemmáimat is feltárom azzal kapcsolatban, hogy mit feltételeztem arról, hogy a néző az adott jelzéseket hogyan fogja értelmezni.

5.1. Megvalósítási stratégiák. Alkotói oldal.

A Honda *Everyday* című reklámja¹²¹ egy percben *sűrítve* ábrázolja egyetlen nap eseményeit. Nem összekeverendő ez a sűrítési megoldás a mikroszintű időugrásokkal létrehozott sűrítési eljárással, mivel a mikroszintű sűrítés – ahogy korábban említettem – egy folyamatosság érzetét keltő stiláris eljárás. Vegyük például a time lapse ábrázolásokat. Technikai értelemben mikroszintű kihagyások révén az idő múlásának felgyorsult, mégis folyamatos élményét tárja a néző elé. Amennyiben az alkotó a time lapse technika révén nem mutatná meg az összesűrített idő zajlását, csupán átugrana a kezdeti pontról a végpontra, máris egy makroszintű kihagyásról beszélhetnénk.

A makroszintű időugrásokkal létrehozott sűrítési eljárással az alkotók kifejezetten tudatosítani igyekeznek a nézőben a jellemzően nagyobb léptékű kihagyásokat. Az említett Honda reklámban másodpernyi hosszúságú képek követik egymást, amelyeken szuperközeleli motívumok vannak ritmusfilm jelleggel felsorakoztatva, olykor a napi rutint is felidéző ismétlődéses képsorokkal (kulcslyukban a kulcs, fogkefe a pohárban, vízcsap, liftgomb, vekker). A bravúros reklám érdeme, hogy a szuperközeleli képek úgy vannak kigondolva, hogy az erőteljes időszűrés ellenére a néző a fejében azonnal megszerkeszti a történet tágabb perspektívájú eseményeit és a történetidőt. A tempó ugyan igen gyors, de ez szokásosnak mondható a reklámoknál.

Ez a makroszintű sűrítési megoldás nagyon hasonlít egy másik gyakran látott mintázathoz. *Időzajlásnak* (vagy időmúlatásnak) nevezem azt a kihagyásokkal dolgozó eljárást, amikor az egymás után rendezett mozzanatok, egyfajta montázsszekvenciává állnak össze. A szekvencia bizonyos elemeit vagy eseményeit kihagyják, hogy tömörebb és összefüggőbb ábrázolást hozzanak létre. Így a tartalmat szigorúbb tartalmi fókuszba rendezik. Gyakori a zenei aláfestés használata, még akár a képek közötti áttünéseké is. A hollywoodi mozi kontextusában Bordwell ezt a fajta montázsszekvenciát rövid felvételek sorozataként határozza meg, melyben a néző egy hosszabb eseménysor rövid kivonatát kapja meg. Ennek során a film többször is át ugrik a fabula idejének egyes szakaszain.¹²² Ez egy módja annak, hogy a történet egy részét összefoglalják a kulcsfontosságú képek és pillanatok bemutatásával.

¹²¹ <https://vimeo.com/19265192>

¹²² Bordwell: *Elbeszélés a játékfilmben*, 95.

A *Rocky* (Rocky, John G. Avildsen, 1976)¹²³ című amerikai filmdrámában egy Philadelphiában élő olasz-amerikai bokszoló, Rocky Balboa (Sylvester Stallone) lehetőséget kap, hogy megmérkőzzön a nehézsúlyú ökölvívó világbajnokkal a bajnoki címért. Noha szinte semmi esélye a győzelemre, Rocky kemény edzésbe kezd, hogy bizonyítson. Elkezdődik egy időben összesűrített montázs-szekvencia, melyben együtt éljük meg főhőssel a felkészülés kitartó és megfeszített pillanatait. Rocky elindul futni, ezalatt felcsendül egy buzdító hangulatú zene, fekvőtámaszok, a bokszsák püfölése, támogató barátok biztatása, míg végül a futás a Philadelphia Szépművészeti Múzeumnál ér véget. Végeredményben ez egy hosszabb eseménysor rövid összefoglalása.

Az időzajlás- ábrázolások során mindig időélményt kap a néző, pontosabban “élménysűrítmenyt”. Klasszikus példa az *Oroszlánkirály* (The Lion King, Roger Allers, Rob Minkoff, 1994)¹²⁴ egész estés animációs filmben¹²⁵ Simba felcseperedésének ábrázolása. A kihagyásos szekvencia tulajdonképpen egy zenés montázs (musical betét), melynek során, mintha egyetlen nap eseményeit látnánk, mégis összeszerkesztve évek rítusát rajzolja fel, míg a mafla oroszlánkölyök felnő. Érdekes megfigyelni, hogy ezzel az eljárással a puszta információközlésen túl a rendező azt is eléri – nyilván ez is a szándéka –, hogy a néző együtt éli meg az időmúlás (a gyorsan lepergő évek) során átélt élményeket a szereplővel.

Ugyanerre példa a *Gyűrűk Ura: A gyűrű szövetsége* (The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring, Peter Jackson, 2001)¹²⁶ című filmben, amikor a főhős hobbit, Frodó egy montázs-szekvenciában halad át a végtelennek tetsző hegységeken. A szekvencia *időjárasi körülmények megváltozására* épülő időugrásokat is alkalmaz. A montázs végére a néző úgy érzi, mintha maga is hetekig járta volna végig ezt a végtelennek tűnő utat, szinte érzi magán a fáradságot is. Az *Aranypolgár* (Citizen Kane, Orson Welles, 1941)¹²⁷ híres montázs-szekvenciája szintén kihagyásokkal sűríti egybe egy házasság megromlásának hosszú történetét. Orson Welles a házaspár közös életének csupán azt az ismétlődő rítusát mutatja meg, ami minden egyes nap megtörténik: a közös reggelik kiragadott pillanatait. A dialógus-részletek és a színészi játék esszenciálisan ragadja meg a házaspár viszonyának árnyalatait. A montázssort keringőtéma kíséri, mely egyre diszharmonikusabb variációkba csap át, ahogy romlik a házasság. Megemlítené továbbá, hogy a

¹²³ <https://www.imdb.com/title/tt0075148/>

¹²⁴ <https://www.imdb.com/title/tt0110357/>

¹²⁵ (Az Oroszlánkirály abban az értelemben releváns példa dolgozatomban, hogy jellemzően nem használ absztraktabb eszközpalettát, így a narratív technika közelebb áll a filmes ábrázolásmódhoz)

¹²⁶ https://www.imdb.com/title/tt0120737/?ref_=fn_al_tt_2

¹²⁷ <https://www.imdb.com/title/tt0033467/>

néző nem csak a boldogság zátonyra futását értelmezi a múltó idő viszonylatában, de ezen ábrázolási módon keresztül egyes pillanatok, mondatok egymásutánisága abszurditást keltő, így humoros hatást kelt.

A *Szemem fénye*¹²⁸ munkacímű első nagyjátékfilmem forgatókönyve egy anya-fiú leválás története, amelybe beékelődik egy tragikus esemény. A film története szűk egy évet ölel fel. Magyarország éghajlatára az jellemző, hogy egy év során elkülönül négy évszak. A következő példa az *időjárasi körülmények megváltozására* épülő időugrást illusztrálja. Máté éppen a kerületi uszoda bejáratánál búcsúzik barátjától. A következő jelenetben az iskolai szalagavató táncpróbán látjuk csetleni-botlani. A forgatókönyvi leírás azt láttatja az olvasó számára, milyen látványelemekkel ábrázolná a film a hirtelen átugrott hónapok kontrasztját az időjárás megváltozásával.

BELSŐ. KERÜLETI SPORTUSZODA-ÖLTÖZŐ. DÉLUTÁN

A két srác bevágja az öltözőszekrényt, elindulnak kifelé, vállukon himbálóznak a nagy sporttáskák.

KÜLSŐ. KERÜLETI SPORTUSZODA BEJÁRATA. DÉLUTÁN

Attilát egy fekete bombázó várja egy rózsaszín robogón ülve az uszoda előtt. A lány szőlőt majszol. Mikor meglátja a fiúkat, felzúgatja a motort. Attila felpattan a lány mögé, a lány kezébe nyomja a szőlőt, a fiú pedig továbbpasszolja Máténak.

ATTILA

Na csá, Máté.

MÁTÉ

Csá!

Ahogy a motor kifarol, sárguló platánfa levelek kavarnak utána. Máté addig nézi a motort, amíg el nem tűnik a látómezejéből, közben elmajszol egy szőlőszemet. A nap utolsó sugarai.

BELSŐ. ISKOLA-TORNATEREM. NAPPAL.

December. Égnek a neonok, homogén téli derengő nappal van odakinn, és a tágas tornatermi ablakokon át látszik, hogy szépen szállingózik a hó. A végzős osztályok szalagavatós táncukat, az angolkeringőt próbálják. A párok arcán suta mosoly, ahogy zavartan nevetgélnek a félrelépéseiken.

¹²⁸ <https://magyar.film.hu/filmhu/magazin/inkubator-40-mayer-bernadette-szemem-feny>

A *Borgen* (Borgen, Adam Price, 2010-2022)¹²⁹ című dán sorozat több évadát végignézve azt állapítottam meg, hogy az északi országok filmkészítői számára nehezítő tényező, hogy náluk az időjárás gyakorlatilag egész évben konstans. A többéves történetidő alatt semmilyen szembeűnő évszakváltás nem szolgált segítségül az időmúlás ábrázolására. A *Borgen* szereplői mindig ugyanazt a csípős hideg, szeles, kabátos-sálas időjárást élik meg mindennapjaikban. (Nem is beszélve a napsütéses órák számáról, mint mostoha forgatási körülmény) Saját filmemben szerencsésen alkalmazhatom az évszakváltások jelenségét, mint időábrázolást leíró geofizikai állapotokat.

Az évszakok változó jellegével ábrázolt, vagy más természeti változásokat alkalmazó időugrás-ábrázolásokra számos példát találunk a filmtörténetben. Különösen izgalmas Kim Ki-duk egyik legismertebb alkotása, a *Tavas, Nyár, Ősz, Tél... és Tavasz* (Bom yeoreum gaeul gyeoul geurigo bom, Kim Ki-duk, 2003)¹³⁰ Kim Ki-duk kétféle időugrást „montíroz” egymásra. A film egy buddhista szerzetes és fia életét követi végig életük öt különböző szakaszát mutatva be. Ezek egy-egy évszakot képviselnek: tavasz, nyár, ősz, tél és tavasz. Bár a film ezen évszakok köré épül, minden egyes szekvencián belül jelentős időbeli ugrásokat is tartalmaz. Így a történet kibontakozása során a film az idő múlásának tükrében az élet ciklikusságát mutatja be.

Az epizodikus elbeszélőmódot alkalmazó filmek is támaszkodhatnak makroszintű kihagyásos ábrázolásokra. Bordwell felfogása az epizodikus narrációról megegyezik az általános felfogással: szekvenciák vagy epizódok sorozata, amelyek mindegyike saját belső koherenciával rendelkezik.¹³¹ Az epizódokat sokféle szervezőerő kapcsolhatja egymáshoz, akár a történet cselekménye – ahogy a *Tavas, nyár, ősz, tél, és megint tavasz* című film esetében –, akár egy helyszín is jelenthet kohéziós erőt, mint a *Káv és cigaretta* (Coffee and Cigarettes, Jim Jarmusch, 2003)¹³² című filmben, vagy akár egy jelenség, mint például az *Éjszaka a Földön* (Night on Earth, Jim Jarmusch, 1991)¹³³ című filmben a taxizás. Az *Eszeveszett mesék* (Relatos Salvajes, Damián Szifron, 2014)¹³⁴ című argentin-spanyol filmben hat önálló történet dolgozza fel a bosszú és a modern élet káoszának témáját. Míg a parametrikus elbeszélések egy adott témán belüli variációkat szerkesztik össze, az epizodikus elbeszélések összefüggőbb szekvenciák összekapcsolódásai.

¹²⁹ <https://www.imdb.com/title/tt1526318/>

¹³⁰ https://www.imdb.com/title/tt0374546/?ref_=fn_al_tt_1

¹³¹ David Bordwell: *Elbeszélés a játékfilmben*, 217.

¹³² <https://www.imdb.com/title/tt0379217/>

¹³³ <https://www.imdb.com/title/tt0102536/>

¹³⁴ <https://www.imdb.com/title/tt3011894/>

Bordwell úgy határozza meg a parametrikus elbeszélést, melyben az alkotó bizonyos paramétereket elrejt, vagy stilisztikai mintákat állít fel, amelyek irányítják a film kibontakozását. Erre példa a korábban már említett *Volt egyszer egy nyár* (Aftersun, Charlotte Wells, 2022)¹³⁵, melyben nemcsak a non-lineáris emlékek és a lineáris nyaralás-események a szervezőerők, de ezek mellett videokazetták archív tartalmára is támaszkodik a narratíva, összerendezve apa és lánya közös jeleneteit.

Nagyléptékű kihagyásokkal szerkeszti össze a történet fejezeteit Visconti a *Vihar előtt* (La Terra Trema, Luchino Visconti, 1948)¹³⁶ című filmben, mely az olasz neorealista film egyik úttörője. A film a szicíliai halászok életét mutatja be. A történet időben lineárisan halad, mégis bizonyos események kimaradnak. Ezek a kihagyások a figyelmet a központi érzelmekre összpontosítják. A történet középpontjában a Valastro család áll. Visconti epizódokra osztja a filmet, implicit módon utal az egyes szekvenciák közötti időugrásokra. A hányattatott sorsú család története így a családtagok különböző élethelyzetein keresztül tárul fel. Másfelől vannak olyan ábrázolások is a filmben, amikor Visconti hosszan elidőzik egyes jeleneteken, ilyenkor hangsúlyozza ezen pillanatok (például szerelem) fontosságát a szereplők életében. A kemény munkával töltött napok, a családi együttlétek, ünnepek és tragédiák ismétlődései azt a benyomást keltik a nézőben, hogy a szereplők minden erőfeszítés ellenére sem tudnak változtatni a sorsukon, így a film az idő múlását és annak elkerülhetetlenségét is megragadja.



6. Részletek a *Vihar előtt* című filmből

¹³⁵ <https://www.imdb.com/title/tt19770238/>

¹³⁶ <https://www.imdb.com/title/tt0040866/>

Antonioni *Az éjszaka* (La notte, Michelangelo Antonioni, 1961)¹³⁷ című filmjében kissé elrugaszkodik a neorealista filmek szokásos jellegétől. A film egy házaspár problémás életének egy napját mutatja be, különböző szekvenciákra osztva a történetet: reggel, délután, este és éjszaka. Ehhez Antonioni időugrásokat alkalmaz, amelyek során az elbeszélés egyik szituációból a másikra vált át. Az epizodikus elbeszélések gyakran szervező erőként használják az időt, hogy az alkotó szándéka szerint bizonyos érzelmeket, helyzeteket vagy más elemeket hangsúlyozzanak.

Ugyancsak egy házasság zátonyra futását beszéli el a *Házassági történet* (Marriage Story, Noah Baumbach, 2019)¹³⁸ című film. A történet egy házasság végéről, és egy család folytatásáról is szól. A karakterközpontú történet mindkét szereplő szemszögébe bepillantást enged, de nem csak ez a kettős perspektíva a kiemelkedő jellemzője a film szerkezetének. A film több hónapot ölel fel, szakaszosan bontja ki a különválás jogi és érzelmi bonyolultságát. Erőtéljes horderejű eseményeket fűz össze a jogi csatározásokon át a személyes konfrontációkig. Bár a szerkezet lineárisan halad előre, az egyes epizódok vagy jelentőségteljes helyzetek kiemelése epizodikus jelleget kölcsönöz a filmnek.

François Ozon *5x2* (5x2, François Ozon, 2004)¹³⁹ című filmje is egy sikertelen házasság történetét ábrázolja öt különböző epizódon keresztül. A házaspár kapcsolatának ívét nagyobb időugrásokkal jeleníti meg, azzal a szokatlan megoldással bolondítva meg a narratívát, hogy a kiragadott öt jelenetet fordított időrendben helyezi egymás után. A kapcsolat végétől annak kezdetéig követjük végig a házasság történetét a válástól kezdve a gyermek születésén keresztül egészen az első találkozásig. A film a házasság felbomlásának okát kísérli meg feltárni. A fordított kronologikus szerkezet révén arra készteti a nézőket, hogy szembesüljenek azzal a dilemmával, hogyan végződhet egy látszólag szeretetteljes kapcsolat válással. Minden egyes epizód során újraszerveződik a tét. Ahogy a történetben haladunk a kapcsolatuk gyökere felé, a néző arra kényszerül, hogy elgondolkodjon azon, melyik ponton csúsztak el a dolgok: hol érhető tetten az a hiba, ami mentén megromlott a házasság. A film nem ad meg pontos időkeretet, nem teljesen meghatározható, hogy pontosan mennyi idő telik el az egyes jelenetek között, de egy-egy jelzés hozzávetőlegesen segíti a nézőt az időugrások mértékének valószínűsítésében.

Az epizodikus időkihagyásos narratíva hézagokat helyez az elbeszélés folyamába, megtörve ezzel a filmben ábrázolt események hagyományos lineáris előrehaladását. Bizonyos epizódok szándékos

¹³⁷ <https://www.imdb.com/title/tt0054130/>

¹³⁸ <https://www.imdb.com/title/tt7653254/>

¹³⁹ <https://www.imdb.com/title/tt0354356/>

kihagyásával a filmkészítők arra készítetik a nézőt, hogy aktívan vegyen részt a történetmesélés folyamatában. Ez az ábrázolási mód gazdag értelmezési lehetőségeket kínál. Ha hatékonyan alkalmazzák ezt a technikát, a néző lehetőséget kap arra, hogy személyes tapasztalatai és értelmezései alapján töltsse ki az üres részeket, ez pedig fokozhatja bevonódásának mértékét. Bár az események még mindig ok-okozati összefüggésben állnak, de egymástól időben távolabb helyezkednek el, ami tágabb értelmezést tesz lehetővé.

A *Szemem fénye* című filmterv egy évváróval indít, melyet otthoni készülődés előz meg. Krisztina és fia, Máté kocsiba pattannak, Krisztina még gyújtást sem ad, csak a Ford ajtaja csukódik, és már véget is ér a jelenet. Úgy vélem, a néző már nyilvánvalóan tudja, hogy anya és fia el fognak indulni, és azt is, hogy hova. Elhangzott a dialógból, látjuk az öltözékükön, a kellékeken, az izgatottságukon. Mivel semmi sem indokolta, hogy az autót vagy akár az iskolába érkezés külön ábrázolást kapjon, ezért a következő jelenet már egy tanteremben játszódik, ahol információt kapunk Krisztina tanári státuszáról. A néző alapvető feltételezése, hogy a történet lineárisan halad, és ezt a szereplők ruházata is megerősíti, ezért fennakadás nélkül fogja érteni, habár kihagytunk néhány kevésbé fontos mozzanatot. Ez a legegyszerűbb, és legáltalánosabb időkihagyás megoldás, egyben talán a leggyakoribb. A különösebb dramaturgiai jelentőséggel nem bíró mozzanatok kihagyásának pusztán az a funkciója, hogy a történet érdektelen részeit átugorja, így dinamizálva a történetmondást. Ezek a cselekmény fókuszát szervező időugrások arra építenek, hogy a néző képes logikus összefüggéseket létrehozni és követni a történet láncát anélkül, hogy minden egyes eseményt valós időben kellene látnia. Ennek technikai megvalósítása érdekében alkalmazható bármely fent említett eljárás is.

KÜLSŐ. LAKÓTELEP. NAPPAL

Spenótszínűre festett kilencemeletesek, egymás mellett és mögött, egyenlő távolságra. Az egyik ház garázssorán neonszínű betűkkel kiírt cégér "Túrva Jó" hirdeti a környék kedvenc turkálóját. Kintről is látszik, milyen nagy belül a nyüzsgés, épp bálabontás van.

Krisztina és Máté, már talpig az évvárós ünneplőben feszítve a parkoló felé igyekeznek, Krisztina megáll egy pillanatra a kirakatnál, és int ERÁNAK (55), a boltosnőnek. Máté -kicsit arrébb- türelmesen támasztja a zöld Puntó oldalát, várja, hogy az anyja visszatipegjen a kocsinhoz. Krisztina a slusszkulcsért kotorászik a táskájában, motyog.

KRISZTINA

Az tuti, hogy nem veszek több fekete bel-sejű táskát.

Megvan a slusszkulcs, kapkodva kirántja, a kulccscsomó zörögve esik le a földre. Mielőtt utánakaphatna, Máté már fel is kapta, nyitja az ajtót, és már ülne is a kormányhoz.

KRISZTINA

Na-na-na. Majd ha meglesz a jogsid.

Máté sóhajtott egyet és tettetett méltatlankodással bevágja az ajtót.

BELSŐ. ISKOLA-OSZTÁLYTEREM. NAPPAL.

Krisztina éppen harmadikos gimnazista osztályát tereli ki a teremből. Egyedül marad az osztályban, a szikrázó napsütésben csak úgy ragyognak a porcsíkok az ablakon, melyen keresztül úgy látszanak a fehér inges diákok, mint egy grandiózus impresszionista festmény vidám, izgó-mozgó tömege. Krisztina sápadt, előveszi a táskájából az inzulint, és beadja magának. Ujjjaival dobol a tanári asztalon. Mögötte a táblán, VAKÁCIÓ felirat. Kikotor a táskájából egy szőlőcukrot, bekapja, és már szalad is az udvarra.

Stanley Kubrick Stephen King adaptációja, a *Ragyogás* (The Shining, Stanley Kubrick, 1980)¹⁴⁰ végén egy éles vágással ugrik át éjszakából nappalra, így a sötétben tévelygő Johnny (Jack Nicholson) sziluettes totáljára váratlanul érkezik na szórt nappali fényben egy szekond plán a férfi eltorzult mentális állapotát tükröző fagyott tekintetéről. Vegyük észre, hogy ez a vágás nem csupán azt a célt szolgálja, hogy kihagyjuk Johnny agóniáját, a lassú fagyhalál óráit. Fontos, hogy a kihagyás váratlan pillanatban éri a nézőt, miután a férfi hosszasan bolyong, míg eltéved a hotel melletti sövénylabirintusban. A kamera szinte folyamatosan kocsizott perceken át, így a szemből kapott

¹⁴⁰ <https://www.imdb.com/title/tt0081505/>

váratlan szekond plán stabilitása is hasítóan hat. Azt is vegyük észre, hogy ez az ábrázolás az átlagos rendezői logikától eltérő szándékot mutat. Ugyanis a történetnek ezen a pontján nincs néző, aki ne annak szurkolna, hogy Johnny bukjon el, felesége és kisfia pedig meneküljenek meg. Mégsem kelt megnyugtató hatást az említett időugrás-ábrázolás, amelyben Johnny bevégzi végre. Kubrick még ebben a pillanatban is a frászt hozza ránk, pedig épp ez a kép hivatott megadni a feloldozást, a happy endet. A vágás hirtelensége a nézőt váratlanul éri, így a nyugtalanság érzetét kelti, miközben egyben megnyugtató is a tudat, hogy a férfi már nem árthat többé senkinek.



7. Részletek Stanley Kubrick Ragyogás című filmjéből

Ugyancsak asszociatív időkihagyásként kategorizálhatóak azok az esetek, melyekben az időkihagyás fő *attribútuma a helyszínváltozás* jelzése. Érdekes megoldás például, amikor a *Forrest Gump*-ban (Forrest Gump, Robert Zemeckis, 1994)¹⁴¹ Tom Hanks keresztülfut Amerikán. Az irreális térugrások egymást követik, miközben a szereplő ugyanazt csinálja: fut. Ezt a technikát azóta is előszeretettel alkalmazzák, mint egyfajta „illesztő” vágást (match cut). Képzeljük el, ahogy egy politikai kampánybeszédet mond, a szöveg kontinuitásban hangzik el, megszakítások nélkül, míg a helyszínek közben cserélődnek körülötte: a néző világosan értené, hogy egy kampányturnét jártunk be – melynek minden egyes állomásán ugyanaz a beszéd hangzott el –, és nem az a helyzet, hogy teleportált volna a politikus.

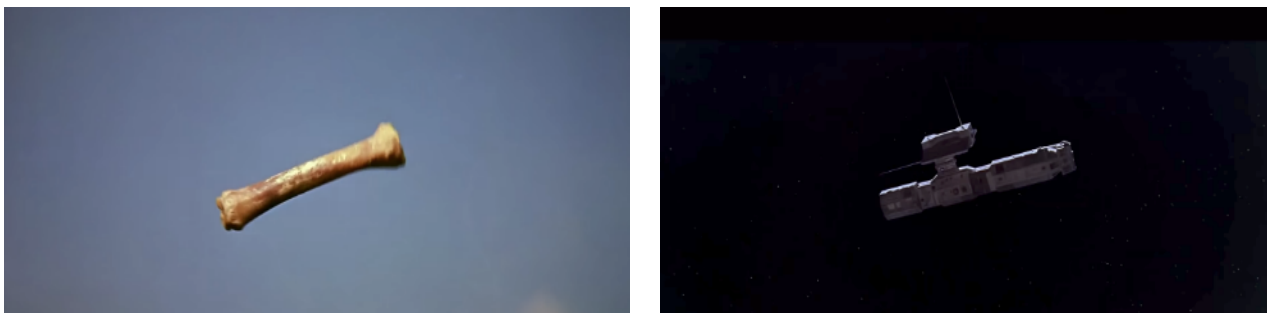
A jelzésekből adódó nézői következtetések különböző mértékű és jellegű kognitív munkát jelenthetnek. Azokat az asszociációs kihagyás-ábrázolásokat, amikor az „idő-híd” két végén – azaz a megelőző jelenet végén és a következő elején – szereplő motívumok között valamiféle összecsengés, „rím” képződik, *rímpárt használó időugrás ábrázolásnak*, (röviden *rím-híd*) nevezem el. Ezek értelmezése az egyszerűbbekénél jobban megmozgatja a néző intellektusát, vizuális fantáziáját, szimbólum ismeretét. A rím-híd tulajdonképpen egy *match cut* vágás alkalmazása révén jön létre, mely kombinálva van időbeli kihagyással. A *match cut* olyan fajta vágást jelöl (a kifejezésre magyar megfelelőt nem találtam), amely által két kép között egyfajta összecsengés, *rím* képződik, akár a mozgás, a téma (pl. a szereplő vagy kellék, díszlet), a grafikai tartalom vagy a kompozíció által. Vizuális vagy tematikus kapcsolatuk révén a két kép elemei között a vágás dacára folytonosság alakul ki. Az alkotói szándék a jelenetek közötti zökkenőmentes átmenet megteremtése (ellentétben az ugróvágással) vagy szimbolikus kapcsolat ábrázolása a különböző motívumok között. Ez az kihagyásos eljárás a néző figyelmét a felvételek közötti hasonlóságra irányítja, ami gyakran költői vagy szimbolikus jelentést hordoz magában. A rím-híd hasonlóságot vagy akár éles ellentétet is magában hordozhat.

A filmtörténelem talán leghosszabb időtartamot felölelő ugrása a *2001: Űrodüsszeia* (A Space Odyssey, Stanley Kubrick, 1968)¹⁴² elején látható: a majomember levegőbe hajít egy csontot, aminek a helyén a következő pillanatban egy űrhajót látunk lebegni az űrben. Ezzel a hirtelen vágással Kubrick vizuálisan és szimbolikusán az emberi intelligencia és technológia több százezer éves

¹⁴¹ <https://www.imdb.com/title/tt0109830/>

¹⁴² <https://www.imdb.com/title/tt0062622/>

fejlődését mutatja be. A csont, amely a múlt primitív eszközeit jelképezi, modern űrhajózási technológiává alakul át, utalva az emberi fejlődés által megtett hihetetlen útra. Az intellektuális varázslaton túl, izgalmas adalék (vizuális geg), hogy formailag hasonlít a két tárgy.



8. Két részlet a 2001: Űrodüsszeia című filmből

Egy másik példát láthatunk a vizuális *rím-hid* esetére Hitchcock *Pszicho* (Psycho, Alfred Hitchcock, 1960)¹⁴³ című filmjének zuhanyzós jelenetében¹⁴⁴. A megkéselt nő a zuhanyfüggönybe kapaszkodva csuklik össze a fürdőkádban, vízzel vegyülő vérének folyását a kamera lassan követi. A lefolyóba örvénylő véres vízzel együtt a kamera is a lyuk sötétjére közelít, mintha ez az ismeretlen mélység a nézőt is elnyelhetné. Ezt követően Hitchcock áttünéses vágással a halott nő szemére úsztatja át a képet, megsegítve még a Z-tengely körül forgó kameramozgással. Így egy elvont képsor köti össze az agónia utolsó pillanatait és a már holtan-ott-fekvő-nő képét. Az időugrás érzetét maga a kitekintő képsor és az áttünés együttese hozza létre, hozzátevé még a fent említett vizuális rímet is.

Ugyancsak *vizuális elemre épülő* rím-hidat láthatunk az *Egy csodálatos elme* (A Beautiful Mind, Ron Howard, 2001)¹⁴⁵ című filmben. Az időzajlás szekvencia záró képsorában John Forbes Nash, a Russel Crow által alakított matematikai zseni az egyetemi udvaron biciklizik. A néző felső gépállásból látja, ahogy a biciklivel a férfi fekvő „nyolcasokat” ír le. Áttünést használva a következő képsor ugyanennek az egyetemnek az ablakán indít, melyre a már öszülő férfi egy végtelen-jelet (fekvő nyolcast) rajzol fel a sok ezer általa jegyzett képlet közé.

Egy másik példa a *Taxidermia* (Taxidermia, Pálfi György, 2006)¹⁴⁶ című filmben a teknő körül horizontálisan „köröző” kamera esete. Minden alkalommal, amikor felbukkan a fateknő – akár a nap,

¹⁴³ <https://www.imdb.com/title/tt0054215/>

¹⁴⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=rILqMwCVcS4&t=72s>

¹⁴⁵ <https://www.imdb.com/title/tt0268978/>

¹⁴⁶ <https://www.imdb.com/title/tt0410730/>

ami felkel, majd lebukik, majd újra felkel –, időugrás történik. A szekvencia mozzanatait áttünések montírozzák össze. A változások a teknő tartalmában ábrázolódnak, míg a teknő az állandóság, melyre felfűzi Pálfi az események láncát. A teknőben az emberi élet különböző aspektusai jelennek meg, egyfajta lenyomatai emberi létezésünknek (pl. tisztálkodás, étkezés, munka, öröm, születés, halál, ...), megjelenítve némi korrajzot is. A teknő maga attribútummá válik: a kor jellegzetes tereptárgya, melynek univerzális felhasználhatóságát ragadja meg az ábrázolás.

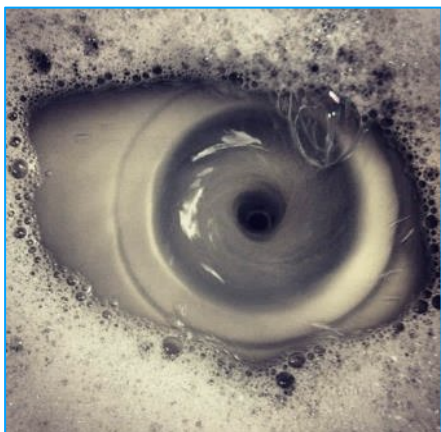
Izgalmas és humoros rím-híd ábrázolást láthatunk a *Jurassic park* (The Lost World: Jurassic Park, Steven Spielberg, 1997)¹⁴⁷ második részében. A tengerparton felhangzó vérfagyasztó anyai sikolyra egy ásító férfi képe montírozódik, egy pálmafákat ábrázoló plakát előtt egy metrómegállóban. A hangi átkötés illeszti össze igazán mesterien a két képet. A jelenet további cselekményéből kiderül, hogy a két esemény között hónapok teltek el.

Saját filmtervemben is kísérletet teszek kihagyásba ékelt vizuális rímpár alkalmazására. Egy jelenetsorban a főhőst, Mátét látjuk, ahogy rendszeresen sportolni jár. Ezt egy több alkalmat ábrázoló montázs-sorral képzelem ábrázolni, dialóg nélkül, zenei aláfestéssel. A fiú rutinszerű cselekvéseit látjuk: a medence szélén ülve felteszi úszószemüvegét, felhúzza békauszonyait, majd látjuk a medencében, ahogy karjával hasítja a vizet. Öltözői képsorok, ki és be nyíló/casukódó szekrényajtók, intés a portásnak stb. Ezek a merőben hasonló képsorok követik újra és újra egymást kis eltérésekkel. Alkotóként arra számítok, hogy ezek az ismétlődő mozzanatok a rendszeresség érzetét keltik a nézőben, amely Máté mindennapjainak viszonylatában a vízi sportra fókuszál. Ennek az *időzajlás-szekvenciának* az utolsó képsora után váratlanul megtörik a szokott rítus. Máté szubjektívjét látjuk, ahogy egy párás folt zavarja meg a medencébe ugráló társai látványát; leveszi a szemüveget, megmártja a víz alatt, majd a szeméhez illeszti. A következő pillanatban már Krisztina szemét látjuk meg egy ovális előtéten keresztül életlenül, majd ahogy a szeme eléri a megfelelő közelséget, kiélesedik. Egy szemészeti vizsgálaton vagyunk. Az az alkotói hipotézisem, hogy egy töredéknyi pillanatra a vizuális elemek építkezése a kontinuitás érzetét fogja kelteni. A néző azt várna kompozíciós és realiztikus vélekedéseire hagyatkozva, hogy Máté szemét látjuk majd, ahogy szeméhez emeli az úszószemüveget, ám ehelyett egy másik műszer lencséjén keresztül a látászavarral küzdő anya szemét pillantjuk meg. Ha alkotói feltételezéseim igaznak bizonyulnak, akkor a vizuális rímen túl (ovális előtét, maszk) arra is asszociál majd a néző, hogy az anya vélhetően ahhoz hasonlóan élheti meg látászavarát, mintha az imént látott bepárásodott szemüvegen keresztül látna.

¹⁴⁷ <https://www.imdb.com/title/tt0119567/>

Ez az ábrázolásmód tehát vizuális és szimbolikus jelzések felhasználásával teremthet kapcsolatot a jelenetek között, megmozgatva a néző intellektusát.

Az időkihagyás kapcsán úgy tűnik, hogy a kimaradt idő egy nem-látható hídként képzelhető el, mely a néző elméjében képződik meg. Olyan esetek is vannak, amikor úgy tűnhet, hogy mégis van *látható híd*, ez azonban egy olyan képsor csupán, mely az idő múlásának érzetét hivatott kelteni. Ilyen alig feltűnő képsor látható a korábban említett *Aranypolgár* című film időzajlás szekvenciájában. A reggeliző házaspár életképeit szédítően gyors horizontális svenkelő kameramozgás köti össze. Hasonló képsorok gazdagítják a *Körhinta* (Körhinta, Fábri Zoltán, 1956)¹⁴⁸ című film egyes jeleneteit. Elképzélhető, hogy ez a szédítő svenk mint időmúlást ábrázoló filmnyelvi gesztus egyfajta, a korra jellemző filmnyelvi sajátosság, végtére is a nehéz kamerák gyors mozgatásának egyetlen lehetősége akkoriban a statív horizontális mozgatásában rejlett. A *Margaret* (Margaret, Kenneth Lonergan, 2011)¹⁴⁹ című filmben két jelenet közt a háztetőkön pásztázik a kamera. A főhős, Lisa éledő büntudata, dühe és zavarodottsága központi szerepet játszik a filmben, így az idő múlása fontos aspektus ebben a lelki fejlődésben. A semmihez sem kapcsolódó leíró képsor a háztetőkről elrugaszkodik az addigi események sodrától. Olyan élményt ad a nézőnek, mintha kissé elrugaszkodna, kitekintene az addigi történésekből, majd valamennyi idő múltával térne vissza az eseményekhez.



9. szemet formáló lefolyó:illusztráció



10. részlet a *Thelma és Lousie* c. filmből

¹⁴⁸ <https://www.imdb.com/title/tt0048275/>

¹⁴⁹ <https://www.imdb.com/title/tt0466893/>

Efféle “résben elhelyezett híd” lehet például egy time lapse szekvencia is. Az időkihagyást „foltozó” *hidak* hatásukat tekintve szintén sokfélék lehetnek. Hathatnak informatívan, mint például egy beexponált időmérő eszköz (például egy óra vagy egy lapjait hullajtó naptár).

Hasonló hatást ér el ez a *kitekintő képsort alkalmazó ábrázolás*, mint a korábban említett *időzajlás*, azzal a különbséggel, hogy utóbbi esetében több kihagyás is szerepel a szekvenciában, ráadásul nem szakadnak el a *közbe ékelt képsorok* a film cselekményétől.

Ridley Scott road movie-jában Thelma bemegy a boltba azzal a szándékkal, hogy kirabolja. Eközben Louise kint várja az autóban, és rúszolni kezdi magát. A tükörben meglát két idős asszonyt egy ablak mögött. Elgondolkodik, lírai zene szólal meg, lassan ráközelítünk a két idős nőre, akik farkasszemet néznek Louise-zal. Talán arra gondol, hogy milyen jövő vár rájuk. Talán az öregségre. Ekkor Thelma feltépi a bolt ajtaját, bepattan a kocsiba Louise mellé, és elhajtanak¹⁵⁰. A várakozás alatti idő úgy telt, hogy közben másra gondolt a néző; ez az elterelt nézői gondolat időmúlás érzetét keltette. Valójában lehetetlen lenne egy bolti rablást végrehajtani annyi idő alatt, amíg Louise-zal időztünk az autóban.

A világ legrosszabb embere (Verdens verste menneske, Joachim Trier, 2021)¹⁵¹ című filmben Joachim Trier a szakítás-jelenet különböző „gyász” fázisait úgy rendezi egymás mellé, hogy egy-egy váratlan vágással egymás mellé kerülnek az szakítás hosszú agóniájában a különböző lelkiállapotban lévő szereplők. Míg az egyik beállításban a férfi még értetlenül állt a helyzet előtt, hogy barátnője, Júlia váratlanul véget akar vetni a kapcsolatuknak, a következő pillanatban már a lakás egy másik pontján zokognak összeborulva stb.

A kihagyott idő ábrázolását a *szereplő állapotváltozása* is érzékeltetheti. A Szemem fénye című filmterv főhősnője, Krisztina már gyakorlatilag vak. Először vesz részt egy rehabilitációs foglalkozáson, majd a következő jelenetben fiával – hajdani érdeklődésének hódolva – egy képzőművészeti vásáron. A két jelenet fontos dramaturgiai viszonyban áll egymással, mégpedig amiatt az állapotváltozás miatt, amin a karakter időközben átesik. A Vakok Intézetében, az említett rehabilitációs jelenetben Krisztina nem tudja elfogadni állapotát, megtörik, egyedül zokog. Az ezt követő jelenetben egy művészeti vásáron fiába karolva szeli át a tömeget, mintegy beletörődve helyzetébe, viselve vakságát.

¹⁵⁰ a film részletének megtekintő linkje: <https://www.youtube.com/watch?v=2m1LInVP08>

¹⁵¹ <https://www.imdb.com/title/tt10370710/>

Az értekezés elején azt mondtam, hogy jobbra a makroszintű időugrásokról fogok írni, nem pedig a mikroszintű kihagyásokról, melyeket stiláris eljárás-ként aposztrofáltam. Van azonban egy kihagyás-ábrázolás, mely ugyan mikroszintű, stiláris eljárás, mégis kakukktojás, ugyanis mindezek ellenére nem szándékszik a néző előtt elrejtetni a „varratokat”, épp ellenkezőleg: felhívja a figyelmet az ugrásokra. Ez a gesztus az ugróvágás (jump cut).

Jean-Luc Godard, a francia újhullám ikonikus alakja innovatív és kísérleti szemléletéről ismert. Filmjeiben gyakran használ ugrásszerű vágásokat két azonos témát ábrázoló felvétel között, elkerülve a szokásos plánváltásokat. A *Kifulladásig* (À bout de souffle, Jean-Luc Godard, 1960)¹⁵² című filmje expozíciójában Michel egy lopott autóval elindul Párizsba. A fason haladva már a férfi szubjektív képsorai is ide-oda vannak egymásra vágva, váratlan ritmusban követve egymást. Eközben Michel belső monológját halljuk, ami hasonlóan hektikus gondolatfolyamként tárul elénk. Amikor egy rendőr üldözőbe veszi, az események nemhogy „felgyorsulnának”, Godard egyenesen kimetszi a lényeges drámai pillanatokat, és gyorsan lezavarja pár képsorral az események illusztrálását. Ez az ábrázolás a váratlanság és spontaneitás érzetét kelti, tükrözve a főszereplő impulzív és vakmerő természetét. Ez a technikai megoldás elidegenítő hatással van a nézőre, emlékezteti arra, hogy a valóság realiztikus ábrázolása helyett csupán egy konstruált elbeszélést lát. Ugyanakkor a koherencia hiánya intellektuálisan arra sarkallja a nézőt, hogy megkérdőjelezze a képek és a mögöttes jelentés közötti általa előzetesen elvárt kapcsolatot. Godard ezzel a gesztussal rendhagyó elbeszélői stílust teremt.

Mindezen példák során kiderült egyfelől, hogy az időkihagyások mutatnak hasonló mintázatokat, és ezeket a sémákat általában könnyedén értelmezi a néző, aki a mindennapi életéből és filmnyelvi ismereteiből vett tapasztalatait használja fel arra, hogy hipotéziseket gyártson, melyek mentén értelmezi és befogadja a filmet. Másrészt azt is kiderült, hogy az időkihagyások ábrázolásainak befogadása során a nézők nemcsak kognitív módon értelmezik a látottakat, hanem bizonyos esetekben ezek a gesztusok a filmkészítő szándéka szerint érzelmi hatásokat is kiváltanak.

¹⁵² <https://www.imdb.com/title/tt0053472/>

5.2. A kimaradt idő megbecslése. Befogadói oldal.

5.2.1. Jelek, referencia pontok

Egyetlen filmkép feltérképezése (pl. a tárgyak felismerése, és azok valamely összefüggő térbeli vagy narratív sémába való beillesztése) átlagosan 350-500 milliszekundum alatt történik meg.¹⁵³ A perceptuális észlelést követi a kognitív feldolgozás, melynek során a néző a folyamatosan érkező vizuális adatokat összeveti meglévő sémáival és ennek eredménye alapján feltételezéseket alkot, elvárásokat támaszt, hipotéziseket igazol vagy cáfol meg. A kontinuitás érzetének létrejöttében segíti a nézőt egy már (meg)ismert motívum újbóli megjelenése.¹⁵⁴ Ezek az ún. *redundáns elemek* támpontként szolgálnak, így a hozzájuk kapcsolható helyzet és állapot iránytűként segíti a nézőt az időbeli elhelyezésben: a folyamatosság feltételezésében éppúgy, mint a kihagyott időtartamok hosszának becslésében.

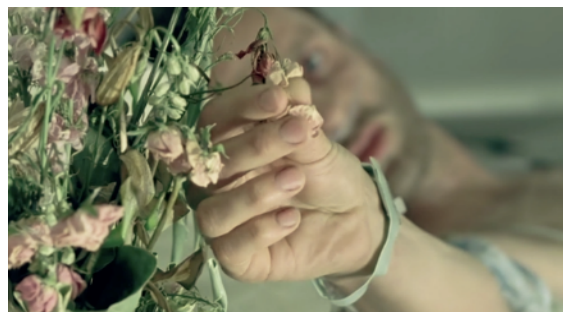
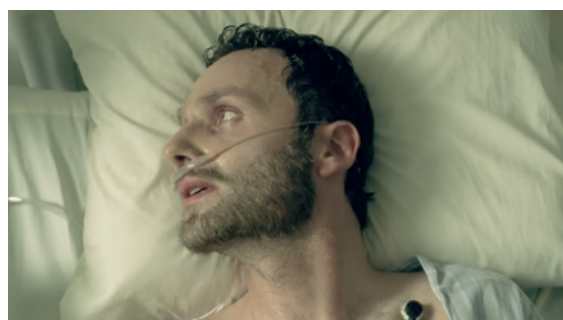
A *Szemem fénye* munkacímű forgatókönyvből idézek fel újra egy jelenetet. A helyszín egy gimnázium, tanári szoba. Ötvenes nő dobja le táskáját az egyik asztalra, melyen egy papagájvirágot talál. Meglepődve néz körbe, látja, ahogy egy kollégája fülén mobillal mászkál a terem másik felében, és kissé félretolva a telefont szájától, némán, artikulálva tátogja az irányába: *happy birthday!* A következő jelenetben egy panellakás konyhájában egy megégett melegszendvics landol a konyhai szemetesben, és egy megszáradt, fonnyadt papagájvirágra huppan. A továbbiakban a korábbi jelenetben megismert nő hétköznapi élethelyzetben jelenik meg a fia társaságában.

Alkotóként feltételezem, a néző nem abból fog kiindulni, hogy ez a nő múlt héten is kapott egy papagájvirágot, mely már elfonnyadt, hanem úgy véli, a virág születésnap ajándék volt, ami nem mindennapos esemény. A választott virág is éppen ezért markáns, nem gyakori virágfajta. Azt gyanítom, hogy az lesz a nézői hipotézis, hogy a két jelenet között akár egy hét is eltelhetett: erre a következtetésre a virágon látható elmúlás jegyei fogják vezetni. A virágok hervadása a néző számára referenciapontként szolgál, melyből a jelenetek közti idő múlására következtet.

¹⁵³ David Bordwell: *Elbeszélés a játékfilmben*, 87.

¹⁵⁴ <https://www.kepagepben.hu/filmkultura/a-montazs-szerepe-a-mozgokepen/> (utolsó letöltés dátuma: 2023.04.12.)

A *látványelemek erózióján* keresztül beszéli el az időkihagyást szintén vágott virággal a *The Walking Dead* (*The Walking Dead*, Frank Darabont, 2010-2022)¹⁵⁵ című sorozat. Az első évad legelső epizódjában Rick kómában fekszik a kórházban. Az ébredéséig eltelt idő lázálomszerű, szubjektív időélmény, mely egyszerre tűnik időtlennek és pillanatnyinak. Van azonban egy támpont, ami a néző számára a szereplő szubjektív időélményén túl a reális időkimaradást segít beazonosítani. Ricket kollégája meglátogatja egy friss vadvirág csokorral a kezében. A következő képen olybá tűnik, mintha Rick reagálna barátja jelenlétére, beszél is hozzá, azonban a totálképben nyilvánvalóvá válik, hogy a kolléga nincs már a kórteremben. Egy közeli kép az éjjeliszekrényen elhelyezett virágcsokor állapotával egyértelműsíti, hogy valószínűleg napok talán hetek teltek el. Rick morzsolgatni kezdi az egyik elszáradt virágot, a szirmok az éjjeliszekrényre hullanak. Lesvenkel a gép, és megpillantunk egy tucat virágszirmot: úgy tűnik Rick többször ébredt már fel ehhez hasonlóan.



11. Részletek a *The Walking Dead* c. sorozatból

A virágcsokor-motívum könnyű összehasonlítási lehetőséget kínál a mindennapos tapasztalatokkal: vélhetően a legtöbb néző saját tapasztalatból tudja, hogy egy virágcsokor mennyi idő alatt hervad el. Utóbbi példa a sikeres időszerkesztésen túl hordoz érzelmi hatást is, hasonlóan a Ragyogásban szemléltetett példához. Váratlan élmény a néző számára, amikor Rickkel együtt ráeszmél, hogy

¹⁵⁵ <https://www.imdb.com/title/tt1520211/>

látogatója már nincs a kórteremben, noha Rick még az imént beszélt hozzá. Ez a meghökkentő hatás szinte háborzongatóvá válik, amikor az elmorzsoltszirmok tetemes mennyiségére svenkel a gép.

Ugyancsak gyakori megoldás az időugrás megjelenítésére a **kulturális vagy társadalmi (történelmi) változásokkal való ábrázolás**. A korábban már említett *Volt egyszer egy Amerika* című gengszterfilm öt fiatal utcagyerek élettörténetén keresztül mutatja be a new yorki gettót. A főhős, Noodles visszaemlékezései folyamatosan rajzolják fel a történetet. Az egyik jelenetben a fiú felnőttkori énjét alakító Robert de Nirot látjuk, ahogy a vasútállomás pénztárában jegyet vesz. A háttérben korabeli festett reklám a falon: 'Visit Coney Island'. Középen tükör. Noodles megáll a falnál. A következő képen a tükröt látjuk, amibe besétál a férfi, más ruhát visel, így már az öltözetének megváltozott stílusa is erősen utal az időmúlásra. Felcsendül egy új zenei téma, a Beatles-től a *Yesterday* című szám, mely az 1960-as években jelent meg. A gép hátra kocsizik és nyit: eltűnt a korábban látott fekete bőrű munkásosztály, az iménti falon már egy hatalmas festett alma lebeg a város előtt. A reklám felület tetején a "Love" szó olvasható New York felhőkarcolói felett, mely a társadalmi-kulturális légkör megváltozására is utal, egy idealistább korszakra a munkásnegyed korábbi ábrázolásához képest. Ezek a jelölők egyértelműen segítik a néző feltételezéseit, hogy bár a helyszín azonos, mégis évtizedeket ugrott a történet az időben, ennek jelzésére a rendező emblemikus elemeket választott. Ez a példa kiválóan illusztrálja, hogy a megfelelően megválasztott jelek hogyan segíthetnek a nézőknek megérteni az idő múlását a bekövetkezett változások révén. Az emblemikus elemek és a néző asszociációs munkája révén megképződik a híd, mely átszeli az évtizedeket, minden történelmi, társadalmi és kulturális változásra emlékeztetve a befogadót. Mindezek után a kamera ráigazít a jegypénztár melletti falon függő régi fekete-fehér képre, melyen New York egyik dokkjában várakozó gőzhajókat látunk. Erre a képre úszik rá a hatvanas évek pirkadó narancsfényű New Yorkja, melyen egy korhű autó kanyarodik ki. A technológia fejlődésére is utal a két kép, hiszen az ötvenes évektől a gőzhajók számottevően veszteni kezdték jelentőségükből.



12. Részletek a *Volt egyszer egy Amerika* című filmből

A redundáns elemek támpontok, de ami miatt létrejöhet a nézői hipotézis a kihagyott idő mennyiségét illetően, az abból fakad, hogy a támpontokat relációba helyezi egymással. A redundáns elemek egymáshoz viszonyított elhelyezése döntő fontosságú a néző hipotéziseinek irányításában.

5.2.2. Különbség az állandóságban

Egyik vizsgafilmem, a *Tolvaj* (Tolvaj, Mayer Bernadette, 2016)¹⁵⁶, kapcsán komoly fejtörést okozott a be nem következett események és a nap-nap után típusú időmúlások ábrázolása. *Lázár Ervin Tolvaj* című novelláját adaptáltam¹⁵⁷.

“Attól kezdve hosszú ideig rosszul aludtunk éjszakánként. Füleltünk. De nem csörrent semmi, nem koppant, nem csisszent, nem suhogott. Az angyal nem jött többé. – Hátha még sok mindenre szüksége

¹⁵⁶ https://www.imdb.com/title/tt7372432/?ref_=tt_mv_close

¹⁵⁷ A *Tolvaj* című kisfilm megtekintő linkje: <https://www.youtube.com/watch?v=eOtFN9u7pKw>

lett volna – szomorkodott anyám, és esténként telerakta a kiskonyha előtti malomkő asztalt konyhai tárgyakkal, terítőkkal, szalvétákkal. De sohasem hiányzott belőle semmi.”¹⁵⁸

Hogyan ábrázolhatnám a be nem következett (így aztán a nem is láthatót), a hiány „rendszerességét” a múltó idő viszonyában? Olvasatomban az anya (Tóth Ildikó) egyedüli mániája lesz az angyalvárás, amibe belefásul. Teleaggatja a kis parasztház konyháját felkínált tárgyakkal, hogy lépre csalja az angyalt, de nem történik semmi. Az idő múlik, és az anyát felemészti a mániákus angyalvárás. Ül a konyhában a sok csetresz között, és szomorú mozdulatlanságban telik az idő(-tlenség).

Míg az irodalom a nyelv által képes ábrázolni olyan elvont tartalmakat, mint a semmi, a nincs vagy a hiány, a volna, többé stb., addig a film számára ez óriási próbatétel, hiszen a filmes elbeszélés alapvetően a mozgásbeliségből fakad, kifejezőereje leginkább a vizuális nyelv révén ábrázolt cselekvésekből adódik.¹⁵⁹ Ok – okozat, akció – reakció lendkereke hajtja előre a filmet az idő viszonylatában. Amennyiben nincs akció, akkor az eseménytelenség az ábrázolandó akció. A magyar nyelv értelmező szótára az **eseménytelen** szó jelentését a következőképpen határozza meg: „Olyan <idő, időszak>, amelyben semmiféle v. csak kevés jelentős esemény történik.”¹⁶⁰ A meghatározás beszédes, hiszen kiolvasható belőle, hogy az esemény nélküliség az idő múlásával áll viszonyban. Filmem írásakor pontosan ebből kiindulva kerestem az idő múlásának ábrázolható jegyeit. Ez nem volt könnyű egy olyan környezetben, mely meglehetősen elszigetelt, és az apró, mélyen ülő ablakok sem kínálnak tág perspektívát a természeti események változásaira. Ahol nagy a csend, kevés a párbeszéd, kevés a szereplő. Úgy ítélt meg, hogy ha az idő múlása kevésbé látszik, félő, hogy nem fog felállni a reláció, ha azonban az idő zajlása aktív, kellően érzékelhető, akkor az esemény hiánya, az angyalvárás hiábavalósága a kontraszt következtében kirajzolódik. Az időmúlás a kontúr, mely formába önti a semmit. A másik ábrázolási mód, amiben gondolkodtam, a költői képsorok voltak, a lassan lengedező csetreszek és nondiegetikus üveghangok játéka. Akkor úgy éreztem, azok az időmúlást ábrázoló motívumok, melyek eszembe jutottak, sablonos megoldások: a krumpli a

¹⁵⁸ <https://mek.oszk.hu/02700/02730/02730.htm#4>

¹⁵⁹ Schwechtje Mihály: *A filmrendező-oktatás a történetfejlesztés alkotói folyamatán keresztül*, Doktori Értekezés, Témavezető: Miklauzic Bence DLA Egyetemi adjunktus, Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola, Budapest, 2018. 21. http://szfe.hu/wp-content/uploads/2020/07/DI_Schwechtje-Mihaly-DLA-dolgozat.pdf utolsó letöltés dátuma: 2023.02.13.

¹⁶⁰ <https://www.arcanum.com/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-a-magyar-nyelv-ertelmezo-szotara-1BE8B/e-e-2529E/esemenytelen-28891/> utolsó letöltés dátuma: 2023.01.13.

kosárban kacsot ereszt, a pók a falon felélte a molylepkét, eleredt az eső, kisüt a nap, este lesz majd újra nappal... Az idő távlatából szemlélve azonban már úgy vélem, a műfaj meseisége miatt ezek az ábrázolások nem hatottak volna közhelyesen, éppen ellenkezőleg, odailő megoldások lettek volna. Ez a kései alkotói belátás is igazolja számomra, hogy azt, hogy egy adott „résbe” az alkotó milyen időmúlás-ábrázolást helyez el, a történet stílusa, szerkesztési elvei és egyéb szervező erők határozzák meg.

A hiány ábrázolása az idő múlásának viszonylatában kihívást jelentő feladat a filmes alkotók számára, hiszen ebben az esetben cselekvésekre vagy eseményekre nem igazán tud támaszkodni az elbeszélés. Segítségét nyújthat azonban a be nem következett állapot szemléltetésére a karakterek belső világában való elmerülés, érzelmi állapotuk megmutatása, emellett további lehetőségeket rejtenek a vizuális metaforák, a környezet finom változásainak bemutatása.



13. A meddő várakozás pillanatai a *Tolvaj* című rövidfilmben

Az időkihagyás az “előtte” és az “utána” állapotok közé ékelődik. A rés az a hiány, aminek terjedelmét a nézőnek szükségképpen meg kell saccolnia. Ennek a mozgatórugója a viszonyítás, mivel az előtte és az utána között szükségszerűen valamiféle *változást*, különbséget kell érzékelnünk, illetve (rendezőként) érzékeltetnünk. Még abban az esetben is, ha az eltelt idő függvényében az állapot *állandóságát* akarjuk ábrázolni, szükségképpen kell egy mellérendelt állapotváltozás, ami alapján az időmúlás hipotézisét felállíthatja a néző. A virág friss - a virág elhervadt. A fiú gyermek -

a fiú felnőtt. A zakó tiszta - a zakó szakadt. A nap delel - a nap lement. Az iroda ablakaiban égnek a lámpák, mindenki dolgozik - mindenhol sötét van már, csupán egy ablakban ég még a fény, és dolgozik a főhős. A bíró belekezd az ítéletet kihirdetésébe - a cella zárjára ráfordul a kulcs. A hajdanán kölyökképzű fiú szakállá kinőtt, a felbőszült séf időközben megnyugodott, a mosatlanok felhalmozódtak, a hajnali csendet felváltotta az éledező város zaja, stb... Ez a néhány példa mind állapotváltozásról tanúskodik, kontrasztot sugall két különböző *milyenség* között. Ha közelebbről megvizsgáljuk ezeket az időugrás ábrázolásokat, észrevehetjük, hogy a jelek egymáshoz képest mutatott különbözőségét meghatározza, hogy mekkora az állandóság mértéke. Vajon az időmúlás minden esetben állapotváltozást hordoz magában? Erre a kérdésre úgy próbálok választ találni, hogy az állandóságban keresem meg a különbséget.

A *Csekély esély* (Long Shot, Jonathan Levine, 2019)¹⁶¹ című romantikus komédiában az időugrások egy helyszínen, ugyanazzal a szereplővel, ugyanabban a ruhában, ugyanazon fényviszonyok közt történnek. A film legelején járunk, a karaktert bemutató jelenetsorok egy befolyásos, csinos politikusnőt festenek le, aki túlhajszolt életet él. Túlhajszoltságát a következőképp ábrázolja a film: A nő késő este fürdővizet enged magának és a falnak dőlve várakozik. Hirtelen felébred az állva alvásból, és azon kapja magát, hogy a kádból már csurog ki a víz. Az a nézői hipotézisünk, hogy eltelhetett bő tíz perc, hiszen realisztikus vélekedésünk, hogy egy kád nagyjából ennyi idő alatt telik meg. A főhősnő ekkor törölközőkkel itatja fel a kifolyt vizet, ám hamarosan újra álomba zuhan az akció kellős közepén a padlón, amiből egy telefonhívás téríti legközelebb magához. A sikertelen esti fürdés végül is reggeli kávézásba torkollik, vélhetően szakaszos álomba zuhanások után.

Az üres kád képe után a túlfolyó, vízzel teli kád motívuma határozott kontrasztot képez, ami érthetően ábrázolja a néző számára az eltelt időt. Az alkotó először a megtelt kád jelzéssel ad támpontot, majd, amikor a néző már beazonosította a jelenséget, a második időugrásnál már kevesebb jelzést használ. Feltehetően abban bízik, hogy a pillanatnyinak tűnő, mégis időben meghatározhatatlan mértékű elbóbiskolás ismerős élmény a néző számára. Az ilyen mikro-alvásokból való felébredéskor első dolgunk megkeresni a körülöttünk lévő ingereket (fények, hangok, hőérzet, bármilyen érzékelhető változás nyoma), melyek által támpontra lelhetünk az elalvás előtti utolsó pillanat állapotához viszonyítva. Ezt az élményt ábrázolja a film.

¹⁶¹ <https://www.imdb.com/title/tt2139881/>



14. részletek a *Csekély esély* c. filmből

Egy másik példa a mikro-alvás ábrázolására a *Better Call Saul* (*Better Call Saul*, Vince Gilligan, Peter Gould, 2015–2022) ¹⁶² című sorozat harmadik évadának kilencedik részében a Kim autóbalesetét megelőző időugrás. A szikár megoldás koncepciója az, hogy nem azt mutatja meg, ahogy szereplő elalszik a volán mögött. Ehelyett csak azokat a pillanatok mutatja meg (de nem POV-ban), amíg maga a szereplő is ébren van. A néző realiztikus vélekedéseire hagyatkozik ez az ábrázolási mód, hiszen pontosan ennyi emléke lehet egy volánnál elalvó embernek: „az előbb még vezettem, a következő pillanatban már a légszákba fúródott a fejem.” Az ábrázolás emiatt sokkolóan hat. A klasszikus megoldásokban rendszerint képernyőre kerül a szem lecsukódása is, a csukott szemmel vezetés másodpercei. Ez a megszokottabb, időkihagyás nélküli ábrázolás talán több *supsence* hatással bír, ugyanakkor az említett példa szokatlan váratlansága hatásosan meglepő.

¹⁶²https://www.imdb.com/title/tt3032476/?ref_=ttrel_ov_i



15. Részletek a *Better Call Saul* c. filmsorozatból

A *Kacsaszazon* (*Temporada de patos*, Fernando Eimbcke, 2004)¹⁶³ című filmben azt látja a néző, hogy unatkozó tinédzserek nem tudnak magukkal mit kezdeni. A helyszín egy lakásbelső, ahol minden konstans. Az unatkozó fiatalok viselkedése sem mutat elmozdulást, mégis megszületik a nézőben az érzés, hogy az unalom időben elnyúló. Az alkotó egy eseménytelen, mégis mozgásban lévő jelenséget mutat a nézőnek (és a szereplőknek), nevezetesen egy ütemesen csöpögő csapot. A ritmusosan koppanó vízcseppek, mint egy óra mutatója verik az időt. Le- és felblende szakaszolja ugyanazt az állandó eseményt, a csöpögő csapot, ami még mindig ugyanúgy csöpög. A blendezésből, mint redundanciaként működő filmnyelvi jelzésből, és a csöpögés motívumából következtetjük ki, hogy az idő múlik, mialatt egyébként semmi sem változik.

Ehhez nagyon hasonló példa az *Alaska nyomában* (*Looking for Alaska*, Josh Schwartz, 2019)¹⁶⁴ című minisorozat hetedik epizódjában a következő montázs-jelenet: miután a főhős szerelme meghal, a fiú depresszióba zuhanva napok óta kollégiumi szobájában ül és robotként nyomkodja a kontrollert: egy bunyós játékkal játszik. Egy nap benyit hozzá egy barátja, egy lány, aki aggódik érte. Rá sem hederít a fiú, de a lány közli vele, hogy a lyukas órája alatt vele marad. A fiút ez sem zökkenti ki a nihiltől. A lány ennek ellenére marad, leül mellé, babrál valamit. Elkezdődik egy montázs: aláfestő zene kíséretében áttünéses képsorokat látunk a szobáról. Ugyanabban a totál képkivágásban minden állandó és mozdulatlan – a depresszióba zuhant fiú is a kanapén ülve –, csupán a lány tűnik fel időnként a szoba különböző pontjain, más-más módon próbálva elütni az időt. Végül konstatálja az idővel beállt változatlanságot (a fiú továbbra is ignorálja) és elmegy a következő órájára.

¹⁶³ https://www.imdb.com/title/tt0407246/?ref_=vp_back

¹⁶⁴ <https://www.imdb.com/title/tt3829868/>

Nem csak technikai megvalósításában hasonló, de még az érzelmi helyzetet tekintve is megegyezik az előző esettel egy másik példa a *Better Call Saul* című sorozat negyedik évadából. Az évadnyitó részében Jimmy katatón állapotban ül a kanapén, bátyja halálának élménye még friss. A barátnője, Kim próbál segíteni neki a gyász első szakaszában: előkerül egy rövidital. Felessel kínálja. Jimmy nagy sokára lehajtja, ezután egy nagyon lassú áttünéssel ugyanerre a totál képkivágatú képre „érkezünk”, de már reggeli fényekkel. Jimmy ugyanúgy ül, pontosan ugyanabban a pózban, míg barátnője már mellette fekszik a kanapén.



16. részletek a Looking for Alaska és a Better Call Saul c. sorozatokból

Vegyük egy másik esetet, egy légből kapott, elképzelt jelenetet. Béla bátya a Bástya Borozóban kaptosán a pultra dől, és elalszik. Kisvártatva a kép leblendével elsötétül, majd egy-két másodperc múlva felblendével újra folytatódik a jelenet: az alvó Bélát látjuk. Lassan megébred, hunyorogva keresi a feles poharat a keze ügyében.

Milyen feltételezéseket keltett bennünk ez a leblende-felblende technika? Láttunk már hasonlót filmen, időugrásnak fogjuk sejteni. Feltételezzük, hogy ez a jelzés azt az alkotói szándékot hivatott sugallni, hogy Béla szunyókált egyet – még hozzá többet, mint azt valós időben láttuk a képsorok alatt. Volt-e ebben az esetben változó motívum? Látható változást a példában a film nem jelenített meg. Ugyanakkor ennek a filmnyelvi időugrás jelzésnek (ti.: leblende-felblende technika) az íratlan szabálya azt súgja, hogy a *chronos* (fizikai idő) elmozdult, megváltozott. Más szemszögből megvizsgálva azt láthatjuk, hogy ez az ábrázolás nem sugallja kellően az eltelt idő mennyiségét, mondhatni, pontatlan, amennyiben nincs hozzárendelve még valamilyen motívum (pl.: a háttérben a csapos időközben felrakosgatta a székeket). Önmagában a leblende-felblende technika csupán egy időugrás lehetőségét veti fel a nézőben, mely mindaddig nem igazolódik, amíg nem kap támpontot,

amihez képest viszonyíthat. Ugyanakkor azt is feltételezi realiztikus vélekedései mentén, hogy Béla bátya nem alhatott többet, mint amennyit egyhuzamban egy ember képes (pláne, ha álló pultot támaszt). Tehát nem valószínű, hogy egy napnál több telt el, hiszen annak már nyoma lenne. Vagyis a nyom hiánya is lehet egy nyom. Nincs borosta Béla arcán, nem változott meg a napszak stb.

Vajon miből gondolja a néző, hogy időugrást akart jelezni az alkotó, és nem flashback/flashforward képsor kezdődik? Azt tudjuk, hogy a néző számára elbeszélő film esetében egyfajta alapvetés, hogy a történet kontinuitásban halad. Egészen addig, amíg ez irányú feltevésében valami meg nem ingatja. Jelen esetben: a le/felblende technika éppenséggel jelentheti az említett eseteket is. Azonban, ha az ébredés után semmilyen jelzés (pl. Béla másik ruhát visel) nem tereli a nézői értelmezést abba az irányba, hogy múltbeli vagy (távolabbi) jövőbeli eseménysor kezdődik, akkor nem fog erre gondolni.

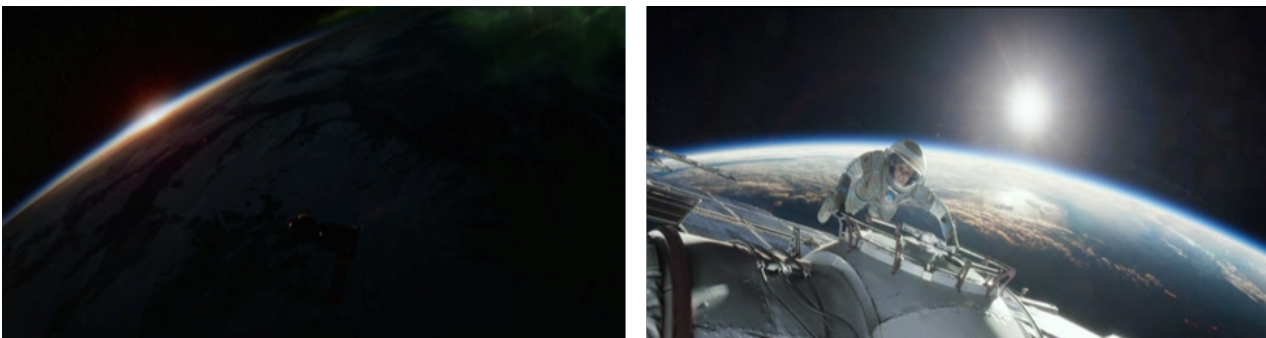
Állapotváltozás hiányában az idő múlását nagy kihívás sikeresen ábrázolni, ezzel magam is szembesültem. A legizgalmasabb azokat a filmeket górcső alá venni, amelyekben nem sok viszonyítási pont kínálkozik, ahol szinte légüres a tér, elszigetelt és mozdulatlan tetsző a környezet. Ilyen a *Számkivetett* (Cast Away, Robert Zemeckis, 2000)¹⁶⁵ című film is, melynek nagy része tulajdonképpen egy monodráma. A Tom Hanks által alakított főhős hajótörött, egy lakatlan szigeten tengődik, a civilizációtól távol. Az időmúlás nyomait a főhős külső és belső állapotai, illetve kétkezi munkájának eredményei ábrázolják: látványosan alakul át külleme, ahogy a haja és szakálla hosszúra nő a szigeten eltöltött idő alatt, miközben lekopik róla városi attitűdje. A későbbiekben más kontextusban is elemzem *az emberi testen bekövetkező változásokra* hagyatkozó időkihagyás ábrázolásokat.

Az állandóságban tetten ért állapotváltozásra ugyancsak alkalmas vizsgálódási terep a *Gravity* (Gravity, Alfonso Cuarón, Jonás Cuarón, 2013)¹⁶⁶ című film. Az egészségügyi mérnök (Sandra Bullock) éppen első űrsikló-küldetésén vesz részt, amikor – ahogy az már csak lenni szokott – egy váratlan katasztrófa elpusztítja az űrsiklót, és a nő veterán kollégájától elszakadva, a világűrben megkezdí odüsszeiáját. Hogyan oldja meg az alkotó az időmúlás ábrázolásokat ebben a kamaradráma helyzetben, ahol látszólag minden állandó? Mihez képest jöhet létre valami elmozdulás? A nap-jelenség az űrnek ezen a pontján is láthatóan működik, a Nap „bejárja a maga útját”, még ha egy kicsit szokatlanabb szemszögből is. A nap fényének ereje, fogyása, a lebukása mind eszköz az alkotó

¹⁶⁵ <https://www.imdb.com/title/tt0162222/>

¹⁶⁶ <https://www.imdb.com/title/tt1454468/>

kezében, ezek a jelenségek ismertek a néző realiztikus vélekedéshalmazában. Ebben az esetben kevés más eszköz maradt az alkotók kezében az idő múlásának érzékeltetésére, mint az égitestek mozgása, és ebből kifolyólag a fények változásai. Van azonban egy operatóri trükk is ebben a vonatkozásban, ugyanis az űrben a napfény színhőmérséklete nem változik. Ez a jelenség a földköri légkörnek köszönhető, hiánya pedig a légkör hiányának az űrben. Emmanuel Lubezki a sárguló nap effektust is használja a Gravityben, feltehetőleg abból a megfontolásból, hogy ezt a nézők más filmekből éppolyan jól ismerik, mint realiztikus tapasztalataikból. Arról viszont nagy valószínűséggel semmiféle tudása nincs (tapasztalata még kevésbé), hogy mennyire „fehér” a naplemente az űrben.



17. Napfelkelte és reggel a Gravity című filmben

Mindezekből a példákban az látszik, hogy az időugrások filmi ábrázolása gyakran támaszkodik a különböző állapotok közötti kontraszt vagy változás kiemelésére. Az állandóság vagy az állapotváltás jelensége alapvető fontosságú az idő múlásának ábrázolásában. Annak bemutatása, hogy a szereplők vagy környezetük hogyan változik, alakul át az idő múlásával, segít a nézőknek megragadni a történet időbeli viszonyát. Kiderült továbbá az is, hogy abban, hogy az esemény hiányát a múltó idő viszonylatában érzékeltesse a film, segítségül hívhatja a fokalizációt. Amennyiben a film azt ábrázolja, hogy a karakter az időugrások során milyen érzelmi állapotban van, esetleg elmerül annak világában, kirajzolódik a benne nem következettség. Ugyanis a szereplő belső megélése relációt hoz létre közte és a hiány között, így az eseménytelenség időben „kiterjedté” válik. A néző az idő múlását így nemcsak kronológiai értelemben érzékelheti a filmben, hanem a szereplő érzelmi élménye szempontjából is. Ez az ábrázolási mód lehetővé teszi, hogy az időbeli elmozdulást ne csak külső változásokon keresztül, hanem a szereplő belső reflexiói által is megtapasztalja. Ez pedig feltehetőleg növeli a néző bevonódásának mértékét is.

5.2.3. Értelmezési hibák

Bár nem minden néző működik egyformán, az elmondható, hogy ha az alkotó adekvát módon és megfelelő mértékben veszi igénybe a befogadók kognitív erőfeszítéseit, szinte biztos lehet annak sikerességében. Ám előfordul, hogy a szándék, az alkotói feltételezés jó, de a kivitelezés hibás, és így félremegy a befogadói értelmezés. Mindenfajta szerkesztőtevékenység, beleértve a tárgyak felismerését, a párbeszédék értelmezését, a teljes történet megértését, már meglévő tudásanyagra hagyatkozik. Ha egy jelhez a néző nem talál megfelelő kognitív sémát, a rubrika kitöltetlenül marad, nincs megfejtve a rejtvény. Vajon hány üres rubrika, mennyi hiányosság vagy téves feltételezésből fakadó téves jelzés szükséges ahhoz, hogy a sikeres szerkesztési folyamat ne menjen végbe alkotó és befogadó között? A következőkben megvizsgálom néhány zavaros metódust.

Ahogy azt néhány korábbi példán is megfigyelhettük, a látszólagos állandóságban az időmúlás ábrázolása nem egyszerű alkotói feladat. Egy marokkói filmfesztiválon láttam egy rövidfilmet. Az egzisztencialista dráma egy magányába zárkózott íróról szól. A férfi egy garázsban él, ahol időnként meglátogatja őt egy külvilágból érkező nő. Azonban nem lehetett megállapítani, hogy a látogatások között mennyi idő telt el. A főhős környezetében sem a fények, sem a hangok, sem más nem produkált változást, ezért nézőként nem tudtam megítélni, hogy a nő látogatásai között órák teltek el, vagy napok, esetleg hetek. A minimalista párbeszédék sem adtak kellő támpontot. Az egyetlen mankó a színész állapotváltozása volt, ami csekély kontrasztot képzett, így bizonytalanná tette az időmúlás érzetét.

2007-ben egy bünténnyel gyanúsított Jose Padilla nevű férfit szenzoros deprivációval, azaz ingermegvonással próbálták vallomásra bírni Amerikában. Egy tökéletesen sötét és hangszigetelt teremben tartották fogva több mint ezerháromszáz napig. Padilla képtelen volt megítélni az eltelt időt, mentálisan zavart állapotba került. Ez az eset is arról árulkodik, hogy időérzékelésünk audio-vizuális ingerek mentén megy végbe. Bár ekkora nyomásnak messze nem voltam kitéve a marokkói fesztiválon vetített film nézése során, de nézőként így is erős diszkomfort érzésem volt. Nem tudtam az időben eligazodni, hiszen nem hagyatkozhattam a valós, vetítési időhöz viszonyított időérzékelésemre. Támpont híján pedig elvesztettem a tájékozódást.

A *Szexoktatás* (Sex Education, Laurie Nunn, 2019–)¹⁶⁷ harmadik évadában a főhős tinilány este elalszik lakóautójában az ágyban. A következő pillanatban éles vágással ugyanezt a beállítást látjuk, de kicsit más fényviszonyok között, a lány ugyanabban a pózban alszik. A következő snittben megértjük, hogy az alkotói szándék mi volt: reggel lett. Ám a világítási konstrukció kissé „félrement”, a fények első pillantásra sokkal inkább egy felkapcsolódó lámpát idéznek meg, így a néző elsőként nem a reggeli hangulatra asszociál. Ezt a hipotézist pedig megerősíti a hirtelen jött, direkt vágás, mint amilyen hirtelenséggel egy lámpa képes felkapcsolódni. Ugyan végül megéri a néző az új napszakot – ahogy halad tovább a történet –, mégis, itt bizony az alkotói szándékot nem váltotta be a megvalósítás, így a nézői vélekedés sem az lett, amit az alkotó szeretett volna. Vegyük azonban észre, hogy ebben az esetben a zavar csupán időleges, és bár nem az alkotó szándéka szerint és megkésve, de mégis létre fog jönni a megfelelő értelmezés.

Az *Egy nap* (Egy nap, Szilágyi Zsófia, 2018¹⁶⁸) című film megtekintése után az általam megkérdezett nézők (nagyjából húsz megkérdezett személy, beleértve magamat is) nem értelmezték úgy, hogy a film utolsó előtti jelenete (a férj és feleség hajnali beszélgetése a kanapén) egy vízió, ellenben valóságosan megtörténő eseménynek gondolták annak ellenére, hogy kis idővel később, a férfi ismét hazaérkezik, másodsorra. Ezen ugyan a megkérdezett nézők mind megrökönyödtek, de mégsem írták felül azt a hipotézisüket, hogy az előzőekben látott jelenet megtörtént esemény volt. Talán tökéletesebben működne az értelmezés, ha még valamilyen filmnyelvi jelzés segítene a nézőnek abban, hogy ne valós, kiséreal jelenetként tekintsen a szóban forgó jelenetre.

Ugyancsak zavar támad a nézői nyomolvasás során a *Zöld Könyv - Útmutató az élethez* (Green Book, Peter Farelly, 2018¹⁶⁹) egyik bevezető jelenetében. A helyszín egy klub: egy befolyásos vendég épp a ruhatárossal balhézik, amiért elveszett a csupán eszmei értékkel bíró kalapja. Az úr eltökélten fenyegetőzik, hogy mindent el fog követni, hogy bezárassa a helyet, sőt akár fel is gyűjtja az egész kócerájt. Ezt követően egy direkt vágással kint vagyunk a bejáratnál, ahol két fiatalabb szereplő egy plakátot ragaszt ki éppen, melyen az áll, hogy a klub átmenetileg zárva tart néhány hónapig. Nézőként okkal feltételezhetem, hogy idő telt el, és a dühös úr valami módon beváltotta fenyegető ígérését. Ám ekkor a kamera balra igazít, és nézői hipotézisem megborul, mert meglátom a még mindig dühös uraságot, ahogy ugyanabban a ruhában, ugyanabban az állapotban, ugyanazokkal a kísérőkkel épp kifelé jön a klubból, továbbra is szitkozódva az elveszett kalap miatt. Később fény derül arra az

¹⁶⁷ <https://www.imdb.com/title/tt7767422/>

¹⁶⁸ <https://www.imdb.com/title/tt8274146/>

¹⁶⁹ <https://www.imdb.com/title/tt6966692/>

alkotói szándékra, hogy a történet dramaturgiájában a főhős „kalandra hívása” azért járt sikerrel, mert már tudvalevő volt számára, hogy a klub néhány hónapig nem fog üzemelni, és ennek semmi köze sem volt a dühös vendéghez. Az egybeesés azonban rövid ideig zavart kelt a befogadói értelmezésben.

A *Túl a barátságon* (Brokeback Mountain, Ang Lee, 2005)¹⁷⁰ kanadai–amerikai filmdráma középpontjában két férfi áll, akik először a hegyekben találkoznak, majd egymásba szeretnek. A két cowboy pásztorkodni megy a nyugati hegységbe. Sokszor nem teljesen érthető, hogy mennyi idő telik el, amíg ők ezen az izolált helyen közel kerülnek egymáshoz. Ez leginkább annak köszönhető, hogy kevés az állapotváltozást ábrázoló eszköz. Ilyen nomád körülmények között a napok nagyon hasonlóan telnek, dramaturgiailag ez is fontos állítása a történetnek. A főszereplők ruházata ugyan változik olykor, de ez nem sugallja pontosan, hogy egy-két nap telt el vagy hetek, a szőrzet (borosta, szakáll) növekedését pedig majd a film későbbi szakaszában használja az alkotó. A nagyobb időegységek jobban ábrázolhatóak, hiszen az évszakváltások időjárás változással járnak, például a zöldellő növényzetet felváltja a hótakaró: ez egy viszonylag egyértelműen besaccolható nagyobb időmúlást jelöl.

A *Távol* (Távol, Kodák Adrián, 2017)¹⁷¹ című vizsgafilm egy apa és fia kirándulását mutatja be, pontosabban azt, hogyan artikulálja a fiú, hogy elvált szülei mennyire nem nyújtanak számára megfelelő emberi kapcsolatot, melyben biztonságban érezhetné magát. A történet egy adott pontján a fiú eltűnik, apja keresni kezdi. A keresés viszonylag kezdeti szakaszában megpróbálja felhívni a fiát: ekkor észleli, hogy a gyerek telefonját elkobozta, így nem tudja azon elérni. Ekkor a telefon meglehetősen erősen világító kijelzője világítja meg a férfi arcát, míg a háttérben tompa alkonyi fények kezdenek uralkodni a fákon. A következőkben ugróvágásos montázsban látjuk a fiát kereső apát az erdő különböző pontjain. Azonban ahelyett, hogy bealkonyodna, az egymást követő képek egyre világosabb, nappalibb hatást keltenek. A megtört férfi végül felhívja exnejét, azonban a beszélgetés során a telefon kijelzője már nem világít, az égbolt pedig kevésbé derengő, mint korábban. Ez megint csak azt erősíti a nézőben, hogy mégsem esteledik, dacára a korábbi alkonyi fényeknek. A hibát a néző végeredményben átugorja, annak érdekében, hogy a történetet fennakadás nélkül tudja tovább követni.

¹⁷⁰ <https://www.imdb.com/title/tt0388795/>

¹⁷¹ <https://www.imdb.com/title/tt8129214/> <https://www.youtube.com/watch?v=6U9wjYPcGes&t=9s>

Az elmúlt években kutatásom során számos filmet néztem végig azzal a szemmel, hogy fiaskókra bukkanjak, és több filmes kollégát kértem, hogy idézzen fel olyan esetet, ahol hibát, zavart észlelt. Ez komoly fejtörést okozott magam és mások számára is. Úgy vélem, ennek oka a néző determinisztikus *értelmezési szándékában* keresendő.¹⁷² Még ha van is egy kitöltetlen, vagy hibásan kitöltött rubrika a rendszerben, a film nem áll meg, újabb filmképek sora zúdul a nézőre. A hiány legtöbb esetben visszamenőleg feltölthető, a hibát felülírja a néző. Az összefüggések láncolata, az újabb és újabb hipotézisek mentén kapott információk hozzásegítik, hogy betapassza a korábban keletkezett repedést. Az értelmezésnek ez a rugalmassága lehetővé teszi a néző számára, hogy folyamatosan finomítsa és felülírja hipotéziseit a narratíva megértése érdekében. Mindezek mellett rendszerint az alkotói törekvés is az, hogy a filmi ábrázolás és a nézőknek a cselekményre, a szereplők lelkiállapotára, motivációira stb. vonatkozó következtetései között tökéletes összhang valósuljon meg.

6. Elavult és innovatív időkihagyás-ábrázolások

6.1. Nincs és mégis van

A *Nem vénnek való vidék* (No Country for Old Man, r.: Ethan Coen, 2007)¹⁷³ Cormac McCarthy regénye alapján készült. A film egyik jelenetében a Tommy Lee Jones alakította karakter az úton haladva elgondolkodik az erőszak természetén. Ahogy Ed Tom Bell seriff megérkezik a motelhez, holttesteket látunk heverni az épület előtt, vagyis a tervezett brutális esemény utóhatásait ábrázolja a film, kihagyva a tényleges lövöldözést, emberirtást. Vajon miért döntöttek úgy a Coen fivérek, akik egyébként nem riadnak vissza a húsbavágó brutalitás ábrázolásától, hogy nem mutatják meg közvetlenül az erőszakot? Úgy sejtem, az lehetett a céljuk, hogy a nézőt Bell seriff szemszögébe helyezték, így emelve ki a benne egyre növekvő elidegenedést. Ez a gesztus a filmet átható erőszak értelmetlenségének érzését is felerősíti a nézőben.

A *Felperzselt föld* (Incendies Denis Villeneuve, 2010)¹⁷⁴ rendezője miért látta jobbnak, hogy a börtöncellából előhurcolt nő megerőszakolásának előzményét és következményeit mutassa csupán meg, kihagyva magát a konkrét eseményt?" Denis Villeneuve filmje olyan fájdalmas, összetett témákat boncolgat, mint a háború, a gyűlölet és a családi titkok. A film egyik legtraumatikusabb

¹⁷² Id.: itt: 4. fejezet

¹⁷³ <https://www.imdb.com/title/tt0477348/>

¹⁷⁴ https://www.imdb.com/title/tt1255953/?ref_=nm_knf_t_4

központi eseménye az egyik főszereplő, Nawal megerőszkolása. Hogy ezt a szörnyű eseményt nem explicit módon mutatja meg a film, az egy nagyon tudatos rendezői döntés. Ezzel a gesztussal, lehetővé teszi a nézők számára, hogy megértsék a történetek súlyát anélkül, hogy kitenné őket a sokkolóan brutális látványnak. Az alkotó a fizikai cselekvés helyett inkább a szereplőkben feszülő érzelmi következményekre helyezi a hangsúlyt, felnagyítva ezáltal az érintettekre gyakorolt súlyos és maradandó hatást. Az esemény rekonstrukcióját a néző képzeletére bízta, felételezve, hogy ezáltal mélyebben megértik és átérzik a karakter traumáját.

Annak ellenére, hogy mindkét példában dramaturgiai hangsúlyos esemény került elhagyásra, mégsem keletkezik zavar a megértésben. Sőt! Az a tény, hogy a film úgy „mondja el” a kulcsfontosságú drámai mozzanatot, hogy nem mondja el (nem ábrázolja közvetlenül), hanem a néző fantáziájára bízta a feltételezést, hogy mindez be fog következni – majd a tudást, hogy bekövetkezett –, az esemény drámai horderjét még meg is sokszorozza.



18. részletek a *Felperzelt föld c. filmből*

A felsorolt példákban tisztán látható, hogy a kihagyásos technika nem csupán a felesleget, a történet szempontjából lényegtelen rejtheti el, de dramaturgiai jelentős eseményt is elhagyhat. Ezáltal azonban nem szűnik meg annak létezése, sőt az esemény ténszerűsége adott esetben így még nagyobb horderővel formálódik meg a néző fejében. Ez az ábrázolás intencionális alapokon, odagondolva jön létre. Az alkotói merészség ebben az esetben abban áll, hogy a történetmesélő jelentős bizodalmat helyez a nézői fantázia-munkára, és a tudáshalmazok megfelelő tartalmára. Ezekben az esetekben a *meg nem mutatott mozzanat* során az alkotó arra hagyatkozik, hogy kellően ismert a séma, így a néző a jól ismertet képzeli majd a részbe.

Mivel a nézők nem csak a szereplők gondolatait és motivációit próbálják megérteni, hanem az alkotó szándékait is, ennek az elkötelezettségnek az az eredménye, hogy igyekeznek a filmen látott sémákat

azonosítani. A mintafelismerés segíti a nézőt a narratíva összeszerkesztésében és egyes események kimenetelének előrejelzésében, az alkotó szándéka szerint. Azok a filmek, amelyekben az események lineáris láncolata egyszer vagy többször megtörik, arra ösztönzik a nézőt, hogy fejben újrarendezze az eseményeket és összerakja a narratívát, mint egy kirakós játékot. A kihagyás ebben az esetben egy feltűnő gesztus, mely lehetővé teszi az alkotó számára, hogy befolyásolja az információáramlást. Bizonyos események szándékos kihagyásával a filmkészítők fokozhatják a bemutatott események hatását. Ennek során, a hiányok pótlása érdekében, a néző arra a kognitív képességére támaszkodik, hogy előzetes ismereteiből odakapcsolható sémákat hív elő. A metódus sikere azon múlik, hogy a néző jól ismeri-e fel az adott kontextust, és képes-e odaképzelné a hiányzó darabokat. Az efféle töredezett történetmesélési technika aktív kognitív munkavégzést kíván meg a nézőtől, cserébe különösen aktívan és talán szubjektívebb értelmezéseket lehetővé téve járul hozzá a narratív élményhez. A kapcsolódások megteremtése során a néző mintákat hív elő és azonosít, saját képzeletével és tudásával tölti ki a hiányosságokat, így erősebben magáénak érezheti a filmet a befogadás során végzett munka mennyisége és minősége révén.

6.2. Sémák, melyek esetlegesen elavultak (pergő naptárlapok, borosta, time-lapse, ...)

„Az emberek mindenütt s állandóan mintázatokat látnak”¹⁷⁵

Ahogy korábban megállapítottam, az elemi filmnyelvi fragmentumok, motívumok (pl. beállítás, színészi gesztus, kellék, vágás, ...) általában nem magukban állnak, hanem jellegzetes viszonyokban összekapcsolódnak, összetett jelentés-szerkezeteket alkotva. A beszélt/írott nyelvben egy-egy kifejezés nyelvtani státuszát az határozza meg, hogy mit profilál (jelöl)¹⁷⁶, milyen jelentést, asszociációt hív elő. A „folyékony halmazállapotú, kis cseppekben megvalósuló csapadék” kifejezés például az esőt profilálja.¹⁷⁷ Akárcsak a filmnyelvi gesztusok, egy-egy összekapcsolódás is profilál az adott kontextusban. Ha két egymást követő beállításban egy-egy arcot látunk, és az egyik a

¹⁷⁵ Kugler Nóra: *A következtetés nyelvi megkonstruálásának empirikus vizsgálatai*, Elmélet és módszer, 185. in: Hofstadter 1985. 640. <https://mek.oszk.hu/19500/19514/19514.pdf#page=185> utolsó letöltés dátuma: 2023.01.02.

¹⁷⁶ nyelvészeti szakkifejezés

¹⁷⁷ Tolcsvai Nagy Gábor: *Kognitív szemantika*, DiAGram Könyvek 4. Budapest, 2011, 24.

https://www.eltereader.hu/media/2021/04/Tolcsvai-Nagy-Gabor_Kognitiv-szemantika_WEB.pdf (utolsó letöltés dátuma: 2021.11.17.)

képző jobb felére néz, a másik jobbról balra, az azt profilálja, hogy a két ember egymást nézi, egymással kerül interakcióba (mindaddig, amíg más jel nem írja felül ezt a nézői hipotézist.).

A funkcionális nyelvészet meghatározása szerint a nyelv rendszerjellegét elsősorban sémák rendszere adja.¹⁷⁸ A séma fogalmát úgy határozza meg, mint nyelvi kifejezések elvont szerkezetét, melyek egyfajta valószínűségi minták; ezekhez képest lehet új jelentéseket létrehozni.¹⁷⁹ Hasonlóan a filmnyelvi evolúció is kitermelte a filmes elbeszélő módozatokat, séma-modelleket. Ahhoz, hogy egy nyelv kódolásának birtokában legyünk, a sémákkal való rendszeres találkozás elengedhetetlen. A sémák olyan struktúrák, melyek tulajdonképpen általánosítások. Gyakori ismétlésük magukban hordozza a sablonossá válás veszélyét. Érdeemes azonban szem előtt tartani, hogy a generalizációk sem mind képesek „kimerülni”, elavulttá válni. Miként a beszélt/írott nyelv során a múlt idő használatát jelölő „t”, vagy az igekötők használata sem képes elcsépeletté válni, hasonlóan a filmnyelvi gesztusok egy része olyan bázis nyelvegységet képez, amely szinte alappilléreként vesz részt a kommunikációs folyamatban, és nem tud közhellyé válni.

A sémahasználat segít a történetek megértésében. A befogadó a sémák nélkül nem tudná értelmezni magukat az eseményeket, és nem tudná felépíteni a történet tér-idejét.¹⁸⁰

Bordwell konstruktivista elméletét felidézve: a filmnézés olyan folyamatnak tekinthető, amely több tényező kölcsönhatásából áll össze (perceptuális képességek, előzetes tudás és tapasztalat, a film struktúrája, formája, vagyis egyedi szabályszerűségei).¹⁸¹ Ha az elbeszélésben felbomlik az időrend, az újraszerkesztésben a nézőnek a generalizációkon túl az alkotói jelzésekre és saját intuícióira kell támaszkodnia. A konstruálási metódus először a kézenfekvő sémákból kiinduló, majd az új jelzések mentén felállított nézői hipotézisekre támaszkodó bejósolásokra épül. Ez sülhet el sikertelen értelmezésként, de konstruktívan is.

Tehát, ha egy jel, jelzés egy bizonyos kontextusban gyakran profilál azonos jelentést, rendszeres előfordulás esetén sémává válik. Az időrendet megbontó filmek vállalása, hogy a befogadó sikerrel fogja újraszerkeszteni az események rendjét, ám előfordulhat, hogy elveszíti a cselekmény fonalát. A

¹⁷⁸ Tolcsvai Nagy Gábor: *Kognitív szemantika*, 14.

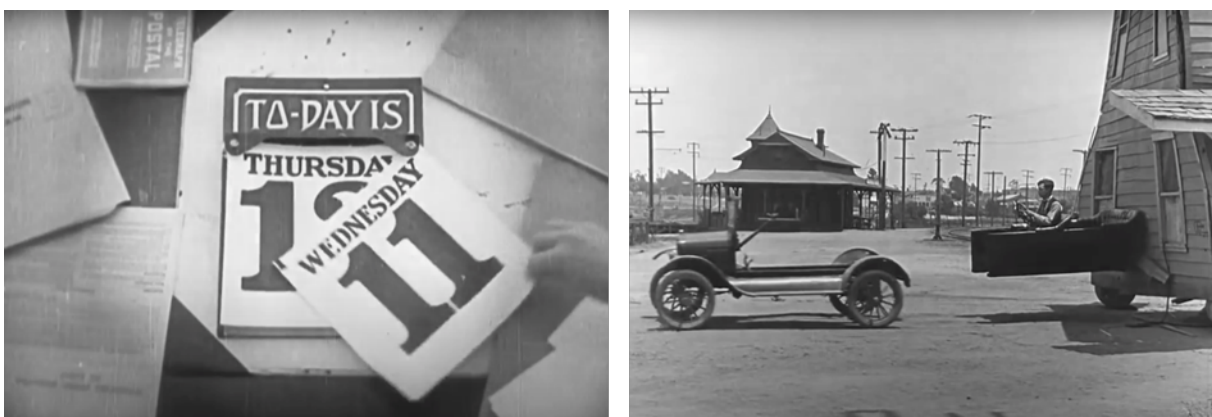
¹⁷⁹ Tolcsvai Nagy Gábor: *Kognitív szemantika*, 14.

¹⁸⁰ Dr. Tarnay László: *Az esztétika tapasztalati alapjai*, 1-10. előadás, Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, 2011 http://janus.ttk.pte.hu/tamop/tananyagok/esztetika_tap_alap/14_a_smahasznlat_kvetkezmnyei.html utolsó letöltés dátuma: 2023.02.04.

¹⁸¹ David Bordwell: *Elbeszélés a játékfilmben*, 43-45.

sajátos, komplex időkezeléssel dolgozó filmek végeredményben új sémákkal látják el a nézőt, felülírva a befogadó előzetes tapasztalatait.¹⁸²

A filmnyelv legelső „idő-hídjainak” megalkotásakor a vezérelv a funkció volt, a néző megfelelő informálása. Buster Keaton *Egy hét* (*One Week*, Edward F. Cline, Buster Keaton, 1920)¹⁸³ című rövidfilmje a címéből is sejthetően egy hét eseményeit öleli fel. Ennek ábrázolására egy ma már triviálisnak ható megoldás szolgált. Akkoriban minden háztartásban használatos volt az a fajta falinaptár, melynek lapjai egy-egy napot jelöltek. Ennek elteltével az adott naptárlapot letépték, hogy a rákövetkező vegye át a helyét. Ennek a gesztusnak a lefilmezése minden néző által könnyen értelmezhető utalás volt. Vélhetően egy néző sem rökönyödött meg, hogy miféle garázdaság percnként kitépkedni a másnapi naptárlapot a helyéről. Bár ezt nem tudhatjuk.



19. Részletek az *Egy hét c.* filmből

Erre a klasszikus esetre számtalan példát találhatunk a filmtörténet korai szakaszából. A falinaptárra közelít a kamera, és arról lehullanak napok vagy akár hónapok lapjai. Ez a megoldás egy kellék filmre vitele volt, némileg koherensebb, mint egy beékelt felirattábla (pl.: „Egy héttel később”), így kétségtelenül jobban szervesült a film anyagával, mégis továbbra is a számok és betűk jelrendszere ismertette a közölni kívánt információt. A *kék angyal* (*Der Blaue Engel*, Josef von Sternberg, 1930)¹⁸⁴ című filmben a hajsütővassal letépkedett naptárlapok végül évek múlásába csapnak át. Ezt még megsegíti az áttűnés használata is.

¹⁸² David Bordwell: *Elbeszélés a játékfilmben*, 46.

¹⁸³ https://www.imdb.com/title/tt0011541/?ref_=tt_mv_close

¹⁸⁴ <https://www.imdb.com/title/tt0020697/>

Annak okát, hogy az utóbbi évtizedekben ez a naptár-technika már nem örvend közhasználatnak a filmkészítők körében, nem csak abban látom, hogy napjainkban már más módon azonosítjuk be a dátumot. Ennél fontosabb az, hogy mint filmnyelvi gesztus banálissá, sablonossá, elcsépeltté vált. Nem ördögtől való ilyet állítani. Az elavult filmnyelvi gesztus – még ha szubjektív ítélet is, ami nehezen köthető egyértelmű normához létjogosult kifejezés. Miképpen a beszélt nyelv is nélkülözi az elavult fonetikát, nyelvtant, szókincset, hasonló a helyzet a számlapos vagy digitális óra közelijével, ami hol felgyorsítva jár körbe, máskor *stop-trükkösen*, esetleg *direkt* egymásra *vágással* „ugrik” egyik időről a másikra.

Hatalmas újítás volt, amikor megjelent a *time-lapse technika* a filmezés porondján. A time-lapse eredendően egy fényképészeti technika. A lényege, hogy hosszú idő alatt begyűjtött képinformációk össze vannak sűrítve egy rövid időegységbe, vagy akár egyetlen képbe, a nézőben az idő múlásának érzetét keltve. A terminus is ezt jelöli: az idő múlása. A filmek sebessége többnyire huszonnégy vagy harminc vetített képkocka másodpercenként, vagyis egy másodperc alatt a néző szeme előtt ennyi állókép pereg le, ami már a tudatában mozgást érzékeltet és megfelel az általunk megszokott és érzékelt vetítési sebességnek. Ha egy filmet tizenkét képkocka per másodperc sebességben vesznek fel, akkor vetítve a mozgást kétszer gyorsabbnak érzékeljük. Ha csak egyetlen képkockát veszünk fel óránként, a nap végén visszajátssza egy másodpercben fogjuk látni mind a huszonnégy óra huszonnégy képét egyetlen mozgásnak érzékelve.

Az 1870-es években az időzített fényképezés egyik ikonikus úttörője, Edward Muybridge, nevéhez köthető a San Franciscó-i pénzverde felépítésének dokumentálása. Az építkezésen megörökítette a két év alatt bekövetkezett változásokat. Később az 1880-as években készíti el a már korábban említett *The Horse in Motion (Sallie Gardner at a Gallop, Eadweard Muybridge, 1878)*¹⁸⁵ című tanulmányát. Aki először illesztette hivatalosan mozgóképbe a time-lapse technikát, az a legnagyobb kísérletező illuzionista filmrendező, Méliès volt, *Carrefour De L'Opera (Carrefour De L'Opera, Georges Méliès, 1898)*¹⁸⁶ című némafilmjében. Szintén az elsők között tartják számon az 1901-ben New Yorkban készült Star Theatre lebontásának dokumentációját. Frederick S. Armitage a becslések szerint harminc nap munkálatait örökítette meg.¹⁸⁷

¹⁸⁵ <https://www.imdb.com/title/tt2221420/>

¹⁸⁶ <https://www.imdb.com/title/tt0222941/>

¹⁸⁷ <https://www.loc.gov/item/00694388>



20. Time-lapse technikával készült fényképek

A 1960-as *Időgép* (The Time Machine, George Pal, 1960)¹⁸⁸ című film újragondolása a 2002-es azonos című film (The Time Machine, Simon Wells, 2002)¹⁸⁹, amelynek egyik jelenetében a főhős 1899-ből 2030-ba utazik, néhány perc leforgása alatt. A Simon Wells rendezte film bravúrosan alkalmazza a time-lapse technikát. A koncepció az, hogy az időgépben utazva a főhős látja maga körül a környezetet, így szemtanúja lehet a felgyorsított idő múlásának. Körbetekintve felgyorsítva szemlélheti, hogyan szövi hálóját újra és újra a pók, majd az esték és nappalok váltakozását egyre gyorsuló ütemben látja, míg végül összefolynak egy konstans állapottá. Akár a fázisképek, amikor másodpercenként pergetve (legalább tizenhatszor) folyamatos mozgássá válnak tehetetlen szemünk előtt. A kamera szinte végig egy jelen idejű, folyamatos, leíró mozgást végez, abban az ütemben, amiben a főhős fiziológiája működik, ahogyan szemléli a világban bekövetkező változásokat. Az üvegkupolát másodpercek alatt befutja a rózsza, mely azután azonnal el is hervad, és zúzmarra, majd hó borítja be. A belső tér átalakulásai során hősünk a parkoló autók közt az utcára is kilát a masinából, így a szemközti bolt kirakatában a női szoknyák divat szerint változó hosszát is megfigyelheti. Erről elvesztett szerelme jut eszébe: kezébe veszi az arcképét ábrázoló medalliont, mely váratlanul kiesik az időgépből és a kinti világ padlójára hullik. Láthatjuk, ahogy az enyészet ezt a tárgyat is lassan felemészti, míg végleg eltűnik. Ezt követően a ház falai is köddé válnak az időgép körül, a kamera távolodni kezd, hogy megmutassa a város átalakulását. A felhőkarcolók gomba mód nőnek ki a "semmiből". A kamera a világűrbe emelkedik: űrhajót látunk landolni a Holdon. Az 1960-as film ezt a hatást még csak úgy tudta elérni, hogy a főhős arcával összefényképezte egy éppen felszálló űrhajó felvételét. Ugyanakkor korai animációs technikával irreálisan gyorsan felépülő épületek

¹⁸⁸ <https://www.imdb.com/title/tt0054387/>

¹⁸⁹ <https://www.imdb.com/title/tt0268695/>

ábrázolására¹⁹⁰ már ekkor kísérletet tett a film. A nappalok és éjszakák fényváltásainak gyorsuló “egybefolyása” is ábrázolva van már ebben a korai filmben, nyilvánvalóan látszik, hogy Wells ezt vitte tovább a 2002-es verzióban.

A Darren Aronofsky által rendezett *Noé* (Noah, Darren Aronofsky, 2014)¹⁹¹ című film time lapse technikával mutat be egy teremtéstörténet ábrázolást, ötvözve a bibliai és az evolúciós felfogást. A szekvencia a világegyetem teremtésével kezdődik, majd a földi élet evolúcióján halad keresztül. Másodpercek töredéke alatt az egysejtű organizmusokból halak, majd hüllők lesznek, végül emlősök, és kialakul az ember.

Stanley Kubrick a *Mechanikus narancs* című filmjében (A Clockwork Orange, Stanley Kubrick, 1971)¹⁹² felgyorsítva mutatja be a többszereplős orgiát ábrázoló jelenetet¹⁹³. A jelenetben Alex (Malcolm McDowell) két nőt visz haza egy lemezboltból. Ezután egy felgyorsított szexuális kaland következik Rossini zenéjére.

A time lapse egy furcsa „öszvér”. Technikai értelemben mikroszintű időugrásos ábrázolás, hiszen kihagyásos vágások révén valósul meg, összhatásában azonban a felgyorsult, nem pedig a kimaradt időt ábrázolja. Alkalmazását tekintve gyakran tölt be hasonló funkciót, mint a makroszintű időkihagyások egyik korábban említett típusa, a közbeékelte képsorok. Ilyenformán a time lapse is afféle látható híd, mely az idő múlásának érzetét hivatott hangsúlyozni.

A múltó idő látható jegyeit nemcsak a természet, (a környezet), de az emberi test is magán viseli. Egy férfi karakter esetén hálás adottság, hogy az arc már napok múlását is képes viselni magán, amennyiben az illető nem borotválkozik, és a szőrzet növekedésnek indul. Bizonyos esetekben triviálisnak hat borostával mesélni az eltelt időt – éppen amiatt, hogy gyakorta használt ábrázolás –, más esetekben pedig örökvényűnek tűnő, jól működő konstrukció. Akárcsak a várandós nő hasában növekvő magzat. *A Korona* (The Crown, Peter Morgan, 2016)¹⁹⁴ második évadának hetedik részében a tizennégy hetes terhes Erzsébetet egy jelenettel később már nagy pocakkal látjuk pihegni egy kereveten; a látvány megkérdőjelezhetetlenül kijelöli az időkeret kívánt szeleteit.

¹⁹⁰ A 1960-as film trailerében 0:38-nál látható: <https://www.imdb.com/video/vi436584729/>

¹⁹¹ <https://www.imdb.com/title/tt1959490/>

¹⁹² <https://www.imdb.com/title/tt0066921/>

¹⁹³ <https://www.youtube.com/watch?v=Q0TNcTV36P4>

¹⁹⁴ <https://www.imdb.com/title/tt4786824/>



1. Számkivetett: Tom Hanks arcai



2. Korona, 2. évad 7. rész: A várandós Erzsébet királynő és férje

3. Sárkányok háza, 1. évad 1. rész: a várandós királyné és lánya

Kovács András Bálint egy 2009-es tanulmánykötetében a mozgóképelemzéshez nyújt egyfajta technikai segédletet, számba véve a film kifejező eszközeit, eszköztárát. A filmi vágás kapcsán olyan példákat vesz sorra, melyek szemléltetik, hogy bizonyos vágások hogyan érzékeltetik a tér- és időugrásokat. Az idő és térváltás nagysága szerint négyféle kategóriát különböztet meg. A *nagy térváltás és kis időváltás*-t (példának az egyik képről a másikra *úsztatást* írja le), a *kis térváltás, kis időváltás*-t (példa: a előző képen a ház előtt megy a szereplő a kapu felé, a következő képen már a lépcsőházban látjuk: nincs effektus), a *nagy térvitás, nagy időváltás*-t (példa: leblende-felblende használat), és a *kis vagy semmilyen térváltás, nagy időváltás*-t (*úsztatás*, hasonlóan, ahogy a *kis tér és időugrás* esetén alkalmazva). Hozzáteszi, “a technikák jórészt stilisztikai választás kérdései, számtalan film nem használja például az *úsztatást* a nagy tér és időváltások jelzésére, különösen a modern filmekben, vagy éppen, hogy kis váltásokat érzékeltetnek vele, és természetesen sok filmben

*látjuk, hogy a leblende-felblende váltás nem jelez nagy váltást. Az efféle technikák tehát nem szabályok – írja –, hanem lehetőségek, és használatukat mindig az adott jelzés, a kelteni kívánt érzelmi hatás és a stílus határozza meg.*¹⁹⁵ Ebben a bő egy évtizeddel ezelőtt írt tanulmányban még „modern film”-ként aposztrofálja Kovács András Bálint azokat a filmeket, melyek a felsoroltaktól eltérő technikai megoldásokat alkalmaznak, míg napjainkban kifejezetten régiesnek hatnak a *leblende-felblende* technikák, vagy akár az *úsztatásos* megoldások.

Végeredményben az eddigi filmnyelvi evolúciót vizsgálva az látszik, hogy bizonyos triviális ellipszisek elcsépelletté váltak, míg mások gyakori használatuk ellenére sem koptak el. Úgy tűnik, az elhasználódás egyébként is az ábrázolás módjában fedezhető fel, nem feltétlenül magában a nyelvi gesztusban. Nem a filmnyelvi gesztus az, ami képes elavulni, hanem az ábrázolás módja.

6.3. Újító megoldások: folyamatos beállításban létrehozott nem folyamatos gesztus

Az előzőekben megvizsgáltuk, hogy egy séma-szerkezet milyen szerepet tölt be a filmnyelvi konstrukcióban. Újra a nyelvészet tudományát hívom elő abból a célból, hogy észrevegyük a párhuzamot a nyelvi és a filmnyelvi sémák innovációs lehetőségeit illetően. Joan Bybee amerikai nyelvész a nyelvi sémák kapcsán bevezette a produktivitás fogalmát mint annak a valószínűségnek a mértékét, hogy egy séma új elemekre terjedjen ki.¹⁹⁶ Produktív innovációt egyes szóösszetételek között is megfigyelhetünk, például az idiómákká vált szóalakzatok esetében, amilyen például a „csütörtököt mond”, vagy a „törbe csal” kifejezés a magyar nyelvben. Ezek az idiómák szemantikailag még mindig őrzik az eredeti szavak jelentését, mégis túlmutatnak azon. Az olvasó a szóösszetétel értelmezésekor saját kognitív sémáit használja fel annak érdekében, hogy megvalósuljon az implicit megértés is.

A legjellemzőbb változás, megújulás a nyelvi (és filmnyelvi) gesztusok evolúciója során az egyszerűsítés. Azok az esetek, amikor egyre kevesebb fragmentum használata is elégségesé válik ahhoz, hogy profiláljon. Ezek az rövidebb ösvények végeredményben ugyanoda vezetnek a nézői predikciót, mint a kitaposott, bejáratos utak. Vajon mi a feltétele annak, hogy a néző valóban eljusson a kívánt helyre az újszerű útvonalon és ne tévedjen el? Az újság szavunk korábbi megfelelője az

¹⁹⁵ Kovács András Bálint: *Mozgóképelemzés*, Új Palatinus Könyvesház Kft., 2009. 64.

¹⁹⁶ Kiefer Ferenc (sorozatszerkesztő), Tolcsvai Nagy Gábor és Ladányi Mária (kötetszerkesztők): *Általános Nyelvészeti Tanulmányok XXII. Tanulmányok a funkcionális nyelvészet köréből*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 2008. 563.

újdonosság szó volt, jól látható, hogyan került ki a középső szótag, megőrizve mégis az eredeti jelentést. A filmnyelvből is kiemelhetnék számtalan esetet, vegyük példának a szereplők térváltoztatásait. Kezdetben a kamera végigkísérte a szereplőt a lakásból a lépcsőházon át a kapun ki az utcára, onnan pedig a kávéházba. Ez ma már (jó ideje) nem szükségszerű. A becsukódó lakásajtó után akár ki sem kell „lépjen” a kamera a térből, már azonnal vágható a kávé rendelő férfit ábrázoló beállítás: a kihagyott beállításokat a néző odagondolja, megtörténtüket természetesnek veszi.

Némely filmnyelvi változást nyilvánvalóan a praktikum hoz létre – ahogy az előbb említett példák esetében is –, hiszen a feleslegessé váló információ részletektől való megszabadulás időt és pénzt takarít meg. Indíték lehet a film ritmusa, az elbeszélő mód formája, dinamikája, tempója. A néző feltételezett hozzáállása is befolyásoló tényező, hiszen, ha nincs kiegészítésekkel megdolgoztatva, unatkozni fog és szájbarágósnak érzi a megjelenítés módját. A művészetek területén gyakori jelenség alkotói oldalról az elcsépelet technikáktól való elrugaszkodás vágya, az újszerű megoldásokra irányuló alkotói szándék. Amennyiben a téma és az alkotó által megálmodott forma, stílusjegy, hangvétel összhangra talál, akkor az innovatív szándék nem öncélú kedvtelés lesz csupán. Ha az újszerű ábrázolás képes szervesülni az „anyaggal”, akkor kreatív produktumnak tekinthetjük.

Mennyiben van létjogosultsága az újításnak az elcsépelet megoldásokkal szemben? Tóth László pszichológus szerint mindaz kreatív produktumnak tekinthető (már a tervezés stádiumában is) – legyen az akár ötlet, elképzelés, művészi alkotás vagy tudományos elmélet –, ami megfelel bizonyos kritériumoknak. MacKinnonra hivatkozik, aki e kritériumok közé sorolja a produktum eredetiségét, újszerűségét és azt, hogy a probléma (vagy szituáció, vagy cél) szempontjából érteni kell annak jelentőségét. Emellett úgy véli, a produktumnak esztétikai szempontból kellemesként kell hatnia, a hagyományos nézetek és tapasztalatok meghaladásával és átformálásával hozzá kell járulnia az emberi létezés újszerű feltételeinek megteremtéséhez.¹⁹⁷

„Kreativitás vagy másképpen alkotóképesség. Az embernek az a képessége, hogy túllép a tanulással elsajátított tudásán, ahhoz viszonyítva újat fedez fel, eredeti produktumot hoz létre.”¹⁹⁸ (Kalmár¹⁹⁹)

¹⁹⁷ Tóth László: *Kreativitás és szövegértés*, Debreceni Egyetem, Pszichológiai Intézet, Pedagógiai- Pszichológiai Tanszék, Iskolakultúra 2008/5–6, 31. http://real.mtak.hu/58384/1/18_EPA00011_iskolakultura_2008-5-6.pdf utolsó letöltés dátuma: 2021.06.05.

¹⁹⁸ Tóth László: *Kreativitás és szövegértés*, 32.

¹⁹⁹ Kalmár Magda: *Kreativitás (szócikk)*. in: Báthory Zoltán, Falus Iván (szerk.): *Pedagógiai Lexikon*. II. Keraban Könyvkiadó, Budapest, 1997. 319.

Azonban van egy másik fontos tényező a rendszerben, nevezetesen a nézői prediktív munkavégzés sikeressége. A megújuló ábrázolásmód akkor tekinthető sikeresnek, ha eléri célját, és funkcióját betölti. A következőkben megvizsgálom néhány innovatív elliptikus ábrázolást.

A kontinuitás érzetét segíti a redundancia, vagyis az, hogy a már megismert elem, a következő képen is megjelenik. A korábban már említett *Sex Education* című sorozat negyedik évadának negyedik részében Eriket látjuk öltözni, ahogy különböző ruhadarabokat próbál fel. Mindeközben szól a zene. Erik párducmintás pólóban kitáncol a kép alján, mígnem képen kívülre esik, majd guggolásból felemelkedve visszatáncol, ám ekkor már egy másik színes felsőt visel. Ez a stoptrükk technika többször is megismétlődik (például ruhaváltás egy forgás alatt, vagy kitáncolás a kép jobb oldalán és visszatáncolás új külsővel ugyanonnan). A zene természetesen nem törik meg, csupán a képi tartalomban történik vágás. A sűrítés szándékát könnyedén értelmezi a néző, tudja, hogy ennyi idő alatt képtelenség átöltözni, és nem feltételezi, hogy technikai problémát lát (pl. esetleg akad a film a lejátszás során). Ez utóbbi esetet persze nem lehet teljesen kizárni, nyilván lehetne találni olyan nézőt is, akiben ez felmerül, de az "átlagnéző" napjainkban helyesen fogja értelmezni az alkotói szándékot.

A *Srácok* (Boyhood, Richard Linklater, 2014)²⁰⁰ című film dolgozatomban témáját tekintve feltétlenül említést érdemel. A kísérleti filmként is tekinthető alkotás tizenkét éven keresztül forgott Texas különböző részein, Linklater minden nyáron a szabadságából néhány napot a forgatásra szánt. A színészek gyakran improvizáltak a dialógokat, olykor egy egész jelenet az előző esti ötletelésen született meg. A történet főhőse Mason (Ellar Coltrane), akit hatévesen ismerünk meg először. Rendhagyó módon így, ezzel a forgatási koncepcióval a fiút végig ugyanaz a színész játssza, egészen a főiskolai évekig. Az anyja (Patricia Arquette) többször elválik, Mason apja (Ethan Hawke) szép lassan megkomolyodik, alig idősebb nővére (Lorelei Linklater) pedig felnőtt nővé cseperedik.

Az időmúlások nyomaték nélküliek. Egy-egy egyszerű vágás: két jelenet ugyanazzal a könnyed természetességgel van egymás mellé rendelve, akkor is, ha egyidejű eseményt határol a vágás, és akkor is, ha néhány év kimarad a két jelenet között. Nem tesz le különösebb jeleket, az események permanensen követik egymást, akármekkora idő-rések is vannak köztük. Az alkotó nem tagol, nem törekszik a töredezettségre. Maga a valóság rajzolja meg az időmúlást, mellé csupán a jelenetben elmesélt cselekményszintű változás kontrasztja társul. Példa: Mason és anyja a nő pszichológia

²⁰⁰ <https://www.imdb.com/title/tt1065073/>

tanárához járul az óra után. A felnőttek magázódva kokettálnak, láthatóan van némi kémia köztük, amit a fiú rosszállóan vizslat. A következő jelenetben a szereplők nem változtak meg (még) külső jegyeikben, azonban a jelenetben vázolt cselekmény és a szereplők közti megváltozott nexus megteremti az új nézői hipotézist: itt bizony hosszú hónapok teltek el. A jelenet a következő: négy gyerek ugrál egy trambulínon (köztük Mason és nővére) egy hatalmas medencés ház kertjében, amikor egy nő (véltetően egy felvigyázó vagy nagymama) sietve jön, és közli, hogy megjöttek. A gyerekek azonnal a bejáráthoz szaladnak és ujjongva fogadják szüleiket, köztük Mason anyját és az előző jelenetben udvarló pszichológus professzort. Az időközben beállt új világrend hamar feláll a néző fejében, hiszen a gyerekek láthatóan nem idegenkednek egymástól, sem a szülőtől. Mindenki ölelkezik, a gyerekek hamarosan felnyitják a bőröndöket, hogy megkaparintsák a nekik hozott ajándékokat. A néző előhossa az általános élettapasztalataiból merített realizisztikus vélekedését: a gyermekek egy mostohaapukát és/vagy –testvérét az első időkben rendszerint nem fogadnak fesztelenül. Kompozíciós vélekedése is ezt erősíti, hiszen az előző jelenet Mason fintorával ért véget: nem nézte jó szemmel az anyjával ismerkedni vágyó férfit. Az így felállított nézői alap-hipotézist egy erős és váratlan kontraszt rúgja fel, hogy éles váltással megpendítse a nézőben a felülírási művelet, a helyzet újraszervezésének szükségességét. Ha mindez nem lenne elég, a rendező biztosra megy. A jelenet kezdetekor az ajtóhoz szaladó gyereksereg mögött felsvenkel a kamera: az ajtó felett színes papírfüzéren ez olvasható: „Üdv itthon, nászutasok! Szeretünk titeket anya és apa”. Összeáll a képlet: időközben egyesült a két család.

Egy másik esetben a külső jegyek által ábrázolt időmúlás aláhúzó, sőt kiemel egy rendszerszerű cselekvést, mely egyben a romlást hozza magával. A mostohaapuka hazafele tart a golfozástól, a kocsis hátsó ülésén saját és nevelt fia (Mason). Lehúzódnak egy italbolt előtt, és azzal az ürüggyel, hogy „ha netán valaki beugrana hétvégén” bemegy egy italért. „Mindig ezt mondja, de sose jön senki.” - konstatálja egyik gyerek a másikkal, és ezzel a nézőben el kezd élni a gyanú, hogy a pótapuka zugivó. A következő jelenet akár kontinuitásban lehetne is a soros, de túllép azon: a mostohaapuka a mosókonyhában egy papír poharat tölt fel röviditalal, majd az üveget az öblítő flakon mögé rejti a legfelső polcra. Ezután a papírpohárból iszogatva átvonul a nappaliba, ahol minden nem saját gyerekével kötözködik egy sort: érzékelhetően italos állapotban van (ilyennek még nem láttuk a filmben). Ekkor válik nyilvánvalóvá, hogy a férfi időközben súlyossá vált alkoholizmusának vagyunk tanúi, mivel a gyerekek láthatóan egy-két évvel idősebbek lettek.

A Sráckor című film időugrásait azért említem az innovatív példákat felsorakoztató fejezetben, mert a rendezői koncepció unikális jellege kiemeli a konvencionális megoldások közül. Bár technikai

értelemben úgymond szokványos ábrázolásokat látunk a filmben, azonban a mögöttes tudásunk arról, hogy a szereplőkkel való filmezés bő egy évtizedig zajlott, egy új aspektust is behoz. A néző mindvégig tisztában van azzal, hogy az időmúlást nem filmes trükkök hozzák létre, hanem maga a valóság. Ez a különleges vállalás a szemmel látható történet megszerkesztésén túl mélyebb dimenziókat nyit meg a nézőben, ezért vélem úgy, hogy ebben a fejezetben érdemelt helyet a film.



4. részletek a *Sráckor c.* filmből

Ugyancsak nem éppen feltűnő, mégis bravúros a *Play Time* (*Play Time*, Jacques Tati, 1967)²⁰¹ éttermi jelenete. Kihagyásos vágásokkal sűrít. Attól figyelemreméltó, hogy nem vesszük észre, hogy nagyobb időt ölelt fel az eseménysor. Egyetlen időugrást sem fedezünk fel, a vágások pillanatról pillanatra zajló kontinuitást érzékeltetnek. A mulatozás estétől hajnalig tart, ami negyvenöt percbe van sűrítve. Végig azt a látszatot kelti a film, hogy a fabula és a szüzsé ideje azonos. A hatás egyik összetevője, hogy a filmben diegetikus zenét hallunk, a helyszínen játszó zenekartól)²⁰²

Mi a helyzet akkor, amikor nincs vágás? Ebben az esetben is két képről beszélhetünk. Bár ez technikailag nem így van, de gyakorlati szempontból mégis. Úgy is szokták nevezni ezt a gesztust, hogy belső vágás. Szabó Gábor szerint ebben az esetben a gépmozgás helyettesíti a plán/nézőpont

²⁰¹ https://www.imdb.com/title/tt0062136/?ref_=vp_back

²⁰² David Bordwell: *Elbeszélés a játékfilmben*, 95.

váltást. Mivel a klasszikus értelemben vett vágás megszakítja a képi folyamatot, a folyamatos elbeszélés szükségletei miatt kialakultak olyan vágás-technikák, melyek arra törekszenek, hogy a néző szinte észre se vegye azokat.²⁰³ Ezek a folyamatos vágás gesztusok alapvetően nem azt voltak hivatottak elérni, hogy bármilyen ugrásra (legyen az tér, idő) felfigyeljen a néző. Éppen ezért merész és újszerű hatással bír, amennyiben mégis erre törekszik.

A *Sherlock* (Sherlock, Mark Gatiss, Steven Moffat 2010-2017)²⁰⁴ című sorozat második évadának negyedik részében az egyik jelenet váltása a következőképpen történik. A méltán híres nyomozó és társa autóba ülnek azzal a szándékkal, hogy a kórházba menjenek egy tanút kihallgatni. Mielőtt azonban elindulnának, az autó ablakán bekopog az antagonista, hogy néhány szót váltson a két férfival. A lehúzott ablaküvegen át lezajlik egy rövid diskurzus. Végül a sötétített automata ablak elindul felfele, és a főhős arcát lassan felváltja az üvegen tükröződő épület a homlokzatán a „HOSPITAL” felirattal. Itt egy fix beállításon belül megtörtént az időugrás-ábrázolás. Ezt követően ugyan van egy vágás, melyet a kórházi folyosón sétáló főhős új jelenete követ, de ez már a következő időkihagyás (Sherlock kiszállt az autóból és bement az épületbe). Ám maga a kórházhoz kocsikázás a fent említett beállításban vágás nélkül lett megoldva.

Ebben az innovatív megoldásban látszólag nem igazán érvényesül a Szabó Gábor féle meghatározás. De vajon miért tűnik úgy, hogy nem? Ha közelebbről megvizsgáljuk az esetet, észrevehetünk valamit. Elrejtve találunk egy kis filmnyelvi gesztust, pontosabban annak hasonmását. Ez az apró gesztus segíti azt, hogy a nézőben ne az a hipotézis fogalmazódjon meg, hogy Sherlock Holmes sofőrje már eredendően egy kórház épülete mellett parkolt. Persze realiztikus vélekedéshalmazára támaszkodva felmerülhet benne a gyanú, hogy Londonban több kórház is van, ám ha Sherlock autóval indult el, nyilván nem abba a kórházba tart, ami húsz lépésre van tőle. Ami ezeket a vélekedéseket a megfelelő irányba tereli, az egy képi áttűnés-típus megidézése. Bár fizikailag nem volt elvágva a snitt a főhős arcán, de a felkúszó ablak behozta be a következő jelenet első képkockáját. Az illúzió az, mintha képkapcsolást láttunk volna, még ha tudatában is vagyunk annak, hogy nem. Így Szabó Gábor állítása mégis igaz lehet, az alábbi példák is ezt igazolják.

²⁰³ Kovács András Bálint: *Mozgóképelemzés*, 64.

²⁰⁴ <https://www.imdb.com/title/tt1475582/>



5. részletek a *Sherlock* c. sorozatból

A korábban már említett *Taxidermia* alapvetően egy kronologikusan felépülő film. Parti Nagy Lajos novellái alapján három egymást követő generáció életébe látunk bele. A történet mesélője a család legfiatalabb tagja, az ő egyéni, néhol szürreális, Marquez-i hangulatot idéző nézőpontjába helyez minket az alkotó. A film egyik jelenetében egy posztóba bugyolált meztelen csecsemő síró arcáról elindul egy háromszázhatvan fokot bejáró vertikálisan forgó mozgás. A csecsemő föld felé rúgkapáló lábai után egy csizmát, majd katonai viseletben egy férfit látunk, derekán pisztolytartó táskában fegyver pihen. „Kálmánkám, kisfiam!” - kiált fel a férfi, eközben a kamera halad tovább: a kaszárnyát idéző épület homlokzatáról az égboltra vezeti tekintetünket a gép. Ahogy a delelőn áthalad, nemzeti színű füst-csíkok osztják sávokra a képmezőt: az égen három hadi repülő ünnepélyes esemény hangulatát idézi meg. A következő látott motívumok, a monumentális épület oszlopai közt kifeszített vörös leplek, a szocializmus világába helyezik a nézőt, amit a vörös csillag attribútuma pecsétel meg. A képmezőt, melyen az imént még az apja kezében gögicsélő csecsemőt láttuk, most egy meglelt felnőtt férfi tölti ki. Óhatatlanul is azt feltételezi a néző: ez bizony Kálmánka egy emberöltőnyi idővel később. Ezt a vélekedését az emblematisz szcenikai elemek váratlan változása is megerősíti. Ellene szól azonban az a vizuális gesztus, hogy a képen a vágatlan mozgás folyamatos, ami a jelenidejűség filmnyelvi megjelenítése.

Kétféle jelstruktúra két irányba lökdösi a nézőt, mégis ezek a vélekedések végül egymásra találhatnak. A folyamatos, vágatlan mozgás alapján a néző arra számít, hogy a csecsemőt látja viszont, noha azt is tudja már (a díszlet változásából), hogy helyszínváltás történt, és a több évtizedes időmúlást is sejtheti. Ezekből hamar összerakja, hogy hol találkozik a két igazság: ez a férfi csakugyan *az* a csecsemő, a hajdani csecsemő. A Pálfi György filmjéből kiragadott példában a kameramozgás nem csak hogy plánváltást hajt végre (ld. Szabó Gábor), de egy olyan különleges jelleggel is felruhazza kameramozgást, hogy az egyfajta időmérő érzetét keltve kering az idő, a végtelen és fájó ismétlődés toposzát megragadva, akárcsak a már említett teknő-szekvencia. Adja magát a gondolat: vajon ez a filmnyelvi gesztus nem éppen azt az absztrakciót idézi meg, amelyet a színházi forgószínpad kivívott magának?

A színpadi díszlet különböző formai megoldások révén képes megragadni az idő múlásának ábrázolását. Erre klasszikus példa a forgószínpad. Eredetileg nem az időt, mint mozgásban lévő állapotot volt hivatott ábrázolni, ezt velejáró tulajdonságként kaptuk. A Katona József Színházban az Ascher Tamás és Zsámbéki Gábor által színpadra állított *Godot-ra váróban*²⁰⁵ a múltó idő egyértelmű metaforájaként haladunk együtt Kocsis Gergővel és Elek Ferencsel a véget nem érő várakozásban. Hasonlóan hatásosan működik a forgószínpad Pintér Béla *Sütemények királynője* című előadásában²⁰⁶, ahol maga a rendező maszkban veszi vállára a kötelet és húzza körbe-körbe a színpaddal együtt színészeit, akár egy rabigát.

²⁰⁵ <https://katonajozsefszinhaz.hu/41444>

²⁰⁶ <https://pbest.hu/repertoar/a-sutemenyek-kiralynoje/>



26. *Godot-ra várva: Elek Ferenc és Kocsis Gergely*

Ifj. Vidnyánszky Attila *Mesés férfiak szárnyakkal*²⁰⁷ című előadása a debreceni Csokonai Színházban debütált. A darab azt a heroikus, sokszor utópisztikus küzdelmet járja körül, ahogy az emberiség makacsul próbál elszakadni a Földtől, hogy eljuthasson valami számára ismeretlen világba. Szokatlan nézői élményt nyújt, ahogy a nézőtér a forgószínpadon van berendezve, mely ugyanakkor helyet ad a színészi játéktérnek is, így az időmúlásokat a nézők szinte együtt élhetik meg a szereplőkkel. A forgószínpad a praktikumon túl egyfajta zsigeri időmúlás élményt kínál. Gondoljunk valós fizikai világunkban az örökké forgó bolygóra, amin élünk vagy „az élet körforgása” szóképre, ami nem is idézhetne meg más geometriai formát, mint a kört. Ennek a színházi montázs-technikának a filmre átültetett megfelelői a Taxidermiából említett példák. Ezen az analógián alapulnak a különböző tereket összekötő filmes időugrás-ábrázolások: a kocsizó, svenkelő, vagy éppen körbeforgó kameramozgás, mely tereket köt össze, miközben megállás nélkül látunk bele jelenetekbe, melyeket trükkös műtermi megoldások, ún. „ajtófélfavágások” kapcsolnak össze a folyamatosság érzetét keltve.

Értekezésemben eddig úgy tekintettem az időkihagyás ábrázolásokra, mint afféle hídra, mely a néző elméjében képződik meg annak mentén, hogy a „híd” két partján milyen jelzések vannak, és azok milyen kapcsolatba hozhatóak egymással. De hol érhető tetten ez a töredezettség a folyamatos

²⁰⁷ <https://nemzetiszinhas.hu/eloadas/meses-ferfiak-szarnyakkal/kapcsolodo-tartalmak>

gesztusban létrehozott időugrás ábrázolásokban? Hadd idézzem fel korábban írt megfigyeléseimet.²⁰⁸ Eszerint az asszociációs jelenség végeredményben nem a filmképből indul ki, hanem a *motívumból*, ami lehet akár csak egy látványeleme annak, ami az adott képen van. A vágás egymás mellé szerkesztetté teszi a motívumokat. Ha pedig a motívumokat tekintjük a montázs-gesztus morfémainak, akkor akár egy térbe is kerülhetnek, és a kamera belső vágással is egymáshoz rendelheti azokat.

Merész innovatív időmúlás ábrázolásokat vonultat fel a *Diploma előtt* (The Graduate, Mike Nichols, 1967)²⁰⁹ című film, melyek tulajdonképpen egyszerre narratív és expresszív montázsok, vagy ha úgy tetszik match cut-ok. Benjamin a frissen érettségizett fiatal férfi titkos viszonyt kezd Mrs. Robinsonnal. Egy zenés montázs szekvencia foglalja össze a nyár repetitív történéseit: Benjamin napjai gyakorlatilag két póluson zajlanak: az otthoni semmittevés, illetve egy titkos viszony epizódjai váltják egymást ismétlődően. Bár van vágás a megváltozott helyszínek és idősíkok között, egy-egy vizuális trükk “összefolyatja” azokat. Azon túl, hogy ezek bravúros megoldások, a néző intellektuális tudáshalmazait is eléri. Ahogy a szemünk előtt, úgy Benjamin fejében is összefolynak az események. Frappáns módszert alkalmaz Mike Nichols: az egyik térből a másikba úgy kerülünk, mint egy bűvésztrükk: vágás nélkülinek tűnik a helyszínváltás. Benjamin fekszik az ágyon – premier plánt látunk az arcáról –, a feje egy fekete ágytámlán pihen. Rezzentelen arca nem árul el semmi különösebb érzelmet. A gép nyit, és az előtérben Mrs. Robinson halad el fehéreneműben, a kamera leköveti, a gép vele svenkel. Újra visszavágás Benjamin arcközelijére, aki még mindig kifejezéstelen tekintettel bámul előre. A cigarettájába szív, a kamera nyit: ahogy a képkivágás tágul, meglátjuk, hogy a fekete drapéria mögötte már nem ugyanaz az ágytámla, amit az imént láttunk, hanem csupán egy fekete párna és ez a szoba már egy másik helyszín. A vágás nem ott volt, ahol a néző megszokhatta, ahol számított rá.

Egy másik innovatív példát (rím-hidat) láthatunk ugyanebből a filmből a montázs-szekvencia végén. Benjamin ráveti magát egy medencében lebegő matracra, ám egy váratlan vágással a mozgás közben átkerülünk egy másik jelenetbe: Benjamin egy ágyban landol Mrs. Robinson testén. Ezt követően apja hangját halljuk, Benjamin – miközben a nő testén hasal – felnéz. A fiú apját látjuk, aki a napot kitakaró ellenfényben szólítja meg fiát: „Ben, mit csinálsz?”. A következő képen újra a gumimatracon

²⁰⁸ Id.: 3.2. fejezet

²⁰⁹ <https://www.imdb.com/title/tt0061722/>

heverő Benjamint látjuk, de a tartalmi áthallás ekkorra már tökéletesen megvalósult az összecúsztatott hang- és képi vágások révén.

Az említett innovatív példák olyan szintre emelik az időugrás ábrázolásokat, melyek komplexebb intellektuális munkavégzésre sarkalják a nézőt. Az inferenciális gondolkodás²¹⁰ túlmutat az anyagban lévő információk megértésén, arra készíti a befogadót, hogy használja saját kognitív sémáit annak érdekében, hogy elérje ezt az implicit megértést. A már említett *Felperzselt föld*-ben a börtönben megerőszakolt nő esetében az aktust megelőző jelenetet látjuk, illetve az esemény utánit. A néző inferenciális gondolkodása képes megteremteni a kihagyott jelenetet. Hasonló a helyzet a *Taxidermia*-ból említett egybeállítási időábrázolás esetében is, ahol a jelmez és díszlet történelmi korokat profilál. Összességében úgy vélem, az innovatív gesztusok sikerességének feltétele a kiegészítésre való ösztönös törekvés, illetve a nézői inferenciális gondolkodás képessége. Alapvetően szükséges a filmnyelvi ismeret: a sémák kiolvasásának és értelmezésének képessége, ezen túl pedig meghatározó a kognitív komponens, vagyis a néző előzetes tudása (mind a kompozíciós mind a realiztikus és egyéb tudáshalmazai) és az, hogy mindezt az alkotó megfelelő eszközökkel és pontossággal vegye célba.

6.3.1. Eltérés a sémától: mentális, pszichés folyamatok

A filmes narratívák és megjelenítési módok egyedülálló világokat hozhatnak létre, melyek paramétereit és működését a néző meg- és kiismerheti. A filmnyelv sajátos szabályrendszere által megalapozott eljárások és az ezek révén létrehozott egyedi jelek, jelzések – a természetes nyelvhez, illetve más művészeti ágak „nyelvéhez” hasonlóan – idővel elavulhatnak, illetve képesek lehetnek további differenciálódásra és megújulásra is. Az előzőekben több példa elemzésén keresztül azt láthattuk, hogy a narratív idő koordinátarendszerében megjelenített elbeszélés befogadása jelek és jelzések értelmezésén alapuló konstrukció eredménye. Ezek a jelek ábrázoló szereppel bírnak. Kiugró (száliens) jellegűnek egy jelet akkor nevezhetünk, ha egy bizonyos kontextusban képes a figyelmet

²¹⁰ A pszicholingvisztika inferencialitásnak hívja azt a jelenséget, amikor az olvasó egy szövegolvasás során másodlagos összefüggéseket is kiolvas, melyek konkrétan nem szerepeltek a szövegben. ld.: itt 4.1.2.

magára vonni. Az ilyen, elektrofiziológiai eszközökkel is mérhető hatékonyságú jelek ²¹¹ legjellegzetesebb vonásai közé tartozik az újszerűség, a komplexitás és a ritkaság. Figyelmet megragadó jellegében a kiugró jel/jelzés egyedibb, más jelektől megkülönböztethetőbb, újszerűbb és izgalmasabb, ugyanakkor gyengíti a hozzá hasonló, de kevésbé kiugró jelek fogalmi sémákba rendezettségének könnyen hozzáférhető, biztonságos, megszokott értelmezést kínáló hatását, tehát egy ponton túl hatása elbizonytalanító, nyugtalanító lehet. A már meglévő perceptuális és tudáselemekből összeépített sémák megújulásának sikere tehát nagy mértékben annak a függvénye, hogy a kiugró jel – ami ebben az értelemben éppen azáltal szálens, hogy nem illeszkedik minden további nélkül a meglévő sémába – optimális mértékben készlet-e intellektuális (és érzelmi) erőfeszítésre a befogadót.

„Ha a kíváncsiság a környezet kevésbé ismert oldalaira irányul, a biztonságérzet csökkenésével, szélső esetben akár a sémahasználat blokkolódásával is járhat. Az új, újszerű ugyanis kihívja a korábbi ismereteinken alapuló fogalomhasználatot, ami a sémahasználat megújítását vagy akár elvetését eredményezheti. (...) Azonban a séma feladásának nagy – kognitív – ára van. Ugyanis egy új útvonal megtervezése mindig költségesebb, energiaigényesebb, mint a régi séma használata. A választás ilyen esetekben tehát a kényelem (kevesebb erőfeszítés) és frusztráció, illetve az intellektuális beruházás és siker között áll fenn. Az ember (...) olyan helyzetet teremt, mely kérdőre vonja és szétfeszíti (...) meglévő kompetenciáját, és csak egyetlen válaszlehetőséget enged meg, a kreativitást, a felfedezést.”²¹²

A modern sémaelmélet egyik legjelentősebb alakja, Jean Piaget számára a séma egyfajta rugalmas cselekvési vagy/és gondolkodási szabálykönyv az emberi megismerésben, melynek célja az alkalmazkodás (adaptáció).²¹³ Az embergyerek már születésekor rendelkezik egy sor elemi sémával (ezek az elemi reflexek), melyek az első pillanattól szervezik a környezetével való interakcióit. Ahogy növekszik, majd felnőtté válik, a sémák működtetésének és átalakításának alapvető módja semmit sem változik, a célja is ugyanaz marad: a hatékony adaptáció.

²¹¹ A figyelemmel összefüggő idegrendszeri folyamatok mérésének egyik lehetősége az ún. kiváltott potenciál módszere. A kiugró ingerek nagy amplitúdójú eseményhez kötött potenciált (P3) váltanak ki 250-400 milliszekundummal az inger megjelenését után a fej középvonalán, a centrális, frontocentrális elektródákon. (Czigler István: *A figyelem kognitív pszichológiája*. Tankönyvkiadó, Budapest, 1994. 112.)

²¹² Dr. Tarnay László: *Az esztétika tapasztalati alapjai. 1-10. előadás*. Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar, 2011. http://janus.ttk.pte.hu/tamop/tananyagok/esztetika_tap_alap/index.html

²¹³ Boeree, C. George: *Jean Piaget*, Retrieved October 2 (2006): 2008, 5.

Piaget *asszimiláció*nak hívja, amikor egyre többféle jelenség kerül a meglévő sémáink fennhatósága alá. Tehát ilyenkor ugyanazt a sémát új, eddig nem ismert helyzetre alkalmazzuk. Abban az esetben, amikor próbálunk egy jól ismert sémát alkalmazni, de az nem jól illeszkedik, két eshetőség van: vagy az eredeti sémát változtatjuk meg (pl. bővítjük vagy szűkítjük), vagy alkotunk egy alkalmasabb sémát – ez az *akkomodáció*.²¹⁴

Mi történik az asszimilálódott sémákkal, ha gyakran ismétlődnek? A gyerekek fejlődésének meghatározó szakasza a másolás, ismétlés. Egy-egy új tapasztalati mintázat nyomán alakulnak ki bennük újabb és újabb reprezentációk, szabályosságok, sémák, amelyek újabb előrejelzések gyártására teszik őket képessé, így a meglévő tudás és az újabb tapasztalás egymásra épülve növeli a gyerek tudás-szintjét. Ez az oka a változásra való igénynek. Otto Neurath filozófus ezt a jelenséget egy olyan hajóúthoz hasonlítja, ahol a hajót gyakorta újra kell építeni.²¹⁵ A fejlődéslélektant egyfajta odüsszeiához is szokták hasonlítani, ahol a meglévő tudáshalmazzal már el lehet navigálni egy hajót, ám menet közben egyre több ismeretlen tájat fedezve fel, az új tapasztalások hatására az folyton megújul, és egyre differenciáltabb rendszerré válik. Ez pedig hatékonyabbá teszi a hajóst, és képessé válik bonyolultabb manőverekre, még több ismeretlen táj felfedezésére.

Idegrendszerünk alapvető feladata a belső környezet állandóságának fenntartása és a külső környezet ingereinek felvétele, feldolgozása, a válaszadás kialakítása. Ennek egyik alapmechanizmusa a tanulás, mely a memória kialakításának is fő folyamata.²¹⁶ Az idegrendszer által elvárt esemény és a ténylegesen bekövetkező események közti eltérés mértéke határozza meg, végbemegy-e a tanulási folyamat, vagy sem. Akár a filmnéző esetében: amennyiben támaszkodhat egy már ismert sémára, és ennek mentén találkozik egy újszerű ingerrel, sikeres lehet az értelmezése. Akárcsak a korábban említett *2001: Űrodüsszeia* című filmből hozott példa esetében. A levegőbe hajított csontról Kubrick hirtelen átvág a keringő űrhajóra, átvezetve ezzel a másodperc tört része alatt a nézőt az emberiség hajnalától az űrkorszakba. A néző számára az ismerős jelek itt olyan tárgyak, amelyek az emberi fejlődést és innovációt képviselik. A csont mint a primitív múlt eszköze, és az űrhajó, a fejlett jövő produktuma közvetlen ellentétet alkotnak. Ugyanakkor párhuzamba is állíthatók mint a fejlődés alfája

²¹⁴ u.o.

²¹⁵ Alison Gopnik, P. K. Kuhl, A. N. Meltzoff: *Bölcsék a bölcsőben. Hogyan gondolkodnak a kisbabák?* Typotex, Budapest, 2001. 161.

²¹⁶ Topál József: *A társas tanulási képességek neurofiziológiai alapjai*. Opus et Educatio 4.1 2017. 4.

és omegája. Bár a történelem előtti időkből az úrkorszakba való váratlan időugrás újszerű inger, a néző mégis sikeresen értelmezheti a match cut mögött húzódó elvont gondolatokat.

Az alkotó feladata megbecsülni, hogy a néző milyen feltételek mentén képes sikeresen adaptálni egy innovatív jelzést, és mennyire lesz számára komfortos vagy diszkomfortos eltérni a megszokott sémáértelmezéstől.

„Minden változás rést üt az embert körbevevő - testi, lelki, szellemi, gazdasági - biztonságérzetben. Rést persze az ember „önszántából” is létrehozhat, amikor a „túlzott” biztonságot unalmasnak találja, hiszen, ha minden bejövő ingerre van egy többé-kevésbé automatikus válasz-séma, az ember a motorikus szintre, a vegetatív (motorikus) idegrendszer szintjére „zuhanhat” vissza, ahonnan „kiemelkedett”.²¹⁷

A világ változékonysága folyamatos adaptációt követel. Ha az ember mindig ragaszkodna a bevált perspektívákhoz, nem lenne képes hatékonyan viselkedni az adódó kihívásokkal szemben. A kognitív rugalmasság teszi lehetővé számunkra, hogy alkalmazkodni tudjunk az új feltételekhez, és módosítsunk szokásainkon, ha ez szükségesnek tűnik. Megtanult és bevált rendszerek mentén az ember képes új stratégiákat létrehozni; az ebben való sikeresség az emberi fejlődés záloga. Azok a filmes időugrás-ábrázolási megoldások, amelyek feszegetni merik a néző komfortzónájának határait, kihívást jelentenek a néző alkalmazkodóképességére nézve, de egyben esélyt is jelentenek a számára. Mindezek rávilágítanak, hogy a kognitív rugalmasságnak fontos szerepe van a folyamatosan változó filmnyelv alakulásában.

6.3.2. Küszöb és maximum az innovációban

„A kíváncsiság az emberi kogníciót, a megismerő rendszert hozza működésbe.”²¹⁸

Általánosságban elmondható tehát, hogy evolúciósan úgy van kalibrálva az ember, hogy van benne nyitottság az újdonság felé. De vajon milyen mértékben lehet valami újító? Ha egy alkotó a hasára

²¹⁷ Dr. Tarnay László: *Az esztétika tapasztalati alapjai. 1-10. előadás*

²¹⁸ Dr. Tarnay László: *Az esztétika tapasztalati alapjai. 1-10. előadás*

üt, és kitalálja, hogy a filmjében az eltelt időt azzal fogja ábrázolni, hogy a szereplők bőrtónusa két héttel később lilára változik, ez az innováció vélhetően nem lesz sikeres. Ha a filmekben minden egyes időmúlást egy falóra vagy egy telefon kijelzője mutatna meg, könnyen lehet, hogy hamar alábbhagyna a filmnézés iránti vágy az emberekben. A túl sok vagy túl váratlan inger (és az általa kiváltott túl magas agyi aktiváció) elhárítást válthat ki. Az izgatottság, amit a túl sok inger vált ki, ingerültséghez, türelmetlenséghez, feszültséghez vezet. Ugyanakkor az ingerszegénység káros (élettani, mentális és pszichés) hatásai is bőségesen dokumentáltak.²¹⁹ A monoton, repetitív munkavégzés, legyen az akár kognitív munka, mint esetünkben, a filmi befogadói tevékenység során, diszkomfort érzést vált ki. Csíkszentmihályi szerint unalom, sőt apátia rendszerint akkor áll fenn, ha az élénk tárt feladatok nem nyújtanak elegendő kihívást, mivel képességeinkhez viszonyítva túl könnyűek. Idegesség, szorongás, a stressz jelei mutatkoznak viszont, amikor az élénk tárul feladatok túl nehezek. A flow-élmény egyik feltétele, hogy a feladat nehézsége megfeleljen a képességszintünknek.²²⁰ Ilyenkor a kihívások és a képességek egyensúlyban vannak. Ez nagyon hasonló a filmnézés során optimalizálható mentális állapot jelenségéhez.

„A legtöbb örömmérséssel járó tevékenység nem természetes; olyan erőfeszítést igényel, melytől kezdetben idegenkedünk. Ám, ha egyszer kapcsolatba kerültünk a tevékenységgel, visszacsatolást kapunk készségeinkről, és a tevékenység önjutalmazóvá válik.”²²¹

A kialakított sémák rugalmasságát vizsgálja például a Wisconsin kártyaválogatási teszt. Kártyalapokon háromféle színű, formájú, illetve számosságú geometriai alakzat látható. Ezek közül négyet egy sorban letesznek a kísérleti személy elé, akinek az a feladata, hogy az adott hívólapon mindig rakjon egy lapot, egy általa előre nem ismert (de megdöntött) szabály szerint (pl. szám, szín vagy forma alapján kell válogatni). Gondolhatja például, hogy az alakzatok száma és formája nem fontos, csak a színe. Ilyenkor pl. a három piros körre a kezében levő kártyákból ráteszi a két piros háromszöget mutató kártyát. Ha erre azt a választ kapja, hogy „helyes”, a következő körben ráteszi az egy piros négyzetet stb. Bizonyos számú lap lerakása után azonban a szabály megváltozik (például az elvárás többé már nem az ugyanolyan színű, hanem az ugyanolyan számú alakzat lesz). Erről azonban a delikvens nem tud. Csupán azzal szembesül, hogy amennyiben továbbra is szín szerint

²¹⁹ Scitovsky Tibor: *Örömtelen gazdaság*, 30.

²²⁰ Csíkszentmihályi Mihály: *Flow - Az áramlat - A tökéletes élmény pszichológiája*, idézi: Mérő László: *Az érzelmek logikája*, Tericum Kiadó Kft., Budapest, 88.

²²¹ Csíkszentmihályi Mihály: *Flow. Az áramlat. A tökéletes élmény pszichológiája*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 2021. 48.

teszi a kártyalapokat, a visszajelzés az lesz, hogy a megoldás helytelen. Ahogy ezt a vizsgálati személy appercipálta, kénytelen stratégiát váltani és más feltételezett szabály szerint rakni a lapokat. Mivel nem ismeri az új szabályt, próbálkozik.

A mentális rugalmasság egyik kulcsfontosságú eleme a *munkamemória frissítése*. Ebbe beletartozik a munkamemóriában tárolt tartalom állandó monitorozása, a meglévő információkhoz az újabbak gyors hozzáadása, illetve bizonyosak törlése.²²² A nézői hipotézisek felülírásakor a várhatóan érvényes válaszreakció gátlása akkor lép működésbe, ha helyette kínálkozik egy másik, ugyanannyira működő alternatíva.

A sikeres stratégiaváltás feltétele, hogy a rögzült séma gátlás alá kerüljön, hogy az újnak teret tudjon adni. A séma felülírásának nehézségét demonstrálja az ún. Stroop-effektus, illetve az erre a hatásra épített (leggyakrabban neurológiai célokra használt) Stroop-féle színmegnevezési teszt.²²³ A kísérletben egy inkongruencia-helyzetet²²⁴ hoznak létre. A teszt három sorozatból áll. Az elsőben a vizsgált személynek (általában feketével megjelenített) színneveket kell minél gyorsabban elolvasnia. A második részben különböző színnel megjelenített alakzatok színét kell megneveznie. Az utolsó feladatban pedig a személynek szintén a megjelenített szavak színét kell helyesen megneveznie, csakhogy ezek a szavak a látható színüktől eltérő jelentésűek (pl. piros betűkkel jelenik meg a „KÉK” szó). Az utolsó sorozatban – a tényleges tesztfeladatban – tehát a helyes megoldáshoz a személyeknek le kell gátolniuk a szójelentés hatását.

A Stroop-feladat különösen nehéznek bizonyul: az emberek válaszadási ideje jellegzetesen megnyúlik és az előző próbákhoz képest – melyekben már az ép értelmű, átlagosan jól olvasó gyerekek sem hibáznak – a tévesztések száma minden esetben megnő.

A Sherlock című sorozatból kiemelt példában hasonló jelenséget láthattunk: van egy ismert jelölés, amit alapvetésként kezel a néző. Nevezetesen, hogy vágás nélkül jellemzően nem tud a filmi elbeszélés helyszínt változtatni (kivéve persze, ha végignézzük az odáig való eljutást). A zavar akkor áll be, amikor a képi információ mégis azt állítja, hogy már másik térben vagyunk, miközben

²²² dr. Janka Zoltán: *A mentális rugalmasság idegtudománya* (Összefoglaló Közlemény (Az Orvosi Hetilap alapításának 160. évében, a Szerkesztőség felkérésére készített tanulmány) 2017, 158. évfolyam, 45. szám, 1776. (<http://real.mtak.hu/67371/1/650.2017.30906.pdf>, utolsó letöltés dátuma: 2022.08.21.)

²²³ Szabó Csilla, Tóth Andrea: *A figyelemszabályozás megítélésének újabb lehetőségei*. In: Gyógypedagógiai Szemle, 2014. 42. évf. 3. szám, 220-225.

²²⁴ = összefüggéstelenség (<https://hu.wiktionary.org/wiki/incongruencia>)

bizonyosan nem mozdult el a kamera, és a beállítás folyamatossága sem tört meg. Szokatlan eltérés mutatkozik a jelölés és a tartalom között. Ahogy a Stroop-teszt jó megoldásai esetében, itt is bekapcsol a kognitív gátló funkció, és enyhén megnyúlt reakcióidő után helyesen létrejön a nézői döntés, hogy a rendező ezúttal szokatlan megoldással tüntette el a helyzetváltoztatás aktusát.

A filmnyelv innovatív megoldásai, mint például egy nem szokványos időkihagyás-ábrázolás, kihívás elé állítják a néző kognitív képességeit. Növelhetik vagy akadályozhatják a filmnézés élményét. Az innovatív időugrás-megoldások a filmben kétélű kardot jelenthetnek: feszítve a filmnyelv határait üdítően hathatnak és lebilincselhetik a nézőket, ugyanakkor elidegeníthetik vagy össze is zavarhatják, amennyiben az ábrázolás túlságosan eltávolodik a konvencióktól. Ugyanakkor rendkívül egyéni, kinél hol van az „optimális” és a „túlságos” határa. Bizonyos, hogy az egyéni mentális rugalmasság fontos szerepet játszik ennek meghatározásában, de a személyiségstruktúrától, az aktuális fáradtságtól, a film megnézésének motivációjától a környezeti hatásokig sok egyéb tényező színezi a képet.

Az időmúlás elcsépelet eszközökkel való ábrázolása unalmat válthat ki, ám hasonlóan demotiválttá teheti a nézőt az érhetetlen ábrázolás is, amikor kognitív erőfeszítése dacára nem jut értelmezhető megoldásra. Ahogy a Wisconsin kártya-teszt is rávilágított, értelmes összefüggés hiányában a munkavégzés lendülete alábbhagy. Ugyanakkor, ha a néző támaszkodhat egy már ismert sémára, és ezen ismert jelzés mentén találkozik egy új ingerrel, sikeres lehet az értelmezés. A sémák teszik lehetővé a megszokott működést, a változás pedig a differenciálódást, fejlődést. Tehát, az abszolút új ábrázolás helyett a sikeres értelmezést legtöbbször a variáns ábrázolás jelenti. Egyúttal egy innovatív jelzés sikeres adaptálása még örömmérettel is járhat. Ugyanakkor, ha túl nagyok vagy gyakoriak a kihagyások, a néző elveszítheti a kapcsolatot a történettel, illetve a karakterekkel, és nehézséget tapasztalhat az események követésében vagy értelmezésében.

A megfelelő időkihagyások alkalmazása – a történet szükségleteihez és a nézők kognitív képességeihez igazítva – segíthet a történet folyamatosságának és hatásának fenntartásában. A filmkészítőnek meg kell találnia az egyensúlyt, vagyis az optimális stratégiát abban a tekintetben, hogy az ábrázolás módja mennyire lehet újszerű.

7. A „velejáró hatás”

Bordwell úgy véli, egy történet megértését nemcsak a történet tartalma, hanem a néző előzetes tudása és élettapasztalatai is befolyásolják. Hangsúlyozza az anticipáció során a séma-struktúrák szerepét, a befogadóban munkáló erőteljes és állandó motivációt az elbeszélés folytonosságát illetően, továbbá feltárja az elbeszélő film megértésének egyéb aspektusait.²²⁵ Az érzelmi hatásokat illetően azonban csupán arról tesz említést, hogy az érzelmek kötődnek a nézői elvárásokhoz, pontosabban ahhoz, hogy azok hogyan teljesülnek vagy hiúsulnak meg. Ezek alapján, neuroesztétikai és pszichológiai megfigyelésekre támaszkodva kijelenthető, hogy amennyiben a néző filmmel kapcsolatos előrejelzései beigazolódnak, akkor elégedettséget érezhet. Ha a film visszatartja a válaszokat, vagy eltér a várt lehetőségtől, az kíváncsiságot is kelthet, vagy épp szorongást. „*Az észlelés és a megismerés érzelmet kiváltó folyamatok.*” – idézi fel Bordwell Eizenstein gondolatait.²²⁶ Azonban a filmi időábrázolás befogadása során nemcsak a kognitív munka sikere válthat ki érzelmet a nézőből.

A bűvészműsorok lényegében arra épülnek, hogy a nézőnek rengeteg feltételezése van a tárgyak és események tulajdonságairól, melyek végül mindig megcáfolódnak. Realisztikus vélekedéseit a fizika megingathatatlan törvényeiről képtelen felülírni, ezért újra és újra zavarba ejti, amit lát. Ugyanakkor a nézők, amikor egy ilyen előadásra megváltják jegyüket, tudatos döntésként teszik ezt, éppen azzal a céllal, hogy az ésszerű magyarázat hiánya, a hihetatlenség ereje lenyűgözze őket. Ebben az esetben ez maga a nézői elvárás: a szembesülés azzal, hogy (már megint) bedőlt a konstrukció. Pontosabban: nem arra váltanak jegyet, hogy saját hipotéziseik kudarcát átéljék, hanem hogy az ennél impulzívabb **velejáró hatást**, a lenyűgözöttség érzését átéljék.

²²⁵ David Bordwell: *Elbeszélés a játékfilmben*, 52.

²²⁶ David Bordwell: *Elbeszélés a játékfilmben*, 53.



27. Egy bűvészműsor közönsége előadás közben

A dolgozat korábbi fejezeteiben számba vett példák során több esetben mutatkozott meg, hogy az időugrás-ábrázolások érzelmi hatást is kiváltanak. Emlékezzünk a Ragyogás című film végén váratlanul bevágott képre Jack Nicholsonról. Ugyancsak értelmezésen túli érzelmi hatást vált ki a nézőből a Ryan közlegény megmentése című film végén elhelyezett időugrás-ábrázolás. A film azzal kezdődik, hogy egy férfi családja kíséretében meglátogatja a Colleville-sur-Mer-i amerikai katonai temetőt. A férfi egy ponton térdre rogy, a kamera ráközelít, mígnem egy superközeli látunk a szeméről, szinte „belemászunk” a fejébe. Ezt a beállítást a normandiai partraszállás képsorai követik, majd a film a hajón hánykolódó katonák soraiból kiemeli a film főszereplőjét. A film végén, miután tanúi voltunk John H. Miller százados (Tom Hanks) és osztaga gyötrelmes útjának és áldozatvállalásának, mely során megmentették James Francis Ryan közlegényt, Ryan meghatott arcát látjuk, amint az érte halált szenvedett Miller századost nézi, majd arca lassan átmontírozódik a történet elején látott az idős férfi arcára. (Technikailag egy match cut-ot látunk.) Ekkor döbben rá a néző, hogy akit mindvégig az idős Miller századosnak hitt, valójában nem ő, hanem Ryan közlegény, aki Miller sírja előtt áll. A filmben az időugrás-ábrázolás nem csupán egy narratív gesztus, hanem egy erőteljes érzelmi hatást kiváltó eszköz is, amely megrendíti és elgondolkodásra készíti a nézőt. A háború túlélőkre gyakorolt hatását és a felelősség kérdését hangsúlyozza és kiemeli az áldozathozatal. A film elején és végén ábrázolt jelenet kulcsfontosságú idő-hídként szolgál, erős érzelmi reakciót váltva ki a nézőből.

A *Licorice Pizza* (Licorice Pizza, Paul Thomas Anderson, 2021)²²⁷ című film két hetvenes évekbeli fiatal felnőtté válásának és szerelembe esésének története. Az egyik jelenetben a fiú anyja sajnálkozik, hogy nem tud kiskorú fiával New Yorkba menni, pedig annak nagykorú kísérőre lenne szüksége. A következő jelenetben a fiú már a repülőn ül, mellette pedig az a huszonöt éves lány, akinek egy ideje udvarol. A kihagyás értelemszerű: felesleges lett volna elmagyarázni az eseményeket, jóleső nézői élmény összeszerkeszteni a történetet. Abban a rövid hatásszünetben, amit a narratíva felkínál, pontosan ez lesz a néző sejtelme, ami be is igazolódik, sőt a sikerélményen túl humorral is társul: megmosolyogni való, hogy adja magát a helyzet, és már minden „kertelés nélkül”, lényegre törően látjuk is a következményt.

Hasonló romantikus, ezzel együtt abszurd hatást ér el Judd Apatow *Felkoppintva* (Knocked Up, Judd Apatow, 2017)²²⁸ című vígjátékában egy időkihagyás-ábrázolás révén. A filmben Alison (Katherine Heigl) és Ben (Seth Rogen) egyéjszakás kalandja után a néző azt feltételezi, hogy a cselekmény szokványosan halad tovább, különösen, miután Alison világossá teszi, hogy remélhetőleg többet nem találkozik a férfival. A következő beállításban egy mikroszkopikus osztódó petesejtet látunk, mely így humorosan felforgatja a néző előzetes elvárásait a cselekmény várt menetét illetően. A néző azonnal megérti: Alison szándékai ellenére teherbe esett. Az átmenet hirtelensége és a sematikus petesejtes beállítás együtt komikusan hat. A gesztus tulajdonképpen azt parodizálja, hogy a filmek gyakran szentimentális tónusban ábrázolják a fogantatást. Ebben a kontextusban ez a sztereotíp ábrázolás egyfajta geggé válik, megadva az alaphangot a film továbbiakban bekövetkező komikus bonyodalmaihoz.

A korábban említett példa a *Better Call Saul* című sorozatból hasonlóan hordoz érzelmi többletet. A sokkoló hatást az okozza, hogy az időkihagyás-ábrázolás az autóbalesetet Kim megélésében interpretálja. Noha technikailag nem az ő nézőpontjából látjuk az eseményeket (POV), az ábrázolás mégiscsak azokat a pillanatokot mutatja meg, amelyeket maga a szereplő is megélt (fokalizáció). Az ábrázolás emiatt drámaian váratlan, sokkolóan hat a nézőre.

Számos példát megvizsgálva végeredményben az látszik, hogy a filmi időugrás-ábrázolások befolyásolhatják a néző kognitív és érzelmi élményét is. Ez a kettő összefüggésben állhat. Bordwell megközelítése kognitivistá álláspontot képvisel; azt hangsúlyozza, hogy a nézők aktívan dolgozzák

²²⁷ https://www.imdb.com/title/tt11271038/?ref_=tt_mv_close

²²⁸ <https://www.imdb.com/title/tt0478311/>

fel a filmből érkező információkat, ezek révén értelmezik a narratívát és tesznek előfeltevéseket az események további menetére vonatkozóan. Bordwell nem tagadja, hogy a filmek érzelmi hatást is gyakorolnak a nézőkre, munkásságában a hangsúlyt azonban a formai és kognitív folyamatokra helyezi. Inkább az érdekli, hogy a filmek felépítése hogyan vezethet a nézők sajátos reakcióihoz, és hogyan zajlik le az értelmezés. Kevésbé tér ki a nézői reakciók érzelmi aspektusaira. Ugyanakkor, bár a kognitív pszichológia más megközelítésből foglalkozik azzal, hogy a filmes ábrázolások milyen érzelmi hatást gyakorolnak a nézőre, általános tény, hogy az érzelmeink összefonódnak kognitív folyamatainkkal. Amikor a filmnézés során egy-egy kihagyott idő-szegmenst látunk, az agyunk folyamatosan azon dolgozik, hogy értelmezze a kimaradt időt és eseményeket, értelmet adjon a látott narratív és vizuális információknak. Ez az aktív részvétel saját személyes élményeinket is adaptálja a kognitív munkavégzésbe, így nagy szerepet játszik az érzésekben, melyeket a látott gesztus kivált belőlünk.

Összegzés

A vizuális nyelv – messze túlmutatva azon, amit a Lumiere-galaxis sejtetett – rendkívüli mértékben részévé vált emberi mindennapjainknak. Az emberi személyiség fejlődésének már nem csak a beszélt nyelv, de vélhetően a mozgókép is egyre inkább szerves része, ezért jelentőségével mindenképp tisztában kell lennünk.

A néző a történet összeszerkesztésének műveletét végzi el, sikeres filmalkotás esetén az alkotó szándéka szerint rekonstruálja a hiányokat. A nézői kiegészítő folyamatok közül ebben az értekezésben az időkihagyásokkal foglalkoztam. Amikor a néző összeszerkeszti az időkihagyáskor keletkezett rést, két eshetőség van. Az egyik eset, amikor felfigyel a hiányra, tudatosan benne a rés, a másik, amikor nem érzékeli, hogy megtört a folytonosság. Dolgozatomban döntően ez utóbbi esetet, a makroszintű időkihagyásokat vizsgáltam.

Értekezésem célkitűzése az volt, hogy megvizsgáljam, mi alapján beszélhetünk sikeres ábrázolásról, és mikor tölti be optimálisan tervezett funkcióját egy időugrás-ábrázolás. Pontosabban: az időugrás-reprezentációnak mennyiben kell igazodnia a néző kognitív képességeihez, ismereteihez és elvárásaihoz, hogy sikeres legyen. Választ kerestem arra, hogy mikor vált ki unalmat, és mikor nem lesz sikeres az ábrázolás értelmezése, illetve hogyan fogadja a néző az újító reprezentációkat. Ezen kutatás során igyekeztem közelebb kerülni az időugrás-ábrázolások hatásmechanizmusának mélyebb megértéséhez. Példákon keresztül tanulmányoztam, hogy milyen jelzések mentén zajlik a nézői rekonstrukció, és ezeket milyen megfontolások mentén szervezi össze a történet mesélője, alkotója.

A bevezető fejezetben megvizsgáltam a beszélt nyelv és az elvont gondolkodás kialakulásának kapcsolatát, miközben összefüggéseket fedeztem fel az elméleti és az intencionális hozzáállás között, melyek eredendően szükséges kognitív stratégiák egy történet befogadásához. Ahogy létrejött a tér és idő absztrakciója a nyelv fejlődésével, megszületett a fiktív események verbalizálása is. Az ember már nemcsak beszél, de elbeszél, a beszéd tartalma pedig evolvál egy koherens egésszé. Az elbeszélést mint jelenséget tanulmányozva megfigyeltem annak szükségszerű tördeléses jellegét, ebből következően láthatóvá vált, hogy a történetmesélés mint konstrukció óhatatlanul sűrítésre kényszerül, összeszerkesztése pedig közös cselekvés: az alkotó tartalmat formál meg nyelvi eszközökkel, a befogadó pedig elvárásokat támaszt, melyeket előzetes tudáshalmazaira támaszkodva hol igazol, hol felülír.

A következőkben a nyomolvasás felől közelítettem meg a befogadói munka vizsgálatát, ehhez vizuális erejű szövegfolyamokat vizsgáltam, és egy filmre írt történet színpadra adaptálása kapcsán tett saját alkotói tapasztalataimról számoltam be. Ezeken keresztül feltérképeztem az alkotó által használt jelzéseket, feltevéseit a nézői reakciókról.

Felállítottam egy tipológiát, ami a vizsgálódásaimnak megfelelő keretet adhat. A néző befogadói munkavégzésének jellege alapján – mely az alkotói jelzések mentén szerveződik/képződik meg – három időkihagyás-ábrázolási típust különböztettem meg: a pusztán *informatív* ábrázolásokat, az intellektusra hatókat, melyeket *asszociációs* időugrás-ábrázolásoknak neveztem el, illetve *szenzuális* időugrás-ábrázolásokat, melyek a néző érzelmi bevonódását, értelmezésének szubjektivitását ösztönzik. Ezek az ábrázolás-típusok más-más mértékű és minőségi kognitív munkát kívánnak meg a nézőtől, valamint más mélységű érzelmi jelenlétet tesznek lehetővé a számára.

Ezt követően az ember idővel kapcsolatos beidegződéseinek áttekintésén túl összegyűjtöttem, milyen erők szervezik össze a filmi időt, taglaltam az elbeszélés idejének szubjektív, illetve objektív természetét. Megvizsgáltam, hogy a filmes időjelzések mennyire képesek elrugaszkodni a konkrét ábrázolástól, mivel az volt felvetésem, hogy ha az információátadás a befogadó szubjektív, fiziológiai percepciókon nyugvó tapasztalattárát mozgósítja, az növeli a bevonódás mértékét. Ezen a gondolon tovább haladva feltártam a szubjektív időmegélés és a fokalizáció jelentőségét az időugrás-ábrázolások lehetőségeit illetően.

Különböző időugrás-ábrázolás sémákat és mintázatokat vizsgálva megfigyeltem, hogy a filmes időmúlás-ábrázolások elszakadtak az időmérő eszközök funkcionális használatától a filmvásznon. Ezzel kapcsolatban az volt a felvetésem, hogy más módon aktiválja a néző prediktív munkáját egy perceptuális emlékeket előhívó ábrázolás, mint egy intellektusra ható, asszociatív vagy informatív ábrázolás. Ezt alátámasztandó, igyekeztem rávilágítani arra, hogy a filmes vizuális ábrázolás többé-kevésbé sikeresen képes modellezni, az agyban lejátszódó folyamatokat. Ehhez kapcsolódva – és ezt bizonyítandó –, olyan speciális időélményeket is megvizsgáltam, mint amilyenek a módosult tudatállapotok.

Az alkotói oldalt megfigyelve rávilágítottam a különbség ábrázolásának szerepére. Megvizsgáltam, hogy az időmúlás minden esetben állapotváltozást hordoz-e magában. Példákon keresztül vizsgáltam,

hogy a redundáns elemek miként szolgálnak támpontként, magukon viselve a változás kontrasztját, a különbséget az állandóságban, mint például az elmúlás nyomai.

Ráműtöttem arra is, hogy egy időugrás-ábrázolásban egymásra rímelő motívumokat is el lehet helyezni, asszociációs munkára sarkallva a nézőt. Befogadói oldalról a kimaradt időtartam becslését úgy kísértem figyelemmel, hogy megvizsgáltam néhány értelmezési hibát, zavaros ábrázolást. Megállapítottam, hogy a kimaradt információk nem minden esetben okoznak zavart, illetve a zavar rendszerint átmenetileg lép fel.

A kihagyásos technika nem csupán a történet szempontjából lényegtelen rejtheti el, hanem dramaturgiai jelentős eseményeket is, melyek érvényessége ezáltal mégsem szűnik meg, sőt adott esetben még nagyobb horderővel ábrázolódik. A kihagyásnak köszönhetően a néző a saját képzeletével és tudásával tölti ki a hiányosságokat, így erőteljesebben kapcsolódhat a filmhez és a történethez.

Ezt követően rátértem a sémává vált időábrázolások vizsgálatára, megfigyelve esetleges elavulásukat példákon keresztül. Arra jutottam, hogy bizonyos triviális megoldások gyakori használatuk ellenére sem kopnak el, az elévülés egyébként is az ábrázolás módjában fedezhető fel, nem pedig magában a nyelvi gesztusban. Megfigyeltem azt is, milyen hatások hozzák létre az időmúlás-sémák innovációit, illetve néhány példán keresztül elemeztem, hogy ezekben az esetekben mitől sikeres az intencionális módszer. Összegeztem az innovatív gesztusok sikerességének feltételeit.

Értekezésemet azzal zártam, amire kutatásom során a leginkább kíváncsi voltam, azaz, hogy min múlik a szokott sémáktól eltérő ábrázolások megértése, illetve a néző megértésre való törekvése. Hogyan hatnak a nézői attitűdre az újszerű ingerek egy-egy időábrázolás során? Arra jutottam, hogy létezik valamiféle mentális jutalmazás, mely motiválja a nézőt, amikor egy újszerű gesztus értelmezésével megbirkózik, ezt alátámasztottam neuropszichológiai megfigyelésekkel, pszichológiai és fejlődéslélektani kísérletekkel, melyek azt vizsgálják, hogy az ember mentális állapota hogyan reagál a szokatlan ingerekre. Másrészt néhány példával demonstrálva azt a tapasztalatomat is lejegyeztem, hogy az időkihagyások ábrázolásainak befogadása során az nézők nemcsak kognitív erőfeszítést tesznek a látottak értelmezésére, bizonyos esetekben ezek a gesztusok a filmkészítő szándéka szerint érzelmi hatásokat is kelthetnek.

BIBLIOGRÁFIA

A. Gergely András: *Filmbeszéd és antropológiai szövegértés*,

<http://antroport.hu/lapozo/tanulmanyok/tanulmanypdf/agavizantropdf>, utolsó letöltés dátuma: 2023.02.11.

Bajzáth Mária: *A mese a nevelés táltosparipája*, Új Köznevelés 2015/Különszám.

<https://folyoiratok.oh.gov.hu/uj-kozneveles/a-mese-a-neveles-taltosparipaja> utolsó letöltés dátuma: 2021.08.25.

Bálint Katalin: *A filmszereplő tekintete. A belső fokalizáció befogadáslélektani hatása*, Imágó Budapest, 2011/ 3, http://imagobudapest.hu/images/lapszamok/2011_3/077-94_Balint-K.pdf (utolsó letöltés dátuma: 2023.07.21.)

Bazin, André: *Korunk nyelve* (ford.: Brencsán János), in.: Gelencsér Gábor (szerk.)

Mozgókép-kultúra és médiaismeret, összeállította: Tólos András, Magyar Elektronikus Könyvtár és Országos Közoktatási Intézet, 2006

Bíró Yvette: *A hetedik művészet*, Osiris Kiadó, Budapest, 2003

Bíró Yvette: *Időformák*, Osiris Kiadó, 2005

Boeree, C. George (2006): *Jean Piaget*, Retrieved October 2, 2008

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

Bölcs István: *Filmesztétika*, Tankönyvkiadó, Budapest, 1971

Buglya Sándor Dr. (szerk.): *Fejezetek a filmtörténetből*, Magyar Független Film és Videó Szövetség, NKA, https://www.mafsz.hu/wp-content/uploads/Fejezetek_a_filmtortenetbol_-_drBuglya_Sandor.pdf, (utolsó letöltés dátuma: 2022.12.10.)

Burch, Noël: *Life to those shadows*. Berkeley: University of California Press, 1990

Burch, Noël: *Narráció, diegézis: küszöbök és határok*, ford.: Kaposi Ildikó, in: Metropolis Folyóirat, 1998/ nyár <https://metropolis.org.hu/narracio-diegezis-kuszobok-es-hatarok-1>, (utolsó letöltés dátuma: 2023.02.12.)

Campbell, Joseph: *Az ezerarcú hős*, ford.: Varjasi Farkas Csaba, Édesvíz, Budapest, 2010.

Chatman, Seymour: *Az elbeszélő a filmben*, ford.: Farkas Csaba, in: Filmspirál XXII., <https://epa.oszk.hu/00300/00336/00006/chatman.htm>, (utolsó letöltés dátuma: 2019.03.11.)

Czigler István: *A figyelem kognitív pszichológiája*. Tankönyvkiadó, Budapest, 1994.

Csépe Valéria, Győri Miklós, Ragó Anett: *Általános pszichológia 1.- 3. – 2. Tanulás - emlékezés - tudás*, Osiris Kiadó, Budapest, 2007-2008. <https://docplayer.hu/1158888-Altalanos-pszichologia-1->

3-2-tanulas-emlekezés-tudas-csepe-valeria-gyori-miklos-rago-anett.html, (utolsó letöltés dátuma: 2021.11.17.)

Csibra Gergely, Gergely György: *Teleologikus gondolkodás csecsemőkorban. Az egyévesek naiv racionális cselekvésemélete*, Magyar Tudomány, 2005/11., 1347-1354.

<http://epa.oszk.hu/00600/00691/00023/06.html>, (utolsó letöltés dátuma: 2021.08.25.)

Csíkszentmihályi Mihály: *Flow. Az áramlat. A tökéletes élmény pszichológiája*. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1991, <http://fizika.mechatronika.hu/fizika/fizikalecok/Asztal/flow.pdf>, (utolsó letöltés dátuma: 2022.10.20.)

Deleyto, Celestino: *Fokalizáció a filmi elbeszélésben*, ford. Ferencz Anna, Apertúra, 2005. ősz. URL: <https://www.apertura.hu/2005/osz/deleyto-fokalizacio-a-filmi-elbeszelesben/> (utolsó letöltés dátuma: 2023.07.23.) A tanulmány eredeti megjelenési helye: Atlantis, 1991. 13. nov. 1-2. szám. 159-77.

Dennett, Daniel C.: *Az intencionalitás filozófiája*, ford.: Papp Mária, Pléh Csaba, Thuma Orsolya, Osiris-Gondolat, Budapest, 1998

Forrai Márta: *A személyiség erősségeinek és a családi háttér szerepének vizsgálata a serdülőiskolai alkalmazkodásában*, Iskolakultúra, 21(6-7), 2011

Füzi Izabella, Török Ervin: *Elbeszélés a tömegkultúra korában*, Mentor(h)áló 2.0 Program, TÁMOP-4.1.2.B.2-13/1-2013-0008 projekt

http://www.jgypk.hu/mentorhalo/tananyag/Elbeszeles_kesz/kitr_a_korai_mozis_klasszikus_narrativa.html, (utolsó letöltés dátuma: 2023.01.02.)

Geréb György: *Pszichológiai vizsgálatok az „éberségi szint” tanulmányozására és a figyelem jelenségének újabb megvilágítására*, Módszertani Közlemények 19. /1., 1979

Gopnik, Alison, Kuhl, Patricia K, Meltzoff, Andrew N.: *Bölcsék a bölcsőben. Hogyan gondolkodnak a kisbabák?* Typotex, 2001

Gopnik, Alison: *Theory of Mind*, in Robert A. Wilson and Frank C. Keil, eds. The MIT Encyclopedia of the cognitive sciences (MITECS). MIT press, 2001

Gottschall, Jonathan, David Sloan Wilson (szerk.): *The literary animal: Evolution and the nature of narrative*, Northwestern University Press, 2005.,

[https://books.google.hu/books?hl=hu&lr=&id=LSkCL0r_DL0C&oi=fnd&pg=PR5&dq=Gottshall,+Jonathan,+Wilson,+Sloan+David+\(szerk\):+The+Literary+Animal.+Evolution+and+the+Nature+of+Narrative,+Evanston,+Northwestern+University+Press,+2005.&ots=pW8gqHAzve&sig=GDs001DCKw-kh0SUyYlsvdmNKO4&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false](https://books.google.hu/books?hl=hu&lr=&id=LSkCL0r_DL0C&oi=fnd&pg=PR5&dq=Gottshall,+Jonathan,+Wilson,+Sloan+David+(szerk):+The+Literary+Animal.+Evolution+and+the+Nature+of+Narrative,+Evanston,+Northwestern+University+Press,+2005.&ots=pW8gqHAzve&sig=GDs001DCKw-kh0SUyYlsvdmNKO4&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false) (utolsó letöltés dátuma: 2022.07.10.)

Hites Sándor: *Az irodalom és a gazdaság valóságáról és fiktivitásáról*, 2015,
http://real.mtak.hu/30605/1/Hites.tanulmany_u.pdf, (utolsó letöltés dátuma: 2023.08.20.)

Horváth Márta (szerk.): *A művészet eredete. Kultúra, evolúció, kogníció*. Typotex, Budapest, 2014

Huffaker, David: *Spinning yarns around the digital fire: Storytelling and dialogue among youth on the Internet*, *First Monday*, 9/1, 2004/01/05,
<https://journals.uic.edu/ojs/index.php/fm/article/view/1110/1030>, (utolsó letöltés dátuma: 2021.08.25.)

Janka Zoltán Dr.: *A mentális rugalmasság idegtudománya*, *Orvosi Hetilap* 158.45., 2017,
<http://real.mtak.hu/67371/1/650.2017.30906.pdf>, (utolsó letöltés dátuma 2022.02.12.)

Józsa Emese, Költő András, Bányai, Éva, Varga, Katalin.: *A tudat fenomenológiája kérdőív magyar változatával szerzett tapasztalatok*, *Magyar Pszichológiai Szemle*, 74(1), 2019,
https://edit.elte.hu/xmlui/bitstream/handle/10831/46282/10.15560016.2019.74.1.3_30615167.pdf
(utolsó letöltés dátuma: 2023.06.30.)

Kiefer Ferenc (sorozatszerkesztő), Tolcsvai Nagy Gábor és Ladányi Mária (kötetszerkesztők): *Általános Nyelvészeti Tanulmányok XXII. Tanulmányok a funkcionális nyelvészet köréből*, Akadémiai Kiadó, Budapest, 2008. http://real-j.mtak.hu/21498/1/ANyT22_pdfa.pdf, (utolsó letöltés dátuma: 2022.04.12.)

Kiss Dániel: *Az ember egy tanuló állat - de mitől ember?*, *Élet és Pszichológia*, 2016. április 19.
<https://mindsetpszichologia.hu/az-ember-egy-tanulo-allat-de-mitol-ember> (utolsó letöltés dátuma: 2022.12.17.)

Kolin Péter: *Mémektől az írásbeliségig: a kulturális kód* (doktori disszertáció), Témavezető: Dr. Nyíri Kristóf, Pécsi Tudományegyetem Bölcsészettudományi Kar Nyelvtudományi Doktori Iskola, Kommunikáció PhD Program, 2006, <https://pea.lib.pte.hu/bitstream/handle/pea/15428/kolin-peter-phd-2008.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (utolsó letöltés dátuma: 2021.12.10.)

Kovács András Bálint: *Film és elbeszélés*. Korona, Budapest, 1997

Kovács András Bálint: *Mozgóképelemzés*, Új Palatinus Könyvesház Kft., 2009

Kugler Nóra: *A következtetés nyelvi megkonstruálásának empirikus vizsgálatai, Elmélet és módszer*, <https://mek.oszk.hu/19500/19514/19514.pdf#page=185> (utolsó letöltés dátuma: 2023.01.02.)

Lotman, Jurij Mihajlovics: *Szöveg, modell, típus*. Gondolat Kiadó, Budapest, 1973

McKee, Robert: *Story. A forgatókönyv anyaga, szerkezete és alapelvei*, Ford.: Jakab-Beke Nándor és Zágony Balázs, Filmtett Egyesület, Kolozsvár, 2019

Mérő László: *Az érzelmek logikája*, Tericum Kiadó Kft., Budapest, 2010

Nyíri Kristóf: *Képek, mint eszközök Wittgenstein filozófiájában*, Budapest, 2002, *Világosság*, (2006.05) http://hunfi.hu/nyiri/nyiri_Vil_W.pdf, (utolsó letöltés dátuma: 2022.09.12.)

- Nyíri Kristóf: *Szavak és képek*, Világosság, 2007,
<http://efolyoirat.niif.hu/01200/01273/00041/pdf/20071109200756.pdf>, (utolsó letöltés dátuma: 2021.12.12.)
- Pléh Csaba: *Karl Bühler nyelvelmélete és a mai pszicholingvisztika*, Eötvös Lóránd Tudomány Egyetem, Általános Pszichológia Tanszék, Budapest <http://plehcsaba.eu/images/pdf/buhlerrol.pdf> (utolsó letöltés dátuma: 2021.11.19.)
- Schwechtje Mihály: *A filmrendező-oktatás a történetfejlesztés alkotói folyamatán keresztül*, Doktori Értekezés, Témavezető: Miklauzič Bence DLA Egyetemi adjunktus, Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola, Budapest, 2018. http://szfe.hu/wp-content/uploads/2020/07/DI_Schwechtje-Mihály-DLA-dolgozat.pdf (utolsó letöltés dátuma: 2023.02.01.)
- Scitovsky Tibor: *Az örömtelen gazdaság: gazdaságlélektani alapvetések*. Ford.: Kuti Éva, Közgazdasági és Jogi Könyvkiadó, 1990.
- Szabó Csilla, Tóth Andrea: A figyelemszabályozás megítélésének újabb lehetőségei. in: *Gyógypedagógiai Szemle*, 2014. 42. évf. 3. szám
- Szécsi Gábor: *Szóba zárt lélek. Gondolatok szó, kép, jelentés viszonyáról*, Forrás Folyóirat, Archivum 2015/ 47. évf./ 2015/ 6.
- Tarkovszkij, Andrej: *A megragadott idő (részlet)*, ford.: Könczöl Csaba, in: Vincze Lajos (szerk.): *A megragadott idő (Szovjet filmtanulmányok)*, Magvető, Budapest, 1973, <https://mek.oszk.hu/00100/00125/html/02.htm>, utolsó letöltés dátuma: 2022.05.10.
- Tarkovszkij, Andrej: *A megragadott idő (részlet)*, ford.: Könczöl Csaba, in: (Vincze Lajos (szerk.): *A megragadott idő (Szovjet filmtanulmányok)*, Magvető, Budapest, 1973, <https://mek.oszk.hu/00100/00125/html/02.htm>, (utolsó letöltés dátuma: 2022.05.10.)
- Tarkovszkij, Andrej: *A megragadott idő (részlet)*, ford.: Könczöl Csaba, <http://mek.niif.hu/00100/00125/00125.pdf>, (utolsó letöltés dátuma: 2023.07.01.)
- Tarnay László dr.: *Az esztétika tapasztalati alapjai, 1.3. A kíváncsiság, 6. A relevancia elve*, http://janus.ttk.pte.hu/tamop/tananyagok/esztetika_tap_alap/13_a_kvncsisg.html, (utolsó letöltés dátuma: 2022.08.11.)
- Tarnay László dr., Pólya Tamás: *Specificity and Recognition (Metalinguistica)*. Peter Lang Kiadó, 2004
- Tolcsvai Nagy Gábor: *Kognitív szemantika*, Harmadik, átdolgozott és bővített kiadás, DiAGram Könyvek 4., Budapest, 2021. https://www.eltereader.hu/media/2021/04/Tolcsvai-Nagy-Gabor_Kognitiv-szemantika_WEB.pdf (utolsó letöltés dátuma: 2021.11.17.)
- Topál József: *A társas tanulási képességek neurofiziológiai alapjai*. Opus et Educatio 4.1., 2017

Tóth László: *Kreativitás és szövegértés*, Debreceni Egyetem, Pszichológiai Intézet, Pedagógiai-Pszichológiai Tanszék, Iskolakultúra 2008/5–6, 31.

http://real.mtak.hu/58384/1/18_EPA00011_iskolakultura_2008-5-6.pdf (utolsó letöltés dátuma: 2021.06.05.)

Upor László: *A csupasz tér és a megélt idő. Peter Brook mesél*, Színház Folyóirat, 2016. június-július, <http://szinhaz.net/2016/08/09/upor-laszlo-a-csupasz-ter-es-a-megelt-ido/>, (utolsó letöltés dátuma: 2023.02.10.)

Vecsernyés János: *Az intencionális megközelítés a filmkészítésben* (doktori értekezés), témavezető: dr. Stóhr Lóránt egyetemi docens, Színház- és Filmművészeti Egyetem Doktori Iskola, 2016, https://archiv.szfe.hu/wp-content/uploads/2016/09/vecsernyes_janos_dolgozat.pdf, (utolsó letöltés dátuma: 2023.07.11.)

Vszevolod, Pudovkin: Az orosz és szovjet némafilm: 4.14., in: Dr. Buglya Sándor (szerk.): *Fejezetek a filmtörténetből*, Magyar Független Film és Videó Szövetség, NKA, https://www.mafsz.hu/wp-content/uploads/Fejezetek_a_filmtortenetbol_-_drBuglya_Sandor.pdf, (utolsó letöltés dátuma: 2022.12.10.)

HIVATKOZOTT IRODALMI MŰVEK:

Darvasi László: *Isten. Haza. Csal. Magvető*, Budapest, 2015, Virág című novella

Nádas Péter: *Egy családregény vége*, Jelenkor, 2012

Nádas Péter: *Világoló részletek - Emléklapok egy elbeszélő életéből*. 1-2.; Jelenkor, Budapest, 2017.

Nádas Péter: *Világoló részletek - Emléklapok egy elbeszélő életéből /részlet/*, *Élet és Irodalom*, LX. évfolyam, 51-52. szám, 2016. december 21.

HIVATKOZOTT SZÍNHÁZI ELŐADÁSOK:

Network, rendezte: Puskás Tamás, bemutató: 2022. január 15., Centrál Színház

Telma és Lujza, rendezte: Mayer Bernadette, bemutató: 2017. április 6., Színház- és Filmművészeti Egyetem (Ódry Színpad)

Godot-ra várva, rendezte: Ascher Tamás és Zsámbéki Gábor, bemutató: 2014. április 26., Katona József Színház

A sütemények királynője, rendezte: Pintér Béla, bemutató: 2004. október 20., Szkéné Színház

Mesés férfiak szárnyakkal, rendezte: Ifj. Vidnyánszky Attila, bemutató: 2010. november 26., Csokonai Nemzeti Színház

A jelentéktelen, rendezte: Pass Andrea, bemutató: 2020 szeptember 11., Jurányi Ház

HIVATKOZOTT FILMEK LISTÁJA:

2001: Űrodüsszeia (A Space Odyssey, Stanley Kubrick, 1968)

A kék angyal (Der Blaue Engel, Josef von Sternberg, 1930)

A Korona (The Crown, Peter Morgan, 2016)

A világ legrosszabb embere (Verdens verste menneske, Joachim Trier, 2021)

Alaska nyomában (Looking for Alaska, Josh Schwartz, 2019)

Aranypolgár (Citizen Kane, Orson Welles, 1941)

Az éjszaka (La notte, Michelangelo Antonioni, 1961)

Az élet szép (La vita è bella, Roberto Benigni, 1997)

Az időgép (The Time Machine, Simon Wells, 2002)

Better Call Saul (Better Call Saul, Vince Gilligan, Peter Gould, 2015–2022)

Borgen (Borgen, Adam Price, 2010–2022)

Carrefour De L'Opera (Carrefour De L'Opera, Georges Méliès, 1898)

Csekély esély (Long Shot, Jonathan Levine, 2019)

Diploma előtt (The Graduate, Mike Nichols, 1967)

Édes Anna (Édes Anna, Fábri Zoltán, 1958)

Egy csodálatos elme (A Beautiful Mind, Ron Howard, 2001)

Egy hét (One Week, Edward F. Cline, Buster Keaton, 1920)

Egy nap (Egy nap, Szilágyi Zsófia, 2018)

Éjszaka a Földön (Night on Earth, Jim Jarmusch, 1991)

Eszeveszett mesék (Relatos Salvajes, Damián Szifron, 2014)

Felkoppinva (Knocked Up, Judd Apatow, 2017)

Felperzselt föld (Incendies Denis Villeneuve, 2010), 2010)

Forrest Gump (Forrest Gump, Robert Zemeckis, 1994)

Gravity (Gravity, Alfonso Cuarón, Jonás Cuarón, 2013)

Gyűrűk Ura: A gyűrű szövetsége (The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring, Peter Jackson, 2001)

Házassági történet (Marriage Story, Noah Baumbach, 2019)

Időgép (The Time Machine, George Pal, 1960)

János vitéz (János vitéz, Gaál Béla, 1939)

János vitéz (Jankovics Marcel, Jankovics Marcell, 1973)

Kacsaszezon (Temporada de patos, Fernando Eimbcke, 2004)

Kávé és cigaretta (Coffee and Cigarettes, Jim Jarmusch, 2003)

Kifulladásig (À bout de souffle, Jean-Luc Godard, 1960)

Körhinta (Körhinta, Fábri Zoltán, 1956)

Licorice Pizza (Licorice Pizza, Paul Thomas Anderson, 2021)

Margaret (Margaret, Kenneth Lonergan, 2011)

Mátrix (The Matrix, Lana Wachowski, Lilly Wachowski, 1999)

Mechanikus narancs című filmjében (A Clockwork Orange, Stanley Kubrick, 1971)

Nem vénnek való vidék (No Country for Old Men, r.: Ethan Coen, 2007)

Noé (Noah, Darren Aronofsky, 2014)

Oroszlánkirály (The Lion King, Roger Allers, Rob Minkoff, 1994)

Ozon 5x2 (5x2, François Ozon, 2004)

Play Time (Play Time, Jacques Tati, 1967)

Pszicho (Psycho, Alfred Hitchcock, 1960)

Ragyogás (The Shining, Stanley Kubrick, 1980)

Requiem egy álomért (Requiem for a Dream, Darren Aronofsky, 2000)

Rocky (Rocky, John G. Avildsen, 1976)

Saving Private Ryan (Private Ryan, Steven Spielberg, 1998)

Sherlock (Sherlock, Mark Gatiss, Steven Moffat 2010–2017)

Srácok (Boyhood, Richard Linklater, 2014)

Számkivetett (Cast Away, Robert Zemeckis, 2000)

Szédülés (Vertigo, Alfred Hitchcock, 1958)

Szerelemre hangolva (Fa yeung nin wah, Kar-Wai Wong, 2000)

Szexoktatás (Sex Education, Laurie Nunn, 2019–)

Tavaszi, Nyári, Őszi, Téli... és Tavasz (Bom yeoreum gaeul gyeoul geurigo bom, Kim Ki-duk, 2003)

Távol (Távol, Kodák Adrián, 2017)

Taxidermia (Taxidermia, Pálfi György, 2006)

The Horse in Motion (Sallie Gardner at a Gallop, Eadweard Muybridge, 1878)
The Walking Dead (The Walking Dead, Frank Darabont, 2010–2022)
Thelma és Louise (Thelma & Louise, Ridley Scott, 1991)
Tolvaj (Tolvaj, Mayer Bernadette, 2016)
Túl a barátságon (Brokeback Mountain, Ang Lee, 2005)
Újszülöttek: Életünk első éve (Babies, Annabel Gillings, 2020–)
Vihar előtt (La Terra Trema, Luchino Visconti, 1948)
Volt egyszer egy Amerika (Once Upon a Time in America, Sergio Leone, 1984)
Volt egyszer egy nyár (After sun, Charlotte Wells, 2022)
Zöld Könyv - Útmutató az élethez (Green Book, Peter Farelly, 2018)

Melléklet I.

Telma és Lujza

rendezte: Mayer Bernadette

bemutató: 2017. április 6., Színház- és Filmművészeti Egyetem (Ódry Színpad)

A színházi előadásról készült felvétel a következő webhelyen érhető el:

<https://youtu.be/-Jyu6NGF8M4>

Melléklet II

Szemem fénye forgatókönyv

SZEMEM FÉNYE

1.0 draft

Írta

Tóth Marcsi és Mayer Bernadette

2019.03.14.

Salamandra Film Kft.

Telefon +36 30 914 7915
Email marcsitoth25@gmail.com

KRISZTINA (47) panellakásuk halljában, csinos, nyári alkalmi ruhában, törökülésben az asztal tetején, nagy igyekezettel pingál valamit a falra. A falon keletkezett korábbi sérülésből próbál absztrakt képet kanyarítani. Fényárban úszik a lakás, beszorult a forróság a betonfalak közé, Krisztina kifúj egy rakoncátlan tincset a homlokából. Kicsit arrébb ismeretlen eredetű horpadás a tapétán, melyet úgy-ahogy elfed a 2004-es naptár júniusi oldala. A képen Modigliani *Kis parasztfiú-ja* látható, lágyékán egy tollal odadekorált pénisszel, mellette a június 11-i napon csupa nagybetűkkel: "ÉVZÁRÓ". Krisztina fülhallgatóval a fülén valakivel telefonon beszél. Néha huncutul felkacag, miközben szórakozottan az ujjait morzsolgatja. Máté (17) sprintel ki a fürdőszobából, csuromvizesen a konyha irányába, egy törülközővel az ágyékán, láthatólag most ugrott ki a kádból. Diadalittasan kiabál.

MÁTÉ

2:19:11! Na ki a fasza gyerek?
(oldalsó pillantást vet
festegető anyjára)
Ettől még burkolni kell, Anyukám!

KRISZTINA

Ha te mondd, Majompofa...

Máté értetlenül néz vissza, aztán leesik neki, hogy anyja telefonál, és a megjegyzést valójában másnak szánta. Közben a konyhában kinyitja a hűtőt, meghúzza a narancsdzsúzos dobozt, az anyja még mindig évődik a telefonban, Máté kíváncsian hallgatja. A nő már búcsúzkodik, felír még valamit egy gyógyszeres recept hátuljára, és kinyomja a telefont, kiveszi a füléből a fülhallgatót, kontyát kerámatollal tűzi meg.

MÁTÉ

(mellélép, és a falon lévő
műalkotást mustrálgatja)
Hm.. igazán pompás, érett
reneszánsz, oldott ecsetkezelés..

KRISZTINA

(méltatlankodva)
Máté! Tisztára összevizezel
mindent! Amúgy kubista, Tökfej, nem
reneszánsz! (fejével a narancsos
doboz felé bök) Nekem nem adsz?

Máté vigyorogva lötyögteti az üres dobozt, és elindul vissza, a konyha irányába.

A dzsúzos dobozt egy jól irányzott dobással a kukába dobja, és kivesz egy másikat a hűtőből, miközben megakad a szeme egy évszázados tejfölös dobozon. Krisztina kihúzza az áramból a sebtében a pingálós asztal mögé bedugott vasalót, és felakasztja Máté gőzölgő fehér ingét a fogasra, a szájában még mindig ott lóg az ecset. Máté az anyja mögé kerül, Krisztina nyújtja a kezét a narancsdzsúzáért, helyette a tejfölös dobozt kapja a kezébe, szőrös, zöld penészkéreggel a tetején.

MÁTÉ

Egy kis penészzöldet a természetes hatáshoz?

KRISZTINA

(megborzong a látványtól,
de azért nevet)

Fúj. Olyan hülye vagy, kisfiam. Na mozogjál, mert elkészünk.

2 KÜLSŐ. PANELHÁZ-BEJÁRAT. NAPPAL.

2

A bejárati kapunál belebotlanak SANYI BÁCSIBA (83), aki épp Kapitány nevű vizslájával jön vissza a sétálásból.

SANYI BÁCSI

Hova ez a sietség, Krisztike?

Kapitány közben Krisztinára ugrál, aki megpróbálja lefejteni magáról.

KRISZTINA

Évzáró, Sanyi bácsi.

SANYI BÁCSI

Sanyi bácsi elkezdi leporolni Krisztina ruháját, nehezen hajlik a dereka, de Krisztina legyint, hogy nem kell. Máté elfojt egy mosolyt.

3 KÜLSŐ. LAKÓTELEP. NAPPAL

3

Spenótszínűre festett kilencemeletesek, egymás mellett és mögött, egyenlő távolságra. Az egyik ház garázssorán neonszínű betűkkel kiírt cégér "Túrva JÓ" hirdeti a környék kedvenc turkálóját. Kintről is látszik, milyen nagy belül a nyüzsgés, épp bálabontás van. Krisztina és Máté, már talpig az évzárós ünneplőben feszítve a parkoló felé igyekeznek, Krisztina megáll egy pillanatra a kirakatnál, és int ERÁNAK (55), a boltosnőnek.

Máté -kicsit arrébb- türelmesen támasztja a zöld Puntó oldalát, várja, hogy az anyja visszatipegjen a kocsihoz. Krisztina a slusszkulcsért kotorászik a táskájában, motyog.

KRISZTINA

Az tuti, hogy nem veszek több fekete belsejű táskát.

Megvan a slusszkulcs, kapkodva kirántja, a kulccscsomó zörögve esik le a földre. Mielőtt utánakaphatna, Máté már fel is kapta, nyitja az ajtót, és már ülne is a kormányhoz.

KRISZTINA (CONT'D)

Na-na-na. Majd ha meglesz a jogsid.

Máté sóhajtott egyet és tettetett méltatlankodással bevágja az ajtót.

4 BELSŐ. ISKOLA-OSZTÁLYTEREM. NAPPAL.

4

Krisztina éppen harmadikos gimnazista osztályát tereli ki a teremből-köztük Mátét is. Most válik nyilvánvalóvá, hogy ő a saját fia osztályfőnöke. Egyedül marad az osztályban, a szikrázó napsütésben csak úgy ragyognak a porcsíkok az ablakon, melyen keresztül úgy látszanak a fehér inges diákok, mint egy grandiózus impresszionista festmény vidám, izgómozgó tömege.

Krisztina sápadt, előveszi a táskájából az inzulint, és beadja magának. Ujjaival dobol a tanári asztalon. Mögötte a táblán, VAKÁCIÓ felirat. Kikotor a táskájából egy szőlőcukrot, bekapja, és már szalad is az udvarra.

5 KÜLSŐ. ISKOLAUDVAR. NAPPAL

5

Az iskolaudvart egy ócska műanyag kerítés választja el az utcától, amely egy elhagyott sarokban át van vágva, ez a gyors kijárat, itt tekerik a füves cigit KAKAS (18) a visszabukott vagány, és haverjai. Máté közeledik, de még méterekre tőlük.

KAKAS

Vigyázz, spicli!

Röhögnek. Máté megáll az osztályánál, lufik lengedeznek a szélben, a betonon néhány eltaposott orgona. A mikrofonnál az IGAZGATÓHELYETTES (58) egy molett erősen kifestett, hidrogénszőke hajú nő.

IGAZGATÓNŐ

A tanév méltó zárásaképpen, énekeljük el a Szózatot.

A technikus véletlenül a Himnuszt tette föl. Elfojtott vihogás, az egybegyültek értetlenkedő moraja. Sugdolózó diákokat látunk, aztán MISI-t (51), a kicsit köpcös, valamikor jóképű médiatanárt, aki lopva megsimogatja Krisztina hátát.

MISI
(súgva) Nagyon bírlak,
Majompofa.

Krisztina kicsit zavartan tekintget körbe, elkapja a piszkafa külsejű, vonalszájú kémiatanárnő méltatlankodó pillantását, aki kéretlen szemtanúja kollégái évődésének. Máté is az anyját figyeli pár sorral hátrébről, míg valaki vállon nem böki. BORI (17), az ég felé biccentve mutatja, hogy az egyik lufi dinoszaurusz elszabadult, és most vígan kigyózik a felhők felé. Cinkosan összemosolyognak, tisztelegnek és meghatottságot mímelnek, amíg a magnóból dörög a "megbűnhődte már e nép".

6 KÜLSŐ. BALATON. NAPPAL.

6

Forróság, a víztükör lágyan hullámzik. Egy narancssárgára lakozott körmű női kezét látunk, ahogy egy, szigetet formázó gumicsónak oldalán ráérősen belemer a vízbe.

Ugyanez a kéz a fekete bikinije dekoltázsába dörzsöli a vizet. A víz szinte azonnal megszárad. Kecses, narancssárga körmű lábfej mered az ég felé, sirály vijjog a távolból.

Máté zihálva, nagy fröcsköléssel bukkan fel a víz alól, jut a vízből az anyja fekete napszemüvegére is. Krisztina óriási szalmakalapban, fekete bikiniben pihen a sziget formájú gumicsónakban. Máté odaúszik, hogy felkapaszkodjon mellé, de ekkor felbukkan a víz alól Misi, és felhúzza magát a nő mellé. Játékosan belecsíp Krisztina fenekébe, Máté pofákat vág, mikor hirtelen kap egy adag iszapot hátulról.

ÁRONKA (8) Misi fia vigyorog bambán rá.

MISI
(pedagógusosan)
Kisfiam, hányszor mondjam még?

Máté lebukik, hogy lemossa magáról az iszapot, de mikor feljön, egy újabb adagot kap, most egyenesen a képébe! Misi leugrik a vízbe, és elkapja a fia grabancát.

MISI (CONT'D)
Nézd el neki, Mátékám, fel van
ajzva a gyerek.

Máté bólint, és felmászik anyja mellé a gumicsónakba, leveszi szeméről a napszemüveget és felteszi ő. Közelről látjuk mind a két arcot, Krisztina beharapja kicsit az ajkát, és jobban a szemébe húzza a szalmakalapot. Máté napszemüvege mögé rejtőzve, valójában kíváncsian figyeli, ahogy apa és fia önfeledten lubickolnak a vízben.

7 KÜLSŐ. NYARALÓ. KORA ESTE. 7

A pázsiton árválkodó gumicsónakra szemerkél az eső, közben az ég is elkezd dörögni. Máté, Krisztina, Misi, és Áronka épp szedelőzködnek a tornác műanyag székeiről, és vidáman elpakolják a társasjátékot a viaszosvászon terítőről.

8 BELSŐ. NYARALÓ. ESTE 8

Oldschool nyaraló belső, itt semmi sem változott a 70-es évek óta. Őszi erdő tájkép tapéta, piros puffok, kacsintós nő képeslap, és egy régi fekete-fehér kép egy nagydarab, hatvanas férfiról, méretes ponttyal a kezében.

Activity-t játszanak, épp Misi mutogat, befogott orral a levegőbe merül, Máté kitalálja a film címét, amely nem más, mint *A nagy kékség*. Összepacsiznak, talán most kezd köztük megtörni a jég. Áronka unottan ütögeti az asztalhoz a Transformers bábuját.

ÁRONKA
(nyafogva)
Mikor játszunk már mást?

KRISZTINA
Áronka, figyelj, ezt tuti ki fogod találni.

Krisztina nagy elánnal épp a Shrek-et próbálja körülírni szavakkal.

KRISZTINA (CONT'D)
Nagy, zöld, és bűdös a szája.

ÁRONKA
(vigyorogva)
Süsü.

KRISZTINA
Nem egészen. (izgatottan) Nem rajzolhatnék inkább, srácok?

Máté és Misi engedékenyek, és már akkor vaktában találgatnak, mikor a nő ceruzája még épp, hogy csak hozzáért a papírhoz. A nő elégedetlen a rajzával, összegyűri, és új lapot kér.

A papíron egy zsírfoltnak tűnő paca van, Krisztina radírozza, de még mindig ott van. Egyre idegesebb. A paca eltüntethetetlen, és most úgy látjuk, mintha Krisztina saját látóterében lenne a folt, nem pedig a valóságban.

MÁTÉ

Még 10 másodperc. Húzzál bele,
Anyá!

KRISZTINA

(sóhajtvá)
Jó, mindegy feladom.

Krisztina eldobja a ceruzát, és megdörzsöli a szemét.

MÁTÉ

De most mér adod fel? Meglett
volna.

KRISZTINA

(mindentudóan)
Esélytelen volt.
És ez a játék amúgy sem jön be
mindenkinek, igaz, Áronka?

Áronka kólát szürcsölve bólogat. Máté gúnyosan odaszúrja.

MÁTÉ

Ja, nem is értem miért nem
transzformereztünk mindannyian.

Krisztina elkezi lepakolni az üres sörösdobozokat az
asztalról.

MISI

Nem kell ezt ilyen komolyan venni,
Máté, nem verre megy.
(Áronka felé fordulva)
Nem baj, Bikfic, legközelebb majd
te is kitalálod. Az ilyen jó kis
interaktív játékok többek között
arra is megtanítják az embert, hogy
képes legyen veszíteni, igaz,
Kriszta?

Közeli Krisztináról, aki helyeslően bólogat. Máté Misit nézi
és elfojt egy fintort.

9 BELSŐ. ISKOLA-FOLYOSÓ. NAPPAL. 9

Szeptemberi évkezdés. A sulis egy felbolydult méhkas, látszik, hogy a diákok hosszú idő óta most látják egymást először újra, mindenki élménybeszámolót tart a folyosón.

Krisztina zöld batikolt pólóban, kék farmerban és világoszöld Converse tornacipőben, vállára vetett táskával lendületesen megy az osztályterem felé, néha mosolyogva odabiccent egy-két kollégának. Fekete Ray-Ban napszemüveget visel. Nem tanáros egyáltalán, inkább mint egy idetévedt amerikai képzőművész, már csak egy *Lonely Planet Europe* könyv hiányzik a kezéből.

10 BELSŐ. ISKOLA-OSZTÁLYTEREM. NAPPAL 10

Krisztina osztályában oldott a hangulat, a lányok a padokon ülve enyelegnek a fiúkkal, csupasz vállak és sortból kivillanó combok mindenhol, még nagyon nyár van.

Nyílik az ajtó, és belép Krisztina, üdvözlőfogadja, népszerű tanár, aki nagyon szereti az osztályát. Egy izmosabb fiú a hátsó padból odakurjant.

IZMOS FIÚ

De jól leburnult a tanárnő, volt egy kis tenger?

KRISZTINA

Csak a jó öreg Balaton, Ármin. Nekem tökéletes.

Bori is közbeszól oldalról.

BORI

De fogyott is a tanárnő, nem?

KRISZTINA

Mikre nem figyeltek, ti! Na sötétítsünk be, mert vár minket a műalkotások fantasztikus birodalma!

KAKAS

Már aludni sem bírok napok óta.

Mindenki röhög, még Krisztina is elneveti magát. Máté arcát látjuk, ahogy a függönyhúzkodás közben besötétedő terem árnyékot vet rá. Érdeklődő, kicsit ábrándos tekintettel az előtte ülő Borit figyeli, akinek csupasz, szeplős válla szenttelenül izeg-mozog az orra előtt.

Krisztina diavetítőről bibliai témájú képzőművészeti alkotásokat vetít.

Kissé kényszeresen állítgatja az élességet a diavetítőn, egyenként törölgeti a diákat, mintha porosak lennének. A falra vetül a *Dávid teremtése*, a *Bábel tornya*, a *Máté elhivatása*, most a *Piéta* van soron.

KRISZTINA

Nézzétek, milyen gyönyörű ez a mozdulat! Mária a karjaiban tartja a keresztről levett Jézus halott, gyámoltalan testét. Annyi fájdalom és mégis annyi erő van ebben egyszerre. El tudjátok képzelni, milyen az az anyai szeretet, ami képes ekkora gyengédséggel és méltósággal tartani az egyetlen fiú halott testét? És elhiszitek, hogy Michelangelo csak 24 éves volt, mikor ez a szobor meghozta számára a hírnevet?

Krisztina arcán áhítat, Máté arcán unalom. Kattan a diavetítő, egy újabb kép a falon: egy meztelen babapopsi.

KAKAS

A kis puttó!

Az osztály felröhög, Máté elvörösödik. Bori is nevet.

KRISZTINA

Hoppá!

Krisztina gyorsan továbblépteti a képet, de a következőn is a kis Máté ül a bilin, pont mint egy Michelin baba. Az osztály visít, Kakas a levegőbe cuppog. Máté majd elsüllyed szégyenében.

Krisztina mindig jól improvizál, most is ezzel üti el a helyzet élet.

KRISZTINA (CONT'D)

Lássunk túl a valóságon!
A királykék bili a hiperrealizmus
előfutára!

A nő együtt nevet az osztályával.

Kék és narancssárga tányérok, poharak az asztalon, a vázában bordó virágok, az enteriőr egyáltalán nem idéz panelt. A színpompás teríték mellett Máté ül unottan.

Krisztina háttal Máténak elzárja a gázt a mártás alatt a konyhában, most lett kész a vacsorával. Spagettit szed Máténak.

KRISZTINA

(kézzel a szájába ejt egy szálat)

Kicsit keményebb az *al dente*-nél, de most már mindegy. Pedig biztos, hogy úgy csináltam, ahogy a dobozra volt írva.

A mártás viszont jó lett, nem?

Máté kifejezéstelen arccal csavargatja a villájára a spagettit, szemlátomást nem nagyon akar nekikezdeni az evésnek.

MÁTÉ

Muszáj mindig ezt csinálnod?

KRISZTINA

Bocs, most tényleg kemény lett a tészta.

MÁTÉ

Nem a tésztáról beszélek.

Krisztina vidáman eszik tovább.

KRISZTINA

Nem? Akkor miről?

MÁTÉ

Hogy szénné égetsz mindenki előtt.

KRISZTINA

(teli szájjal)

Ja? Az? Ne vedd már úgy föl! Holnap már senki nem emlékszik rá. Csak egy vicces dia rossz helyre keveredett, nem nagy ügy.

MÁTÉ

Nem nagy ügy, ja. Neked semmi sem az. Nem rajtad röhög egy egész osztály.

Krisztina még mindig próbálja humorosan kezelni a helyzetet.

KRISZTINA

Má-té! Ne legyél már ilyen sötlan. Buzog benned az önérzet, mint ap...

Máté nem engedi befejezni.

MÁTÉ

Mint apámban? Helyben vagyunk. Csak akkor hozod szóba, amikor valami szart akarsz róla mondani.

Krisztina is kezd ingerültebb lenni.

KRISZTINA

Az önérzetesség nem szar. Ezzel csak azt akartam mondani, hogy ő is ilyen komolyan vette magát, be tudott pöccenni hamar. Főleg, ha lekezelően beszéltek vele, ha legyintettek a terveire. Pont úgy sötétült el az arca, mint most a tiéd.

(kis szünet)

A másik oldalon meg olyan hihetetlenül könnyelmű volt.

MÁTÉ

Igen, ezt a könnyelmű sztorit már hallottam egy párszor.

Krisztina arcán fájdalmas mosoly. Máté félbehagyja a vacsorát, feláll az asztaltól, és bemegy a szobájába.

12

BELSŐ. MÁTÉÉK LAKÁSA-KRISZTINA SZOBÁJA. ÉJSZAKA.

12

Krisztina trikóban és pizsamanadrágban az ágyon krémezi az arcát. Az éjjeliszekrényről elvesz egy *Frida Kahlo albumot*, és nézegetni kezdi. Közelről látjuk az ábrákat, a melléjük írt szöveg mintha összemosódna kicsit. Mintha újra ott lenne az a zsírpaca, amit a balatoni *Activity-nél* már láttunk.

Krisztina dörzsölgeti a szemét, és előveszi a szemcseppet az éjjeliszekrény fiókjából. Cseppent párat a szemébe, hunyorog. Feláll, és az ablakhoz megy. Kinéz a kilencedikről. Nyugodt éjszaka a panelrengetegben, az utcai lámpák alatt egy-két kutyás ténfereg. Krisztina arca elgyötört.

Felveszi a papucsát, és kicuppog a szobából, át a fiáéba. Máté ruhástul elaludt az ágyban, a fején fülhallgató. Krisztina egy darabig hallgatja a kiszűrődő zümmögést, aztán óvatosan kiveszi a fülest Máté füléből. Elidőzik a falon lévő Houdini plakát és a Vasarely zebrák közé tűzött fekete-fehér képen, ami egy jóképű, de szűrős tekintetű férfit ábrázol bűvészházban egy olyan kocka előtt, amiben a szétfűrészeléses számot szokták csinálni.

A férfihez simulva Krisztina, várandósan. Krisztina mosolyog, és csóválja a fejét, mintha maga sem hinné el, hogy ez a férfi a gyereke apja.

Máté közben sóhajt egyet és befordul a fal felé. Krisztina kiskifliben a fia mögé fekszik, és magukra húzza a dobókocka mintás ágyneműt.

13 BELSŐ. SZEMÉSZETI KLINIKA AMBULANCIA. NAPPAL.

13

Krisztina szemészeti időpontra jött, várakozik. A falon egy rikító sárga plakát, ami egy fejét a homokba dugó struccot ábrázol a következő felirattal: *"Tudta Ön, hogy naponta 10 lábat amputálnak cukorbetegség miatt Magyarországon?"*

A plakát mellett két nővér beszélget. Az egyik egy negyven körüli, Martens bakancsos, sötét, göndörhajú nő épp bátorítja a másik, húsz év körüli, szőke, valószínűleg új munkaerőt, aki hálásan tekint rá és sűrűn bólogat.

IDŐSEBB NŐVÉR

Ne vedd úgy a szívedre, ez nem neked szól, amúgy jó kolléga, csak tudod, ő hetedik gyerek volt a családban, rá már nem jutott annyi figyelem.

Krisztina érdeklődve hallgatja őket, de már szólítják is.

14 BELSŐ. SZEMÉSZETI KLINIKA-VIZSGÁLÓ. NAPPAL.

14

Krisztina arca akaratlanul is felderül kissé, mikor az íróasztal mögötti forgószékből egy külsejében leginkább egy Thomas Breitling reklámarcra hajazó, karikás szemű, késő harmincas orvos, SASVÁRI DOKTOR (37) néz fel a papírjaiból. Ez a sármos jelenség szinte üdítően valószínűtlenül hat ebben a lepusztult szocreál környezetben.

SASVÁRI DOKTOR

Kezét csókolom.(nyújtja a kezét)
Sasvári Máté.

Belenéz a papírokba.

SASVÁRI DOKTOR (CONT'D)

Megvan az oftalmoszkópia eredménye.

Odakintről sikongatás hallatszik, az orvos arca elkomorodik.

SASVÁRI DOKTOR (CONT'D)

Egy kis türelmet kérek, néha nem bírnak magukkal a kollégák.

Krisztina elnéző mosollyal bólint, közben a táskája zsinórját babrálja. Halljuk, ahogy az orvos kint helyreutasítja a lármázókat, nem érteni mit mond, csak a tónus komoly.

SASVÁRI DOKTOR (CONT'D)

Elnézést, aki dupla műszakot csinál, az néha túlpörög.

KRISZTINA

Semmi gond.

Az orvos újra beleveti magát a papírokba.

SASVÁRI DOKTOR

Gondolom, Ön is tudja, hogy a retinopátia nem ritka a legalább 6-10 éve fennálló cukorbetegségeknel. Az 1-es típusú cukorbetegség jellemzően kardiovaszkuláris betegséggel kezdődik, és ha jól látom itt az anamnézisben, ilyen típusú problémával már járt tavaly a kollégáknál.

(egy pillanatra felnéz)

Ezt követő gyakori szövődmény a neuropátia: a magas vércukorszint következménye a szemidegekben fellépő károsodás. De azért nem kell megijedni, megfelelő kezeléssel késleltethetjük a folyamat felgyorsulását. Felírok pár érvédő gyógyszert, és a következő hetekben akár már el is kezdetjük a lézeres kezelést. Így mesterségesen roncsoljuk a sérült idegeket, hogy az idegsorvadás ne terjedjen tovább. Ha nem javul, akkor még mindig ott van progresszív megoldásként a műtét, hogy elkerüljük a vakságot. Szóval, jobbik esetben csak velem találkozok, ha nem javul a helyzet, akkor pedig Harmati doktor is belép a képbe, kiváló szemsebész kolléga, jó szívvel ajánlom.

Krisztina katonán állapotban néz egy kék keretes kép felé az orvos asztalán. Egy szőke, lobogú hajú nő néz a napba egy vitorlázó mellényt viselő kétéves forma gyerekekkel, mindketten nevetnek, mögöttük a Balaton.

SASVÁRI DOKTOR (CONT'D)
 Jó régi kép...Balatonföldvár.
 Ha akartam volna se tudtam volna
 elkerülni a kötelező vitorlázást.

Krisztina kérdően néz rá.

SASVÁRI DOKTOR (CONT'D)
 Édesanyám többszörös magyar bajnok
 volt.

Kopognak az ajtón, egy páciens nyit be receptet lobogtatva a kezében.

KRISZTINA
 Viszontlátásra.

Szinte öntudatlanul megy ki az ajtón.

15 BELSŐ. MÁTÉÉK LAKÁSA-FÜRDŐSZOBA. NAPPAL. 15

Máté a kádban gyakorolja víz alatti merülést. Felülről látjuk lebegni, olyan mint egy vizihulla.

16 BELSŐ. MÁTÉÉK LAKÁSA-ELŐSZOBA-KONYHA. NAPPAL. 16

Krisztina most ér haza az orvostól, a szatyrában elviteles dobozokban kínai. Bevágtat a konyhába, felcsapja a konyhapultra a zacskót, felbontja a kajás dobozokat, ingerülten tányért keres a szekrényben, de csak félig felbontott rizses zacskók esnek rá. A rizs mindenhova kiszóródik, tele lesz vele Krisztina ruhája, a pult, a padló.

KRISZTINA
 A picsába!

Krisztina elsírja magát a konyhapult fölött.

17 BELSŐ. MÁTÉÉK LAKÁSA-FÜRDŐSZOBA. NAPPAL. 17

Máté egyszercsak megmozdul a víz alatt, fejével feljön a felszínre. Lenyomja a kád mellé odakészített stoppert, és egy fekete kis noteszbe új szintidőt ír. Kiugrik a kádból, és átcsattog a szobájába.

18 BELSŐ. MÁTÉÉK LAKÁSA-ELŐSZOBA-FÜRDŐSZOBA. NAPPAL 18

Krisztina még mindig a konyhapultra támaszkodik, mereven lefelé tartja a fejét. A szemét a kézfejével törli meg.

Tesz néhány lépést ide-oda a konyhában, majd sóhajt egyet, erőt vesz magán, és szipogva indul a seprűért a fürdőbe. Bosszankodik, amikor majdnem elcsúszik a vizes lányomokban.

Meleg gőz csapja meg, amikor benyit a fürdőbe. A kádban épp kiürül a víz, szörcsög a lefolyó, a nő a csap alatt kotorászik a lapát után, közben látja, hogy a kosz halvány csíkként tapad a fehér zománcre. Nem tudja, hogy nem a szeme csalja-e meg, ezért megtapintja.

KRISZTINA
(némi megnyugvással)
A kádat sikáld ki magad után!

19 BELSŐ. USZODA. NAPPAL.

19

Rendhagyó tesi óra. Máté osztálya a gimnáziumhoz tartozó uszodában. A lányok a medence peremén ülve nevetgélnek. Bori zöld-fekete egyrészes úszódresszben, jól ilik a szeméhez, és a vörös hajához. Mindene gömbölyű, még a nevetése is.

A tesitanár közeledik FICSOR-ral (57) egy jókötésű, acélos tekintetű, melegítő pasassal, aki azért jött, hogy mustrát tartson a fiatalok között az ifi vizihoki csapatba.

Sípszóra párban indítják a srácokat, akik a medence alján hasítják a vizet. A többség fél hossz után zihálva feljön.

FICSOR
(kiabálva)
Harmatgyenge, vastüdővel is jobbat
merülnék!

Mátén a sor. Látványos fejessel ugrik a vízbe.

Máté feje három hossz után bukkan föl a víz alól, az ő szemszögéből látjuk az edzőt, aki elismerően kiabál valamit a túlsó oldalról. Az osztálytársai kurjongatnak, kár, hogy semmit nem hall, mert be van dugulva a füle.

Kimászik a medencéből, a srácok döbönt sorfala előtt elhaladva örömmel konstatálja, hogy Bori is lelkesen tapsol. Mond valamit a fiúnak, akinek még mindig be van dugulva a füle, visszakérdez, ekkor kidugul a füle, és visszajönnek a hangok, de nincs idő a reflexióra, mert Kakas és egy haverja brahiból, könyékkal, már be is lökte Mátét a vízbe.

20 KÜLSŐ. SZEMKLINIKA-KERT. NAPPAL. 20

Színpompás, gondozott őszi kert, mintha nem is egy kórházhoz tartozna. Krisztina piros ballonkabátban, sálba burkolózva cigizik a dohányzásra kijelölt helyen, szemerkél az eső. Egy ötvenes férfit figyel, aki idős édesanyját kíséri be az épületbe. Láthatóan nagy köztük az egyetértés. Elnyomja a cigit, és elindul a kórház épülete felé.

21 BELSŐ. SZEMKLINIKA-KEZELŐ. NAPPAL. 21

Egy elsötétített helységben Krisztina lézeres kezelést kap. Csak az arcát látjuk közelről, körülötte gumikesztyűs kéz matat, mely érzéstelenítő szemcseppeket cseppent a szemébe. Sasvári doktor egy speciális kontaktlencsét helyez be, ami elsősegíti a szemhéjak nyitvatartását.

SASVÁRI DOKTOR (V.O.)

Egy meghatározott pontra
fókuszáljon, legyen szíves.
Kitartva.

Krisztina szemét látjuk közelről, ahogy réslámpával koncentrált, éles fénynyalábot bocsátanak a retina szélére, elzárva a kórosan áteresztő falú hajszálereket. Krisztina egy szemüveges nőt ábrázoló plakátot néz a falon, a nő arca először homályos, majd kissé kiélesedik, aztán újra homályos, megint kiélesedik, és így tovább.

22 BELSŐ. KERÜLETI SPORTUSZODA. NAPPAL. 22

Máté első vízihoki edzése a kerületi sportcsarnokban. Két hat fős csapat van a vízben, fülvédőben ellátott sapkában úsznak, a kezükön vastag, szilikonnal töltött kesztyű. Búváruszonyt viselnek, az arcuk előtt maszk és légzőcső.

Ficsor a medence széléről, lelkesen üvöltve, óriási adrenalintuningban okítja őket. ZSOMBI(17), az egyik csapattag fél testével kiemelkedik a vízből, a karját is peckesen felnyújtja.

FICSOR

Zsombikám, te nagyon benézted ezt,
mert a vízihokinak semmi köze a
szinkronúszáshoz! Ha inkább ahhoz
lenne kedved, akkor eltévesztetted
a termet, mert a csajok eggyel
arrébb bohóckodnak a 2-esben,
csipesszel az orrukon. Lehet oda is
jelentkezni, nem muszáj itt
balettozni!

Zsombi grimaszol, de azért most dinamikusabban bukik le a víz alá.

FICSOR (CONT'D)

Jó állóképesség, és figyelem,
 érezni kell a korongot, gyerekek!
 De azért tökeitek is legyenek, mert
 itt aztán a víz alatti bunyót még
 annyira sem látják a bírók, mint a
 vízilabdánál. Jön egy bepancs,
 (a levegőbe boxol,)
 kibírom, nem állok meg, visszaadom!

Egy másik srác, ATTILA (18), a csapat egyik legjobbja, erőteljesen elkapja a mellette lévő srác fejét és magával rántja a víz alá.

FICSOR (CONT'D)

De ez nem azt jelenti, hogy
 leszakítod a másik fejét, Attila,
 értve vagyok?!

Attila mormol valamit az orra alatt.

FICSOR (CONT'D)

(katonásan)
 Nem beszél vissza!

Ficsor ránéz a nagy uszodai órára, aztán a stopperén állít valamit.

FICSOR (CONT'D)

Rajthoz, hokimakik! Sípszóra indul!

A sípszó után a srácok már indulnak is a medence alján levő korongért.

Máté a medence felszínén, egészen az állát nyaldossák a hullámok, majd gyorsan lebukik. Megkapja az első passzt, és ügyesen leszereli támadóit.

Izgalmas víziküzdelem zajlik odalenn, egész másilyn, mint amit Ficsor kívülről lát, a medence széléről. Máté gyorsan a ellenfél kapujába juttatja a korongot, majd zihálva tör a felszínre.

FICSOR (CONT'D)

Levegőt is vegyél, Kopoltyús!
 Támadónak teszlek be!

Máté örömeiben csinál egy víziszaltót.

Fiúk flangálnak törülközővel az ágyékukon, berregnek a hajszárítók. Máté mellett Attila öltözik, a nyakába épp most rak vissza egy arany medált, piperkőcen igazítja a haját egy tükör előtt.

ATTILA

Hol hokiztál korábban? A Pasarétiéknél?

MÁTÉ

Nem, sehol.

ATTILA

Frankón? Ficsor csak úgy levadászott? Ehhez nagyon ért.

Máté egykedvűen bólint, de a tekintetén látszik, hogy jól esett neki a dicséret.

MÁTÉ

Elég nagy faszkalapnak látszik, amúgy. Ez a keménykedés..tiszta gáz.

ATTILA

Nagy ász vízilabdás volt régen. Olimpiai ezüst a 72-es müncheni olimpián, világbajnokság, Európa bajnokság, minden játszott. Csak nem mindenki bírja a terhelést agyban.

Máté arcán őszinte csodálat, az említett sportsikerek lenyűgözik. Attila fúj magára egy kis parfümöt, és bevágja az öltözőszekrényt.

MÁTÉ

Agyban?

ATTILA

(magyarázni kezd)

A versenysportban nagy a nyomás. Apám csapattársa volt, ő mesélte, mennyire rühellte az utazgatásokat, a seggfej külföldieket, az egész sportdiplomáciát, tudod, ilyen vidéki csávó volt, nehezen szokott be ide. Néha megruházott egy-két bírót, aztán eltiltották teljesen, még edző sem lehetett tők sokáig.

(MORE)

ATTILA (CONT'D)

Piált, balhéi voltak, aztán
egyszer csak megtalálta magának a
vizihokit.

Attila indulásra kész.

ATTILA (CONT'D)

Lépünk? Vár a csajom.

Máté bólint. Elindulnak kifelé, vállukon himbálóznak a nagy
sporttáskák. Az öltözőtől kicsit arrébb, az uszoda előterében
Ficsor egy kisebb gyerekkel és a szüleivel beszél. Biccent
nekik, mikor elhaladnak feléje. Ficsor Máté után kiált.

FICSOR

Minden kedd és csütörtök, fél 5-től
7-ig, Kopoltyús!

Máté bólint, hogy jönni fog. Attilát egy fekete bombázó várja
egy rózsaszín robogón ülve az uszoda előtt. Mikor meglátja a
fiúkat, felzúgatja a motort. Attila felpattan a lány mögé.

ATTILA

Na csá, Máté.

MÁTÉ

Csá!

Máté addig nézi a motort, amíg el nem tűnik a látómezejéből.

24 BELSŐ. ISKOLA-TORNATEREM. NAPPAL.

24

December. Égnek a neonok, homogén téli nappal van odakinn, és
a tágas tornatermi ablakokon át látszik, hogy szépen
szállingózik a hó. A végzős osztályok szalagavatós táncukat,
az angolkeringőt próbálják.

A párok arcán suta mosoly, ahogy zavartan nevetgélnek a
félrelépéseiken.

Máté egy helyes, szőke copfos lánnyal táncol, meglehetősen
botlábú, de a lány jól kezeli. Látszik, hogy tetszik neki
Máté. Máté Bori felé sandít, aki Kakással gyakorol. Bori
jókat derül Kakas túlzó táncgesztusain.

25 BELSŐ. KERÜLETI SPORTUSZODA-ÖLTÖZŐ. NAPPAL.

25

Máté pik-pakk átöltözik, és már be is vágja a szekrényt maga
mögött, már olyan profin megy a mozdulat, mintha a fél életét
itt töltötte volna.

26 BELSŐ. KERÜLETI SPORTUSZODA. NAPPAL.

26

Javában megy az edzés, mikor Máté gólt lő Attila csapata ellen. A keze, mint egy superhősé, ökölbe szorítva bukik ki a vízből.

Az edzés végén Attilával hülyéskednek a medence szélén, mikor Ficsor odamegy hozzá.

FICSOR

Kopoltyús, ha ifi válogatott akarsz lenni, akkor szerdán is járnod kéne.

MÁTÉ

(nem titkolt örömmel)
Részemről rendben.

FICSOR

Nem kérdés volt.

Attila megböki Mátét, ahogy a szemöldökét felvonja, abban ott van a "na látod" kifejezés. Ficsor már ott is hagyta őket, és egy másik fiút int ki a vízből.

27 BELSŐ. ISKOLA-OSZTÁLYTEREM. NAPPAL.

27

Krisztina művészettörténet órát tart. Mindenki a közlegő szalagavató miatt izgatott, megy a susmorgás, de azért oda-oda nézegetnek a kivetítőre. Krisztina épp Cailabotte *Kertészek* c. képéről beszél, és a projektorra mutogat, a baj csak az, hogy ott Millet *Kalászszedők* c. képe van kivetítve, amin sem káposzta, sem locsolókanna nincsen. Elfojtott kuncogás hallatszik az osztályban. Máté nem figyel, épp Borit és Kakast figyeli az ablakból, akik elmélyülten beszélgetnek egymással az udvaron. Egy fiú szólal meg hátulról síri hangon.

VÖRÖSHAJÚ FIÚ

Befüveztek ezek a betanított munkások, behaluzták a salátákat.

Mindenki röhög, csak Krisztina nem érti a poént. Tovább beszél.

Kakas és Bori közben megérkeznek órára, Máté Bori kivágott felsőjét nézi, és a lány hosszú fehér nyakát.

28 BELSŐ. ISKOLA-LÉPCSŐFORDULÓ. NAPPAL.

28

Vége az utolsó órának. Máté a vállára vetett telefirkált Eastpak hátizsákkal kilép a folyosóra. Megszólítják az osztálytársai.

VÖRÖSHAJÚ FIÚ

Muteroddal minden ok? Fura volt ma.

PIERCINGES LÁNY

Ja, bár szerintem csak provokálni akart a tanárnő, mert senki nem figyelt az óráján. Biztos, hogy direkt beszélt egy totál másik festményről, te is láttad, Máté?

Máté flegmán vállat rándít, és leviharzik a lépcsőn.

Egy lépcsőfordulóban lévő kis ablakból észreveszi Misit és az anyját. A téli udvaron Misi épp egy hógolyóba harap, amit aztán Krisztinának kínál. A nő sikongatva nevet, hogy köszöni, de nem kér belőle.

29 BELSŐ. MÁTÉÉK LAKÁSA -NAPPALI. KORA ESTE.

29

Krisztina ruhákat próbálgat a szalagavatóra, a fény felé tartja őket, hogy jobban lássa a színüket. Máté az egyik nagy ruhásszekrény ajtajának belsejére rakott tükörben zselézi a haját. Krisztina Máté mögé áll, megfogja a fia vállát, és évődve kitolja kicsit a tükörből, hogy ő is odaférjen. Egy csinos, bordó csipkeruha van rajta, a haja már az estélyre készülve feltűzve.

KRISZTINA

Legyen ez a bordó? Van egy ugyanilyen színű rúzsom is.

(eltűnődve)

Vagy a fekete selyem jobb lenne mégis? Azon jobban látszik a szalag.

Máté válaszát meg sem várva, már el is fordul, hogy levegye magáról a ruhát. Máté a tükörből látja, ahogy anyja egy szál bugyiban és melltartóban, csípőre tett kézzel szemlét tart a ruhásszekrényében.

KRISZTINA (CONT'D)

Kellett volna valami új cuccot venni Eránál, nem? Szerinted?

Krisztina a fia felé fordul, szemlátomást kicsit provokálni akarja Mátét.

MÁTÉ

Mittudomén, Anya, amúgy is vegyél már föl valamit, basszus!

KRISZTINA

(duzzogva)

Egész nap hozzád sem lehet szólni.

Máté türelmetlenebbül.

MÁTÉ

Te meg kurvára furcsán viselkedsz. Amúgy, tényleg! Mi volt az a hülyeség ma a képekkel? Direkt csináltad? Olyan voltál, mint aki beszívott!

KRISZTINA

(zavartan)Miről beszélsz?

MÁTÉ

Direkt beszéltél egy tök más képről, mint ami a dián volt? Szerinted ez vicces? Ha nem figyel rád az osztályod, fegyelmezd meg őket, úgy, ahogy más tanárok csinálnák. De ne csinálj showműsort! Meg ne süketelj nekem, mert azt mindennél jobban rühellem!

KRISZTINA

Jaj, de unalmas tudsz lenni, Máté. Komolyan mondom, rosszabb vagy mint némelyik kollégám.

MÁTÉ

Néha olyan megnyugtató lenne, ha egy egész kicsit te is tudnál unalmas lenni. Hogy ment az edzés, hányast kaptál matekból, ilyenek például. Nem olyan nehéz.

KRISZTINA

(vicceskedve)

Majd megpróbálom.

Máté dühösen pakolja a szalagavatós holmiját a hátizsákjába, idegesíti az anyja extravaganciája, de főleg az, hogy soha nem veszi őt komolyan. Beteszi a fülest a fülébe, üvölt a Linkin Park. Kifelé még bekiabál az anyjának.

MÁTÉ

Léptem a szalagavatómra!

Krisztina nem válaszol, továbbra is ott áll a tükör előtt bugyiban és melltartóban.

31 KÜLSŐ. PANELHÁZ ELŐTT. KORA ESTE. 31

Krisztina idegesen lép ki a kapun mindkét kezében ajándékcacskókkal. Végül a bordó csipkeruhát lecserélte a fekete selyemre, ott virít rajta a fehér szalag.

Misit hívogatja, de hiába, csak kicsöng a telefon.

32 BELSŐ. MISI LÉPCSŐHÁZ. KORA ESTE. 32

Misi talpig ünneplő ruhában, indulás előtt. Egy teli zacskó szemetest próbál a bejárati ajtaja mellé stabilan a falnak dönteni. Amíg kétszer is megigazítja, becsapódik mögötte a bejárati ajtó, a kulcsa belül maradt a zárban, Misi kizárta magát a saját lakásából. Hallja, ahogy benn csörög a mobiltelefonja.

MISI

Ó, hogy bassza meg!

33 KÜLSŐ. PARKOLÓ. KORA ESTE. 33

Era, a turkálós nő, cigivel a kezében figyeli az előtte lévő parkolóban idegesen toporgó Krisztinát.

ERA

Jönnek érted?

KRISZTA

Úgy volt, hogy igen. De kénytelen leszek a sajátommal menni.

Ezzel a toporgást megunva, határozott léptekkel a kocsija felé tart.

34 BELSŐ. MISI LÉPCSŐHÁZ. KORA ESTE. 34

Misi kínjában könnyít magán a rododendron bokor felett a lépcsőfordulóban. Kénytelen elindulni.

A mobil távolodó csöngése.

35 BELSŐ. AUTÓ. KORA ESTE.

35

Krisztina vesz egy mély levegőt, megigazítja a tükröt, és kifarol a parkolóból. Az ablakból látjuk a még mindig ott cigiző, vésztjósító Erát.

Krisztina törölgeti az ablaküveget, homályosan lát, rátapad a kormányra. Kontúr nélküli, nehezen kivehető foltokat lát, jól rátapad a kormányra. Lassan halad, mint aki most tanul vezetni. Egy zebránál hirtelen megnyomja a féket, egy turistacsapat megy át előtte az úton, még épp az utolsó pillanatban sikerül megállnia.

Egy baseball sapkás férfi az öklét rázza felé.

Továbbmegy, már idegesen rángatja a kormányt, egy kereszteződésben karambolozik. A másik autóban, a volán mögött fiatal szőke férfi, mögötte a gyerekülésben felsír egy szőke kisgyerek. Szerencsére senki sem sérült meg komolyabban, egyedül Krisztina verte be a fejét, ami most vérzik.

36 BELSŐ. ÉTTEREM. ESTE.

36

Krisztina bizonytalan, részegekre emlékeztető járással betér egy elegáns étterembe, hogy megmossa az arcát a mosdóban. A vérző fejű, sokkos állapotú nő látványa sokakból döbbenetet vált ki.

Bebotorkál a mosdóba. Megmossa az arcát, és iszik a csapból.

Mikor távozna, az étterem bejáratánál a mentősökbe fut. Még mindig sokkos állapotban van, mikor hajtogatja nekik a magáét.

KRISZTINA

Svédek voltak, azt hiszem, azok
ilyen hirtelenszőkék...

37 BELSŐ. KÓRHÁZ-PORTA. ESTE.

37

Máté szalagavatós öltönyében magából kikelve ordít a sürgősségi épületének portáján ülő negyvenes férfival, aki nehezen akar információt adni az anyjáról.

MÁTÉ

Be kell mennem az anyámhoz, balesete
volt, nemrég hozták be!

A recepciós fásult arccal válaszol.

RECEPCIÓS

Telefonon érdeklődjél, ilyenkor nem lehet bemenni.

Máté a tegező hangnemtől teljesen leforrázva, de egyre dühösebben áll ott.

MÁTÉ

Legyen szíves megmondani, melyik kórterem, nekem muszáj bemennem!

A recepciós közben más betegek hozzátartozóival kezd értekezni, teljesen ignorálva a fiút. Máté egy darabig feszülten téblábol, majd egy óvatlan pillanatban, amikor a férfi nem figyel, belóg az osztályra.

Aggódó arccal nézeget be a nyitott kórtermekbe, míg az egyikben meg nem látja az anyját. A nővér épp ír valamit a lázlapjára.

Krisztina is észreveszi a fiút, aki épp most szólít le egy idősebb orvost a folyosón. Beszélgetni kezdenek, Máté figyel. Az orvos bátorítólag megfogja Máté vállát. Krisztina a kórházi ágynemű piros pecsétjén köröz az ujjával, de a szeme sarkából a fiát nézi.

38

BELSŐ. KÓRHÁZ-KÓRTEREM. KORA ESTE.

38

Máté az anyja mellé húzott széken ül, lehorgasztott fejjel rugdalja a gurítható ágy kerekét. Krisztina is zavarban van, még mindig az ágyneműt simítgatja.

KRISZTINA

(bizonytalanul)

Túlzás ez a királyi pecsét az ágyneműn, nem? Nem tudom elolvasni, mi van ráírva. Semmelweis?

MÁTÉ

Hogyhogy nem szóltál semmit, hogy ugrál a cukrod? Szoktad mondani mindig. Most miért nem szóltál?

KRISZTINA

A kocsi hol van?

MÁTÉ

Kit érdekel a kocsi? Nem láttam, gondolom a rendőrség szemlézi.

KRISZTINA

Igen...Mondjuk, ha totálkáros,
akkor már úgyis mindegy. Meg hát
amúgy is mindegy. Nem hiszem, hogy
mostanában vezetni fogok.

MÁTÉ

Biztos, hogy nem totálkáros....
Miért nem szóltál?

KRISZTINA

(beharapja a száját, sírós
hangon folytatja))

Vannak dolgok, amikben lehetnék
jobb is, de azért még nem kéne
feltétlenül megvakulnom, ugye?
Mostantól kezdve ez így lesz, majd
egyszer csak tényleg nem fogok
látni, és majd tapogatózom, mint a
filmekben a hülye vakok? (sír)
Olyan kurva sötét lesz, mint a
fekete táskám belsejében, mint a
lépcsőházban, mikor lekapcsolódik a
villany? Vagy lehet, hogy olyan
sötét, amit most el sem tudok
képzelni! Ez a kibaszott zsírmassza
most már mindig ott lesz az üvegen!
Úristen, és a másik kocsiban volt
egy kisgyerek is!

MÁTÉ

Misinek kellett volna érted mennie,
és akkor nincs ez az egész. Akkora
béna fasz, semmit nem lehet
rábízni.

KRISZTINA

Nem is gondolkoztam, csak siettem..
Olyan kurva idegesítő volt a
várakozás! És a kocsiban.. ez a
zsírmassza ott volt a szélvédőn is,
a visszapillantón is, próbáltam
átlátni rajta...

MÁTÉ

(szomorú számonkéréssel)

Azt se mondtad, hogy voltál lézeres
szemkezelésen.
Az orvos azt mondta kinn, hogy
januárban már meg tudnának műteni,
hogy visszafordítsák ezt az egész
folyamatot.

Krisztina már nem tud reagálni, mert Misi viharzik be, szatyrokkal a kezében.

MISI

Kriszta, kicsim, annyira sajnálom!
Na, hadd nézzelek, ez majd szépen
elmúlik innen (végigsimít egy
horzsolást Krisztina
halántékán), csak egy kis
szépséghiba, vagy még annyi sem.
Hoztam banánlevet, gyere igyál.

(Mátéra néz)

Máté, te is elég sápadt vagy,
töltök neked is.

MÁTÉ

Kösz, nem kérek. Megyek, amúgy is.
(az anyja felé)
Hívlak majd otthonról.

Megpusztilja Krisztinát, és kimegy, Misi közben már nagy
elánnal pakolja ki a banánt, édességet, miegymást Krisztina
kis éjjeliszekrényére. Krisztina fáradtan mosolyog.

39 BELSŐ. KÓRHÁZ-PORTA. ESTE.

39

A recepciót elhagyva, Máté már épp a kijáratnál jár, mikor a
recepciós férfi utána szól.

PORTÁS

Ez nem a tiéd?

A férfi egy kis fehér szalagocskát lenget a kezében, Máté
odamegy megnézni, rajta a felirat 2001-2005, KIG, Újpesti
Károlyi István Gimnázium. Szó nélkül elveszi a férfitől, és
kisétál a kapun.

40 BELSŐ. PANELLAKÁS. NAPPALI.

40

Máté mobillal a fülén a kétajtós szekrényben matat. Épp
levenni készül egy melegebb, sötétkék gombos kardigánt a
fogasról.

MÁTÉ

Akkor ne a kéket, mégse?

Krisztina hangját halljuk távolról a telefonból, de nem
érteni minden szavát.

MÁTÉ (CONT'D)

Ok.

(visszateszi a fogásra a kardigánt)

Hallgatja a telefont, és tovább keresgél a ruhák között.

MÁTÉ (CONT'D)

Narancssárgát nem látok, a piros kapucnis van itt. Jó lesz?

(a női hang helyesel)

A kimonódat is berakom, igen.

Máté egy sporttáskába pakolja a piros kötött, kapucnis kardigánt, és a japán kimonószerű köntöst.

MÁTÉ (CONT'D)

Labellót? Az hol van?

Máté belenyúl Krisztina könyvespolcon tartott ékszeres dobozába, felemeli a kupacban összeakadt fülvevalókat, a kezével beleütközik egy csomag óvszerbe. Vág egy pofát. Még mélyebbre nyúl a dobozban, megvan a Labello.

A táska tetejére bedobál még pár női dolgot, betétet, parfümöt, hajkefét, és becipzározza azt.

Ezzel párhuzamosan egy másik táskába békalábat, és fürdőgatyát pakol. Egyik táskát a bal másik táskát a jobb vállára helyezi.

41 BELSŐ. KERÜLETI SPORTUSZODA. NAPPAL. 41

Ficsor az úszómedence mellett áll, és épp belefúj a sípjába.

Máté lebukik a víz alá.

42 BELSŐ. VÍZ ALATT. NAPPAL. 42

A víz alatti világ tiszta és valószerűtlenül kék. Máté a korongot hajtja, a lábán lévő uszonyok úgy lebegnek utána mint önálló életre kelt lapos, fekete halak, körülötte egymás alatt-fölött átúszó testek kavalkádja. Csak a víz fojtott csobogását hallani, és a medence falának ütődő korong lapos hangját. Mátéra ráúszik egy fiú a másik csapatból, Máté a vártnál erősebben löki el magától, de a másik sem hagyja annyiban, dulakodnak. Sípszó hallatszik tompán fentről.

- 43 BELSŐ. KERÜLETI SPORTUSZODA. NAPPAL. 43

Ficsor megfújja a sípját a medence mellett.

FICSOR
Ne szívózzál, ússzál!

Máté arcát látjuk közelről, szaporán veszi a levegőt, leveszi a szemüvegét, és az uszoda teteje felé néz. Aztán visszatolja, és már el is tűnt a víz alatt.

- 44 BELSŐ. KÓRHÁZ-KÓRTEREM. ESTE. 44

Krisztina egyedül a kórházi szobában. Kipakolja azokat a holmikat, amiket Máté bevitt neki. Fogat akar mosni a csapnál, de a fogrém vagy mellé megy, vagy leesik a fogkeféről, mert nem nyomja rá jól. A mosdókagylóban tapogat, belenyúl a fogkrémbe, sír.

- 45 BELSŐ. KÓRHÁZ-FOLYOSÓ. NAPPAL. 45

A téli napban fakón pislákolnak a kórházi neonok. Meghatározhatatlan napszak. Máté egy kávéautomatával küzd a folyosó végén, a pszichiátriai osztály mellett, amikor meglátja Ficsort egy huszonéves, CSONTSOVÁNY SRÁCCAL (25), a filodendronok melletti székeken. A srácon világoskék fürdőköpeny, a zsinórja vége a szájában van, a lábán lévő papucs legalább három számmal nagyobb. Ficsor a szokásos "Lendület ESE" feliratú melegítőfelső helyett, most kockás inget visel, jól szituált, inkább apás, kevésbé edzős. Láthatólag várnak valakit. Mikor feltűnik egy idősebb doktornő, Ficsor odasiet. A Csontsovány Srác arcán teljes nihil. Máté visszafordul a kávéautomatához, szeretne észrevétlen maradni.

- 46 BELSŐ. MÁTÉÉK LAKÁSA-FÜRDŐSZOBA. NAPPAL. 46

Máté otthon a víz alatt a kádban. Villanásnyi hallucinációi vízalatti fulladásérzetek. Mikor feljön a víz alól és felírja a szintidőt, hatalmas robajt hall a szomszéd szobából, amit anyja káromkodása kísér.

MÁTÉ
(ingerülten))
Mondtam, hogy majd én megcsinálom!

Kihúzza a dugót, és kiugrik a kádból.

47 BELSŐ. VAKOK INTÉZETE-FOLYOSÓ. NAPPAL. 47

Krisztina és Máté a Vakok Intézetének egyik széles folyosóján keresgél egy irodát.

KRISZTINA

Hányas szoba?

Máté kezében egy anyjának címzett gépelt levél, azt olvassa némán végig.

MÁTÉ

113-as.

48 BELSŐ. VAKOK INTÉZETE-REHABILITÁCIÓS IRODA. NAPPAL. 48

Az asztal túloldalán egy gyengén látó, Krisztinával körülbelül egyidős nő, a REHABILITÁCIÓS REFERENS (43) beszél. Ki van festve, és szűk, fehér színű felsőt visel. A testtartása merev, mintha attól félne, hogy bármitől bekoszolódhat a felsője, de az arca barátságos.

REHABILITÁCIÓS REFERENS

Rövid tájékoztatásul elmondom Önöknek, hogy Magyarországon 1978 óta működik itt nálunk, a Vakok Állami Intézetében az elemi rehabilitációs szolgáltatás, mely elsősorban a felnőttkorban látássérültté vált személyek és hozzátartozóik számára kínál arra lehetőséget, hogy megváltozott élethelyzetükben - amilyen jelenleg az Öné is - (itt Krisztina felé fordul) újra képessé váljanak az önálló életvitelre, és a társadalom aktív tagjává váljanak.

KRISZTINA

Nekem ez csak átmeneti állapot,elő vagyok jegyezve januárra látásjavító műtétre.

A referens udvariasan hallgat, majd zavartalanul folytatja a szöveget, legalább ezerszer elmondhatta már ugyenezt.

REHABILITÁCIÓS REFERENS

A látássérülés következménye, hogy több élethelyzet megnehezítetté, kivitelezhetetlenné válik. Az egyik ilyen megváltozott élethelyzet az önálló és biztonságos közlekedés.

(MORE)

REHABILITÁCIÓS REFERENS (CONT'D)

Amennyiben ezen a területen észlel
nehézséget valaki, tájékozódás és
közlekedés tanulása révén, hosszú
fehérbot és szükség szerint a
tájékozódást segítő optikai
segédeszközök használatával
szerezhet új kompetenciákat.
Így többek között a személyi
hygiéné, az öltözködés, a konyhai
tevékenységek önálló
kivitelezésére, vagy a személyes,
hivatalos iratok rendszerezésén
keresztül akár a pénz kezelésére is
tanulhat itt nálunk technikákat, de
szervezünk speciális főző- és
képzőművészeti tanfolyamokat is.

A referens egy kis szünetet tart, és nézésirányát nem
elmozdítva a másik két emberről, kihúzza az íróasztalán lévő
fiókot, és elővesz belőle egy szórólapot.

REHABILITÁCIÓS REFERENS (CONT'D)

Mivel Önnek az előzetes felmérés
során indokolt bothasználatot
állapítottak meg, első körben azt
ajánlanám, hogy legyenek szívesek
itt az épületünkben működő
gyógyászati segédeszközboltot
felkeresni, és kiválasztani a
megfelelő fehérbotot, hogy minél
előbb megkezdhessük a felkészítést
a biztonságos közlekedésre itt,
intézményi kereteken belül.

Máté elveszi a papírt.

49 VAKOK INTÉZETE-FOLYOSÓ. NAPPAL.

49

Krisztina és Máté újra a folyosón. Kissé hátborzongató, de
mindenképp bizarr látvány tárul a szemünk elé. Most a falat
övező kapaszkodók mellett vakbotjukra támaszkodva különböző
életkorú férfiak, nők, és gyerekek araszolnak. Némelyiküket
segítő felügyeli, és a bot helyes tartását magyarázza.
Krisztina beleütközik valakibe, egy 15 éves forma vak fiú az.

VAK FIÚ
(vigyorogva)
Bocsi!

Krisztinát felzaklatja az élmény, Mátét szinte magával rántva
húzza el onnan.

KRISZTINA

Na, nem! Láttad azt a referenst?
Érezted, mennyire izzadtságsgaza
volt? Én biztos nem leszek ilyen.
És ahogy beszélt velem... Na nehogy
már lesajnáljon engem egy ilyen!

MÁTÉ

Itt írja a boltot, az alagsorban.
Nézzük meg!

Krisztina teljesen ki van akadva.

KRISZTINA

Dehogy nézzük! Én nem leszek ilyen
kripli! Menjünk innen!

Máté megáll a folyosón, de Krisztinának remeg a keze az
idegességtől.

KRISZTINA (CONT'D)

Légyszi, Máté. Engem meg fognak
műteni. Én nem leszek vak.

50 BELSŐ. LAKÁS. ESTE.

50

Szilveszter éjszaka. Máté haveri társasággal az egyik
osztálytárs házibulijában iszogot, néhányan már alaposan
felöntöttek a garatra, virslivel dobálóznak. Máté rögtön
párosával két irányba céloz. Valaki bedobja, hogy
üvegezzenek. Már mindenki a nyelves csókiig pörgette ki a
másikat, de Bori és Máté csak nem pörgeti ki egymást.

51 BELSŐ. MÁTÉÉK LAKÁSA-KONYHA. ESTE.

51

Krisztina bordó csipkeruhájában Misit várja. A konyhában
megpróbál főzni magának egy teát, de a bögre összetörik, a
szilánkok szanaszét röpülnek. Krisztina harisnyás lábával
próbálja kitapogatni, hogy hova léphet. Bemegy a nappaliba, a
mini karácsonyfa mellett pezsgők sorakoznak. A kanapé szélén
ülve Krisztina telefonálni próbál a vezetékesről, de mindig
melléüti a számokat, halljuk, ahogy felhangzik az "ezen a
számon előfizető nem kapcsolható" szignója. Végül sikerül
elérni Misit, de csak a hangpostája válaszol.

KRISZTINA

Helló, Majompofa... Merre jársz?
Rendeltem lencsét a sarkiból.
..Sajnálom, hogy ideges voltam..
már megint..nem vagyok túl
szórakoztató mostanában...

(MORE)

KRISZTINA (CONT'D)

Feljössz, ugye? Van Süsü pezsgő is,
 hogyha Áronkával jönnél..

Krisztina morzsolgatja az ujjait.

52 BELSŐ. LAKÁS. ESTE.

52

Még mindig megy az üvegezés. Máté és Bori végre kipörgetik egymást! A többiek emlékeztetik őket, hogy nekik még csak a kézfogás jön. Felállnak, Bori hajbókolva nyújtja a kezét, de ekkor Máté megragadja a lány derekát, magához húzza és hosszan, szenvedélyesen csókolózni kezdenek. A többiek füttyögnek.

FIÚ 1

Adjad neki!

FIÚ 2

Kapd el, mert meglóg!

Kakas kicsit döbbenten kommentálja az eseményeket.

KAKAS

Dehát még nem is ez jön!

53 BELSŐ. MÁTÉÉK LAKÁSA-NAPPALI. ESTE.

53

Krisztina továbbra is ott ül a telefonnal a kanapén, mozdulatlanul. Kicsit gondolkozik, és elkezd újra benyomkodni a billentyűket. Kicseng. Egy idősebb női hang a túloldaltól.

KRISZTINA

Anya? (vidáman) Sziiiiiaaaaaa.
 Hogy vagytok, nem alszotok még?
 (szünet) Akkor jó. Misit
 várom... majd jön
 elvileg..
 (szünet)

Nem, a felesége neveli a kisfiát,
 nem ő, igen.. de ezt már mondtam.
 Máté? Házibuliban van.

Megvagyok, Anya. (szünet) Ezt már
 megbeszéltük. Nem megyek Berlinbe
 megmúttetni a szemem, légyszi, ne
 mondd el ezt megint. (egyre
 ingerültebben)

Nem vagyok fafejű, csak egyszerűen
 én itt élek, itt dolgozom, itt a
 fiam, és eleget voltam Berlinben.

Nem megyek ki, Anya. (szünet)
 Itt fognak megműteni, igen.

(MORE)

KRISZTINA (CONT'D)

De annak örülnék, ha te eljönnél
meglátogatni.....Nem tudsz... Apa
se jöhetne egyedül? Miért, mi van
vele? Te nem akarod, hogy jöjjön?
Miért van az, hogy én sosem
kérhetek tőled semmit?

(szünet)

Helyben vagyunk, megint Martin-t
szapulod. Nem tudom mi van vele, és
nem is érdekel... Azért, mikor így
beszélsz róla, gondolj bele, hogy ő
mégiscsak az unokád apja. Csak egy
"keletnémet tróger", de az unokád
apja. Így-így... Nekem ehhez nincs
most türelmem... Tudod, mit Anya?
Csak boldog új évet akartam
kívánni! Szia!

Krisztina lecsapja a telefont, tehetetlen és dühös.

54 BELSŐ. SZEMKLINIKA-MŰTŐ. NAPPAL. 54

Egy szemet látunk, ahogy injekciót fecskendeznek be a
retinába.

Orvosok zöld ruhában a műtőasztal felett.

55 BELSŐ. SZEMKLINIKA-KÓRTEREM. NAPPAL. 55

Tízórás nagyvizit. Krisztina nagy kötésbumszlival a szemén az
ágyban fekszik, egy orvosokból és nővérekéből álló kiscsoport
most épp az ő ágyához ért. Egy ötvenes, jól szituált orvos
HARMATI DOKTOR (54) nézi Krisztina lázlapját.

HARMATI DOKTOR

Hogy van, Krisztina? Láz nincs,
ugye? No, hadd nézzem!

Az orvos egy picci lámpával elégedetten vizsgálja a
szemfeneket.

HARMATI DOKTOR (CONT'D)

Na, két alatt majd szépen fel is
szívódnak ezek a műtét alatt
keletkezett ödémák, és akkor
meglátjuk, hogyan javul.

KRISZTINA

(reménykedve)

Eltűnik ez a zsírüveg a
látóteremből végre, doktor úr?

HARMATI DOKTOR

Azért én azt mondanám, hogy ne
 igyunk előre a medve bőrére, de nem
 rosszabbak a kilátások, mint más
 hasonló problémával műtött
 betegnél, úgyszólván türelem, türelem!
 És még tollpihét se emeljen,
 rendben?

A nővérek kuncognak. Az orvos a poén kiváltotta hatástól
 elégedetten, továbblépdel a következő beteg ágyához.

56

BELSŐ. MOZI. NAPPAL.

56

Máté és Bori sorban állnak a jegyekért, Máté előveszi a
 zsebéből a pénztárcáját, ami láncon kapcsolódik az övéhez. A
 láncon egy mini vízben ázó kalicka fityeg, benne egy rácsokat
 rázó Houdini bábuval.

Bori a fejével a bábu felé bökve kérdezi.

BORI

Bírod?

MÁTÉ

Houdinit? Nagyon. Apámra
 emlékeztet.

Bori együttérzően pislog.

BORI

Bocs, nem tudtam, hogy meghalt.

MÁTÉ

(röhögve) Dehogyan halt meg,
 valahol nagyon is él.
 Bűvész, illuzionista. Csak
 én nem ismerem.

Bori szeme elkerekedik.

BORI

Tényleg?

MÁTÉ

Ja, majd mutatok fényképeket.

Borit szemlátomást nagyon érdekli a téma, de nem mer többet
 kérdezni.

57 BELSŐ. MOZITEREM. NAPPAL.

57

Már a moziteremben ülnek, amikor az animációs film felénél, technikai hiba miatt eltűnik a hang. Máté alászinkronizálja a süket részt, Bori gurgulázik a nevetéstől. Máté telefonja folyamatosan berreg, míg végül fölveszi.

MÁTÉ

Helló. Várjál, nem értem.

Máté arca elkomorul, Bori abbahagyja a hülyéskedést mellette.

MÁTÉ (CONT'D)

Hol vagy? Nem tudod? Mit láatsz?

(gyorsan kijavítja magát)

Vagyis, mit hallasz? Ok, várjál meg ott.

Közben visszajöttek a hangok, de Máténak és Borinak már mennie kell, egymás kezét fogva kisietnek a teremből a vászon előtt szaladva.

58 KÜLSŐ. LAKÓTELEP. NAPPAL.

58

Krisztina a lakótelepen áll egy forgalmas útkereszteződés közepén. Az autók leálltak körülötte, és mind mérgesen dudálnak rá. A környék színe-java odagyúlt, Tesco szatyros megmondóemberek okoskodnak a nő körül.

BAJUSZOS FÉRFI

Nem kéne kijárkálni, ha nem lát.

IDŐS NŐ 1

Kéne az a kutya, hogyishívják, bernáthegyi, nem, nem az, hanem a kuvasz.

IDŐS NŐ 2 KUTYÁVAL

Labrador, nem kuvasz.

Máté odaér, félrevonja az anyját az emberek gyűrűjéből.

KRISZTINA

Máté, miért nem lehet téged elérni telefonon, legalább hatszor hívtalak, itt állok, az se tudom, hogy hol vagyok, csak állok, foltokat látok, és nem tudom, hol a rohadt életben vagyok!

MÁTÉ

Nyugodj meg, itt vagyok!

Közben Era is odaért a színhelyre, a turkáló csak egy sarokra van.

ERA

Mátékám, anyádat nem lehet hagyni,
 hogy egyedül flangáljon az úton! A
 múltkor is pont így csinálta meg a
 balesetet!

Bori teljesen lefagyva figyelni őket, őszintén megdöbben
 kedvenc osztályfőnöke állapotán. Végül nyel egyet, odalép
 hozzájuk, és tesze-toszán kérdezi.

BORI

Tanárnő, segíthetek?

Krisztina megismeri a hangját, de Máténak mondja.

KRISZTINA

Csak haza szeretnék menni, Máté,
 légy szíves, vigyél haza!

Máté tehetelenül néz Borira.

MÁTÉ

Nincs jól. Bocs.

Megfogja az anyja karját és elindulnak hazafelé.

Bori még ott téblábol egy darabig a tömegben, aztán lassan
 elindul a metró irányába, időnként még hátranéz, Máté és
 anyja egyre távolodnak.

59

BELSŐ. MÁTÉÉK LAKÁSA-NAPPALI. NAPPAL.

59

Máté dühös, de inkább féltésből, mintsem valódi haragból.
 Krisztina a kanapén piheg.

MÁTÉ

Vágod, hogy totál olyan voltál,
 mint a Rain Man-ben a csávó, mikor
 kalimpál a zebrán az autók között?!

KRISZTINA

Igen, csak azzal a különbséggel,
 hogy ő látott.

(maga elé meredve)

Tudod milyen volt? Mint a hulló
 fekete korom. Mindenütt csak a
 hulló fekete korom...

MÁTÉ

Meg kellett volna vegyük a botot.

KRISZTINA

Már megbeszéltük. Nem lesz botom.

MÁTÉ

Nem tudok mindig itt lenni, ha te úgy döntesz, hogy nekiindulsz.

KRISZTINA

AZ orvos pár hetet mondott az ödémák felszívódásának, és az a pár hét letelt. És semmivel se lett jobb!

MÁTÉ

Nem tudom. Lehet, hogy fel kéne hívni.

KRISZTINA

Úgyis csak azt mondaná, hogy türelmetlen vagyok.

Máté idegesen pakol a szobában. Felcsattan.

MÁTÉ

Mert az is vagy!

Krisztina témát vált.

KRISZTINA

Egyébként mit csináltatok a Sallai Borival?

Máté nem válaszol.

KRISZTINA (CONT'D)

(gyengédebben)

Vele jársz, kisfiam? Helyes lány.

MÁTÉ

Ja. Az.

Máté átmegy a szobájába. Krisztina behunyt szemmel hátradönti a fejét a kanapén.

60 BELSŐ. MÁTÉÉK LAKÁSA-ELŐSZOBA. NAPPAL. 60

Máté sulis hátizsákban, befelé hallgatózik az anyja hálószobája felé, aki egy német nyelvű online rádiót hallgat a laptopján.

MÁTÉ

Mentem!

Az előszoba falára fűrt kulcsakasztóról leemel egy Eiffel tornyos kulcsosomót. Levesz róla egy kulcsot, és átteszi a magéra. Aztán elfordítja a kulcsot a zárban, és már vágat is le a lépcsőkön. A lift nem működik.

61 BELSŐ. OSZTÁLYTEREM. NAPPAL. 61

Művészetörténet óra, az új tanár mindenben ellentéte Krisztinának, vaskalapos, száraz, unalmas. A katedrán ad elő, a diákok halálosan unják. Máté és Bori most már egymás mellett ülnek. Bori gyakran pillant Mátéra, aggódó a tekintete, szeretetteljes. Rajzol valamit egy lapra, és odacsúsztatja Máténak. Máté kinyitja, négy kis, és két nagyobb pálcika ember egy asztalnál, az alábbi kérdéssel "Vacsora Sallaiéknál ma este?"

MÁTÉ

Ha ilyen etióp leszek a kajátoktól,
akkor nem biztos.

Kuncognak.

62 BELSŐ. FOGASKEREKŰ. NAPPAL. 62

Bori Máté ölében ül, és kifelé mutogat az ablakon.

MÁTÉ

Burzujok vagytok.

BORI

(nevetve)

Ügyesen örökölték anyámék.

MÁTÉ

Pláne. Már nagyanyádék is burzujok voltak.

Nevetnek. Közben csöng Máté telefonja, megint az anyja keresi.

BORI

Vedd föl.

MÁTÉ

Most nem.

Máté szorosabban vonja magához Borit.

BORI

És ha megint baj lesz?

MÁTÉ

Nem lesz, tegnap megdumáltuk a dolgokat.

63

BELSŐ. BORIÉK HÁZA-ÉTKEZŐ.NAPPAL.

63

Máté Bori családjával üli körbe a szépen terített étkező asztalt. Jól szituált, budai család, Bori apja, ÁKOS (50) jóképű, ötvenes építész, az anyuka ENIKŐ (47) sportos külsejű, rövidhajú. Borin kívül, még három gyerek az asztalnál, egy fiú-lány ikerpár is van, Bori a legidősebb. Máténak szinte már irritáló ez a tökéletesség.

ÁKOS

Bori mesélte, mi történt. Sikerült azóta valamilyen megoldást találni édesanyád helyzetére? Szörnyű, hogy mire képes a cukorbetegség.

Enikő is ráreplikázik a salátástálat kínálva feléjük.

ENIKŐ

Lehet hogy be kénne vonni egy szakembert. Én meg tudom kérdezni a kollégákat itt a családsegítőben, hogy pontosan, mi ilyenkor a protokoll.

Máténak nem szimpatikus ez a kívülről jövő okoskodás. Közben legurult egy babszem a salátáról az asztal alá, Máté lenéz, hogy hol van.

ENIKŐ (CONT'D)

Vagy egy terapeuta is jól jöhet. Olyan megkönnyebbülés tud lenni ilyenkor egy jó beszélgetés!

Máté az asztal alatt módszeresen széttapos egy nagy szem babot a szőnyegen.

MÁTÉ

Még a műtét utóhatása van, de
elvileg néhány hét alatt
felszívódnak az ödémák, és jobb
lesz.

A szülők udvariasan mosolyognak, de inkább tapintatból
semmint meggyőződésből.

ÁKOS

Azért a rokkantsági segélyt már
most meg lehetne igényelni.

Mialatt Máté jóképet vág az elhangzottakhoz, addig a cipője
orrával alaposan bedörzsöli a babszemet a szőnyeg rojtjai
közé.

- 64 KÜLSŐ. LAKÓTELEP. ESTE. 64
Máté felgyorsítja a lépteit a házukhoz vezető betonjárdán,
ideges, a végén már fut.
- 65 BELSŐ. LIFT. ESTE. 65
Lassan araszol a lift fölfelé, Máté a kulccsomóját rázogattja
a kezében.
- 66 BELSŐ. PANEL-LÉPCSŐHÁZ. ESTE. 66
Gyorsan nyitná az ajtót, de a zár kicsit akad, egy pillanatra
megrökönyödik, de aztán rájön, hogy rossz kulcsot dugott be.
A másik, jó kulccsal végül kinyitja az ajtót.
- 67 BELSŐ. MÁTÉÉK LAKÁSA-KRISZTINA SZOBÁJA. NAPPAL. 67
Ahogy belép az előszobába, hallja, hogy szól a tévé az anyja
hálószobájában. Benéz, az anyja hanyatt fekvé az ágyon, a
keze összekulcsolva a hasán, mintha csak délutáni alváshoz
készülődne. Máté egy darabig csak tétován álldigál.

MÁTÉ

Minden ok?

KRISZTINA

Most nincs kedvem beszélgetni.
Fáradt vagyok.

MÁTÉ

Főzök egy teát?

KRISZTINA

Nem kell.

Krisztina tüntetőleg lehunyja a szemét, Máté még nézi egy darabig, aztán átmegy a szobájába.

68

BELSŐ. MÁTÉÉK LAKÁSA-ELŐSZOBA. NAPPAL.

68

Csengetnek, Máté nyit ajtót. Era áll ott, néhány karjára hajtott ruhával.

ERA

Szia, Mátékám! Anyádnak hoztam pár holmit.

Máté bekiabál Krisztinának.

MÁTÉ

Anya! Era néni keres!

Nem jön válasz, Máté megvonja a vállát.

MÁTÉ (CONT'D)

Azért tessék bejönni!

Era leplezetlen kíváncsisággal sétál végig a lakáson, benéz a fürdőszobába is, kíváncsian mustrálja a három sor, helytelen mosás következtében rózsaszínné változott fehér holmit a fregolin.

69

BELSŐ. MÁTÉÉK LAKÁSA-KRISZTINA SZOBÁJA. NAPPAL.

69

Krisztina a szobájában épp egy fülbevalót akaszt a fülébe.

ERA

Hoztam pár holmit. Van köztük ilyen popartos felső is, amit a múltkor szerettél volna. Póló, de majd nyáron jó lesz.

Krisztina megörül Erának.

KRISZTINA

Jaj, köszi, de jó fej vagy.

Era látja, hogy Krisztina nem áll fel az ágyról, szemlátomást ott érzi magát biztonságban, ülve. Odaviszi neki a ruhákat, és leül mellé az ágyra.

ERA

Kriszta, muszáj valamit csinálnod, ez így nem jó.

(MORE)

ERA (CONT'D)

Biztos, hogy vannak ilyen segítő foglalkozások, ahol felkészítenek arra, hogy boldogulj a mindennapi életben, ilyesmi. Nem ülhetsz itt egész nap, Máténak meg iskolába kell járnia, nem őrizhet állandóan.

Krisztina bosszús.

KRISZTINA

Jótanácsa mindenkinek van, persze, tele van velük a padlás.

Era nem hagyja magát eltántorítani.

ERA

Nekem is van fiam, azért mondom. Nem rosszindulatból, érted.

Era hanglejtésében van valami irritáló, enyhe cinikusság.

Krisztina a ruhákat hajtogatja a térdén, zavarban van.

ERA (CONT'D)

Próbáld meg! Bele fogsz jönni, majd meglátod. Más is megcsinálja.

KRISZTINA

Majd meglátom.

Krisztina most kiteríti a térdén a pop artos pólót, amin egy óriási, sárga BANG! felirat van fehér alapon, villámokkal a háttérben. A rávasalt matrica helyenként megrepedezett, Krisztina a repedéseken köröz az ujjával.

70

BELSŐ. VAKOK INTÉZETE-FEJLESZTŐ SZOBA. NAPPAL.

70

Különböző életkorú nők és férfiak ülnek egyesével asztaloknál, melyeken színes egyeztető játékok vannak, piros-sárga-kék logikai eszközök a forma és a szín egyeztetésére, színes, súlyos golyók mélyedéssel kialakított dobozokban, és különféle anyagminőségek kockalapokon. A női DEMONSTRÁTOR (40) magasba emel egy fa felületű kockafelületet.

DEMONSTRÁTOR

Figyelünk, és mikor azt mondom, hogy mehet, összepárosítjuk az azonos anyagfelületeket, és felmutatjuk a kezünkben.

(szünet, az órájára néz)

És tessék!

Krisztina kicsit bizonytalan, de viszonylag gyorsan összepárosítja a fa felületeket. A magasba nyújtja.

A következő feladat a forma és szín összeegyeztetése egy logikai készlethez hasonló palettán. Krisztina ujjai a piros négyzetbe akarják benyomni a sárga kört. Keresgéli a helyét a sárga körnek, a kört és a palettát is közel viszi a szeméhez, de csak egy homályos pasztell színű folt látszik belőlük.

Egyre idegesebb. Közben a többiek már a magasba emelték az összeillesztett formákat.

A demonstrátor Krisztina háta mögé lép.

DEMONSTRÁTOR (CONT'D)

Majdnem jó.

Krisztina még próbálkozik, de egyszer csak elpattan a húr, és lecsapja a készletet az asztalra.

KRISZTINA

Picsába már!

71 BELSŐ. VAKOK INTÉZETE-MOZAIK ABLAK. NAPPAL. 71

Krisztina Misit átölelve sír a mozaikablak alatt, rázkódik a válla. Törékeny és tehetetlen.

72 BELSŐ. MILLENÁRIS. NAPPAL. 72

Krisztina és Máté a Budapesti Nemzetközi Kortárs Képzőművészeti Vásáron. Emberek nyüzsögnek mindenhol, a hatalmas kiállítótérben mindenütt órási festmények, színes embernagyságú, műanyag szobrok, és egyéb furcsa műtárgyak.

Krisztina izgatottan kapaszkodik Máté karjába.

KRISZTINA

De izgi!

MÁTÉ

Ja, nagyon.

Máté közben a telefonját pörgeti.

MÁTÉ (CONT'D)

Egy rakás sznob majom, aki nem tudja mire költeni a pénzét.

Krisztinának nem tetszik Máté reakciója.

KRISZTINA

Én máshogy fogalmaznék. Egy rakás
műkedvelő, aki mindig nyitott
valami újra.

Sétálnak a kiállítóterek között, egy kis emelvényen, egy fekete műanyagból öntött bakelit lemezjátszó tetetején egy amorf maci forog, csak egy pici csengetést hallani minden egyes fordulatonál.

KRISZTINA (CONT'D)

Itt mi van, mi ez?

Az arcán várakozás, a nyelvével megnyálazza a szája szélét.

MÁTÉ

Egy béna öntött macit erőszakoltak
egy lemezjátszóra, ami forog vele
mint a ringlispíl.

(lekicsinylően)

Pihent agyú kretének!

Krisztina közelebb lép a szoborhoz, meg akarja érinteni.

MÁTÉ (CONT'D)

Ne fogdosd már, olyan ciki.

Krisztina sértett arccal visszahúzza a kezét.

KRISZTINA

Mennyibe kerül?

MÁTÉ

Nehogy már most meg akard venni ezt
a hülyeséget! 50.000, amúgy.

Körülöttük gyúlik a tömeg, mindenki a csilingelő,
lemezjátszós macira kíváncsi. Krisztinát meglökik kicsit.
Máté egyre ingerültebb.

KRISZTINA

Fú, jó szomjas lettem, hoztunk
vizet?

MÁTÉ

Megittad.

Krisztina kicsit sápadt.

KRISZTINA

Akkor venni kéne a büfében.

MÁTÉ

Most menjünk ki a tömegből, álljunk sorba a tömegben, és jöjjünk vissza a kibaszott tömegbe megint?

KRISZTINA

Nekem muszáj innom, ha szomjas vagyok.

Máté lábára rálép egy kislány, ahogy nagy igyekezetében közelebb akar jutni a maci műtárgyhoz. Máténál elgurul a gyógyszer.

MÁTÉ

Húzzunk innen a faszba!

Máté megfogja az anyja karját, és elindulnak kifelé.

KRISZTINA

Szuper társaság vagy Art Marketre, mondták már? Ettől még Era is jobb lett volna.

MÁTÉ

A lényeg, hogy te jól érezd magad.

Máté nehezen jut ki a tömegen, Krisztina kapaszkodik a fia karjába. Csak Máté dühödt vállának hullámozását látni, ahogy egyre távolodnak a kijárat felé.

73

BELSŐ. VAKOK INTÉZETE-FEJLESZTŐ TÉR. NAPPAL.

73

Krisztina a *Fekete Leves* nevet viselő workshopon vesz részt, mely speciális főzőtanfolyam vakoknak. Széles, modern tálalóasztalokon különböző alapanyagok érdes matricákkal ellátott üvegtégelyekben, és speciális mérőedények tapintható mérőskálával.

A terem közepén egy fiatal séf demonstrálja a rakott krumpli készítését, a teremben egy-két szakmai segítő a házból.

Párban tanulják a főzést, Krisztina egy alacsony, dundi nővel MAZSI-val (44), és a fiával ALEX -szal (12) van együtt. Mazsi kicsit régimódi ruhákat visel, de rendkívül életvidám, pirosposzgás arcú nő, Alex-en egy AC/DC póló van, a haja félhosszú, helyes gyerek, nagy barna szemekkel.

Szemlátomást nem idegen neki a konyha, magabiztosan rendezkedik, mintha mindig ezt csinálta volna, Mazsi büszkén beszél a fiáról.

MAZSI

Nekünk egy lyukas fillért nem adtak volna a férjemmel, azért, hogy egyszer majd látó gyerekünk lesz. Mindketten vakon születünk, itt ismerkedtünk meg a rehabon. Aztán most nézd meg ezt a mindenlébenkétkanált!

Mazsi megsimogatja a fia haját.

ALEX

Jaj, Anya!

Alexnek már kicsit ciki ez a mozdulat, de az elutasításából is látszik, mennyire természetesen viszonyul az anyja állapotához.

KRISZTINA

Nekem is van egy.

MAZSI

Igen? Hány éves?

KRISZTINA

Most fog érettségizni.

Alex közben már fel is rakta a vizet, és nagy elánnal a krumplit kezdi pucolni. A kész krumplikat odatolja az anyja elé, és szakszerűen utasítja.

ALEX

Mondjuk öt részre kellene vágnod a krumplit, ahogy otthon is szoktad, nézd, Anyu, itt egy kicsi kés!

MAZSI

Nézem, nézem kisfiam.

ALEX

Mindig az ujjad mellé rakd.

Krisztina Alex utasításai alapján próbálja a saját krumpliját is öt egyenlő részre vágni. Elvágja az ujját. Felszisszen, a szájához kapja a kezét.

SÉF (V.O.)

Semmi gond, ha akad egy kis baleset, a főzéssel jár, látók is elvágják a kezüket, gyakran. A segítők már viszik is a ragtapaszt.

Egy segítő tüstént Krisztina mellett is terem, hogy leragassza az ujját. Mazsi legyint.

MAZSI

Oda se neki.

Krisztina ügyetlennek érzi magát, és ámulva tapasztalja, hogy Mazsi és Alex milyen ügyesek.

KRISZTINA

Hú, nektek ez már nagyon megy.

MAZSI

Tudod, Alex már kicsi kora óta a mi szemünk fénye. Én nem erőltettem volna, de ő akart eljönni erre a főzőtanfolyamra, hogy ne hordassuk a kaját, hanem majd ő megtanul nekünk ebédet csinálni.

Alex már a kolbászt karikázza, miközben nyakát nyújtogatva figyel a séfet, nehogy egy mozdulatát is elmulassza.

ALEX

Nem megtanulok, csak továbbfejleszttem, amit már tudok.

MAZSI

Így-így, te nagyszájú.
(félre Krisztinának)
Mindent jobban tud. Kész van a tojás talán, Kriszti, nagyon kocognak az edény falán.

Most csörög a beállított vekker, megfőttek a tojások, Krisztina kesztyűben, egy mérőháló segítségével veszi ki a tojásokat és teszi bele óvatosan a hideg vízbe.

Mazsi a levegőbe szagol.

MAZSI (CONT'D)

Szerintem, itt lesz záptojás is.
Még jó, hogy az orrunk jó,
lehetetlen elcseszni a kaját. Az
meg kit érdekel, hogy szép legyen?
(kuncog)

ALEX

Engem!

Mazsi bólogat, ahogy a türelmetlenül okvetlenkedő gyerekeknek szokás. Jókedvűen pucolják a tojást Krisztinával.

MAZSI

Pasi van?

KRISZTINA

Akad. Szerencsére.

Mazsi mindvégig jókedvű, támogató még a hallgatása is.

MAZSI

Megmondom én neked a tutit.

KRISZTINA

Hallgatlak.

MAZSI

Jól tanuld meg ezt a rakott
krumplit, mert nekem anyukám mindig
azt mondta, hogy egy férfit a
hasával lehet jól megfogni.

A mögöttük tevékenykedő páros egyik tagja egy vérmes,
VÖRÖSHAJÚ NŐ. Nem bírja ki, hogy ne kontrázzon rá.

VÖRÖSHAJÚ NŐ

Meg a farkukkal, drága Csillagaim.

Mindenki nevet, Alex hangosan hahotázik, és csapkodja a
tenyerét az asztalhoz.

74

BELSŐ. SZÍNHÁZTEREM. ESTE.

74

Máté osztálya színházban. Máté és Bori szorosan egymás
mellett ülve, egymás kezét fogják. Shakespeare *Othello*-ja
megy. Mikor az a rész jön, hogy "*Imádkoztál ma éjjel
Desdemona?*", valakinek megszólal a mobilja.

FIÚ (V.O.)

Gyökér!

Enyhe röhögés.

Máté keze kicsit följebb csúszik Bori combján, a lánynak
nincs ellenére, sőt, szinte ő maga húzza be az ölébe Máté
kezét.

Bori lehunyja a szemét, szinte foglyul ejti Máté kezét.

Otthon Krisztina Misi segítségével a könyveket és a dvd-eket rendezi át a nappaliban. Az asztalon egy kupac dvd egymásra rakva toronyba, Krisztina tapintás alapján számolja át őket, Misi pedig mindegyiket gondosan megnézi. Az asztalon egy üveg felbontott vörösbor, Krisztina néha belekortyol a poharába.

Misi kezébe kerül egy dvd: Greenawaytól A párnakönyv.

MISI
(álmélnkodva)
Van egy dedikált példányod a
Párnakönyvből?

KRISZTINA
Látod.

MISI
Azta, nem semmi. Egyik kedvencem.

KRISZTINA
(kajánul)
Na persze, nem csodálom, te is
szeretnél női testre írogatni,
ugye?

MISI
Csak a tiédre.

Évődnek, csókolóznak, beoldalaznak Krisztina szobájába. Misi vetkőztetni kezdi Krisztinát, akin csipkés fekete melltartó van, Misi sietve kikapcsolja, Krisztina válaszul belenyúl a férfi nadrágjába. Misi a kezébe veszi a nő mellét, de üres, fókusz nélküli tekintetét látva lelohad, még mielőtt bármi is történhetne.

MISI (CONT'D)
Bocs, szívem. Nem tudom mi van.

Pontosan érti a szituációt, de udvariasan reagál.

KRISZTINA
Csak rég voltunk együtt.
Túlizgultuk. Nincs semmi gond.

Misi végigsimít a nő arcán, szeretné megcsókolni, de Krisztina elhúzza az arcát, aztán gépiesen visszakapcsolja a melltartóját.

Misi a telefonját nézegeti, egyértelmű a zavar. Krisztina érezhetően hidegre vált.

KRISZTINA (CONT'D)

Egy pohár bort még?

MISI

Nem, köszi, hú, asszem el is felejtettem, hogy ma nekem kell menni Áronért klarinét után, Szilvi esti műszakban van.

(bocsánatkérőleg)

Bocs, bepótoljuk, ígérem.

KRISZTINA

Nem kell semmit bepótolni.

MISI

Jaj, Kriszta, ne hülyéskedj már.

KRISZTINA

Egyáltalán nem hülyéskedek. Ne erőltessük, ami nem megy. Illetve nem is ment soha.

MISI

Most direkt meg akarsz bántani?

Krisztina eltökélten kortyol a borából.

KRISZTINA

Csak nincs kedvem az életem hátralévő részében, egy átlagosnál is átlagosabb ürgével tengődni. Akinek ráadásul fel se áll.

MISI

Te aztán tudod, hogyan alázd meg az embert.

Misi önérzetesen vállára veszi a táskáját, és a kijárat felé indul.

KRISZTINA

A Párnakönyvet tartsd meg emlékre. Vannak benne praktikák, dehát tudod, a kedvenc filmed.

Misi még a fejét csóválva visszanéz, aztán elmegy.

Krisztina csak a becsapódó ajtó hangját hallja.

Sír.

76 BELSŐ. MÁTÉÉK LAKÁSA-KRISZTINA SZOBÁJA. ESTE. 76

Krisztina még mindig a fekete melltartóban van. Fekszik az ágyán, a szoba bejáratának háttal.

Csapódik az ajtó, megjött Máté.

MÁTÉ

Megjöttem!

Krisztina nem válaszol, csak nyitott szemmel néz maga elé.

Máté bedugja a fejét a szobájába.

MÁTÉ (CONT'D)

Mondom, megjöttem! Alszol?

Krisztina nem válaszol. Máté kimegy.

77 BELSŐ. MÁTÉÉK LAKÁSA-KRISZTINA SZOBÁJA. REGGEL. 77

Krisztina magzatpózban fekszik az ágyon, kis köröket rajzol a lepedőre.

MÁTÉ

Levittem a szemetet, csá!

Krisztina mintegy magának mondja.

KRISZTINA

Csá.

78 BELSŐ. MÁTÉÉK LAKÁSA-ERKÉLY. NAPPAL. 78

Krisztina kimonóban, kifejezéstelen arccal cigizik az erkélyen. Téli nap süt az arcára.

79 BELSŐ. MÁTÉÉK LAKÁSA-KRISZTINA SZOBÁJA. ESTE. 79

Krisztina az ágyban fekvé hallja, ahogy Máté nagy robajjal érkezik.

MÁTÉ (V.O.)

Mekkora köcsög ez a Ficsor, Zsombi
2 percet késett, és lenyomatott
vele 100 fekvőt. Helló, amúgy!

Krisztina nem válaszol.

MÁTÉ (V.O.) (CONT'D)

Hoztam kínait. Nem vagy kajás?

Máté a tányérra kitett kínaival bejön az anyja szobájába.

MÁTÉ

Na.. elég ebből. A pekingi kacsa
mindent megold.

Máté az anyja orra alá dugja a tányért. Krisztina nem mosolyog.

KRISZTINA

Most nem kérek, kisfiam.

Máté ott ül még egy darabig a tányérral, aztán feláll.

MÁTÉ

Majd megmikrözöd akkor.

80 BELSŐ. MÁTÉÉK LAKÁSA-FÜRDŐSZOBA. NAPPAL. 80

Máté ragasztópisztollyal kis bogyókat nyom a mosógép tárcsái mellé.

A mosógép melletti flakonok is így vannak megjelölve.

81 BELSŐ. MÁTÉÉK LAKÁSA-NAPPALI. NAPPAL. 81

A polcokon, szekrényeken is minden felpöttyözve, hogy a napi használatot megkönnyítsék.

Krisztina a nagy ruhásszekrényben válogat a ruhák között, már nem kapcsol villanyt, borús téli derengés van, a szekrényben semmit nem látni. Próbálja kitapogatni, melyik ruha, micsoda.

Felkapcsolódik a villany. Máté az ajtófélfának támaszkodva mondja.

MÁTÉ

Egy pötty a 30 C', két pötty a 40,
három pötty a 60, és a négy, az a
90.

Krisztina idegesen nyújt felé egy fehér szoknyát.

KRISZTINA

Ez nem a zöld szoknyám?

Máté kiveszi a kezéből, és visszateszi a helyére. Előveszi a zöldet, és türelmetlenül a kezébe adja.

82 BELSŐ. ISKOLA-FOLYOSÓ. NAPPAL. 82

Máté a sulis folyosóján várja anyját, teljesen egykedvű.

83 BELSŐ. IGAZGATÓI IRODA. NAPPAL. 83

Egy tárgyaló asztal mögött látjuk a nyugdíjazás előtt álló, fehér hajú, ápolt szakállú IGAZGATÓ-t (64), és a platinaszőke igazgatóhelyettest.

Krisztina látszólag könnyed stílusban erősködik, hogy megváltozott látással is tudna tanítani.

KRISZTINA

Tudom, hogy szokatlan ötlet. De azért a XXI. században ez ma már nem olyan nagy szenzáció, a Milennárison is van már Ability park, ahol az étteremben vakok a pincérek. Akkor tanár nem lehet vak? Ez is egyfajta integráció, haladó szemlélet.

Az igazgató és az igazgatóhelyettes nagy kínnal mosolyognak.

IGAZGATÓ

(megértően, lassan)

Értem, Krisztike, meg igaza is van részben, valóban feladatunk a progresszív hozzáállás az iskolai integráció kérdésében, de a maga helyzetére semmilyen irányadást nem tartalmaz sem az iskola pedagógiai programja, sem a szakmai alapidokumentum. Sajnos.

Az igazgatóhelyettes fontoskodva izeg-mozog, és még rákontráz.

IGAZGATÓHELYETTES

És a Szervezeti és Működési Szabályzat sem, megnéztem.

Az igazgató kicsit gondolkodik.

IGAZGATÓ

Az óbudai Waldorfos kollégákat megkérdezhetjük, esetleg. Ott el tudok ilyet képzelni. Vagy az öcsém, a AKG-ban matektanár, na ott aztán minden van, annyira alternatívák, hogy ihaj.

Az igazgató próbál segítőkész lenni, de láthatóan tanácstalan ebben a helyzetben. Az igazgatóhelyettes tapintatlan javaslatot tesz.

IGAZGATÓHELYETTES

Vagy hát ott van a Vakok Intézete,
csak az lenne a legkézenfekvőbb,
nem?

Krisztina felcsattan.

KRISZTINA

Van egy végzős osztályom. Szeretném elballagtatni őket! Én nem a Vakok Intézetében, vagy az ultralaza AKG-ban szeretnék tanítani "ahova még én is beférek", hanem itt, a munkahelyemen. Nem néma vagyok, vagy süket, csak gyengénlátó, kis segítséggel el tudom látni a feladatomat.
Miért olyan nagy kérdés ez?

Csörög a telefon, az igazgatóhelyettes felveszi, látszik, hogy szívesen véget vetnének már ennek a beszélgetésnek.

84

BELSŐ. ISKOLA-FOLYOSÓ. NAPPAL.

84

Máté közben arrébb sétál a folyosón az iskolai faliújsághoz, és a felsőoktatási felvételi tájékoztató plakátot nézegeti céltalanul. Hirtelen meglátja Misit, aki a merőleges folyosón siet DVD-kkel a kezében. Mátéban felmegy a pumpa. Odarohan hozzá, és megragadja.

MÁTÉ

Mi a fasz van? Hülyíted anyám?
Napok óta se kép, se hang,
szerinted, ez ok?

MISI

(megütközve Máté
indulatán)
Higgadjál le, Máté.

MÁTÉ

Legyen vér a pucádban, megmondani
neki, ha már nem akarsz vele lenni!

MISI

Én nem akarok vele lenni? Anyád
dobott ki! Nem mondta? Úgy tudtam,
te vagy a fő bizalmasa.

Máté meglepődve lép egyet hátra.

MISI (CONT'D)
Komolyan, ti ketten azért megéritek
a pénzeteket.

MÁTÉ
Kibaszott egy lúzer vagy, én is
kidobnálak.

MISI
Hülye kis pöcs.

Misi kicsit zavartan, de azért büszkén távozik, körülöttük
már bámészkodó diákok kis csoportja sustorog.

85 BELSŐ. IGAZGATÓI IRODA. NAPPAL.

85

Krisztina még mindig próbálja győzködni az igazgatót.

IGAZGATÓ
Krisztike. Teljes mértékben
megértem Önt is, és a helyzetét is.
De erre tényleg nem vagyunk
szakmailag felkészülve, a Tanügy
meg állandóan ellenőriz, nekünk is
bajunk lehet belőle. Gyógyuljon
meg, májusig gyorsan el fog telni
az idő, aztán térjünk vissza erre a
kérdésre! Azért a Pató tanár úr sem
olyan rossz utánpótlás.

Krisztina megsemmisülve áll ott, majd elköszön, lassan
megfordul, és kisétál az igazgatóiból.

86 BELSŐ. ISKOLA-FOLYOSÓ. NAPPAL.

86

Krisztina kilép a folyosóra, és Mátét szólógatja, de a fiú
nincs ott. Nem akar bénán ott toporogni, megpróbál egyedül
elindulni a fal mentén. Néhány diák az osztályából belekarol,
nagyobb az igyekezet, mint a valódi segítség, de azért jól
esik a nőnek a nagy megpróbáltatás után.

KRISZTINA
Mátét nem láttátok?

Misi is meglátja a nőt a folyosóról, de inkább befordul a WC-
re. Máté gyorsan visszamegy az anyjához. Máté arcát látva a
diákok szétszélednek az anyja mellől.

KRISZTINA (CONT'D)

Máté, már megint eltűnsz, én meg kereslek.

MÁTÉ

Jó, ne akadj ki, csak a felvételis plakátot néztem.

KRISZTINA

(nagyon ingerülten)

De tudod, milyen borzasztó nekem így itt lenni! Aa azt mondom, itt várj meg, akkor itt várj meg, és ne mozdulj!

MÁTÉ

Mondom, hogy csak a felvételis plakátot néztem. Itt voltam végig!

KRISZTINA

Az itt, az az ajtó mellett jelent, és nem az ott-ot, ami a felvételis plakát, legalább tíz lépéssel arrébb.

MÁTÉ

Ne cirkuszolj már.

KRISZTINA

Nem cirkuszolok, ha nem kóricálsz el.

Máté nem bírja hallgatni az anyját, elindul, két lépéssel az anyja előtt halad a folyosón.

87 BELSŐ. MÁTÉÉK LAKÁSA. NAPPAL.

87

Máté a Jaws beszélőprogramot telepíti az anyjánk, illetve csak telepítené. Valami miatt nem indul a program, ütögeti a billentyűket, de nincs hang.

MÁTÉ

Nem értem.

Krisztina ingerülten téblábol körülötte.

MÁTÉ (CONT'D)

Várjál, megnézem a telepítési útmutatóban, hogy hol lehet a gikszer. Hogy is van ez..

Máté belemerül a leírásba, Krisztina felcsattan.

KRISZTINA

Azért ez nem agysebészlet.

MÁTÉ

Nem vagyok informatikus. Mondjuk, ha nem dobod ki azt a béna faszt, most pikk-pakk fel lenne telepítve a programod. Legalább ennyit tudott.

KRISZTINA

Most meg már jófej a Misi, igaz?

KRISZTINA (CONT'D)

(magában füstölögve)

Tényleg alig kéri meg az ember a másikat valamire, és még azt sem akarja megcsinálni.

Máté felnéz.

MÁTÉ

Az "ember" az te lennél, a "másik" meg én. Szóval, nyugodtan beszélhetsz hozzám is, nem egyes szám harmadik személyben, mintha itt se lennék.

Elkezd sípolni a számítógép, Krisztina kiakad.

KRISZTINA

Nem igaz, Máté, hogy két órája nem tudod feltelepíteni ezt a programot! Mazsi mesélte, hogy Alexnek ez 20 perces rutinmelő volt!

Máténak elfogy a türelme, és lecsapja a használati utasítást, indulni készül.

MÁTÉ

Akkor hívd ide Alexet, és kérd meg, hogy telepítse fel neked "rutinmelőban" mert nekem ki van a tököm. Vagy tudod mit? Fogadd örökbe, úgylis annyit dumálsz róla.

KRISZTINA

Most elmész?
(kicsit megszeppenve)

MÁTÉ

Néha iskolába is kell járnom.
Megérted biztos, elvégre tanár
vagy. Na, helló.

Krisztina nem válaszol, köpni-nyelni nem tud. Máté bevágja maga után a bejárati ajtót. Krisztina magának motyogja.

KRISZTINA

Helló.

Hirtelen felcseng egy idétlen szignál a számítógépen, és egy női hang szólal meg." A telepítés sikeres."

88 BELSŐ. ISKOLA-TORNATEREM. ESTE.

88

Bori esti röplabda edzésének épp most van vége, egy csapat lánnyal vonul nevetgélve az öltözők felé.

Máté a kispadoknál várja türelmetlenül, Bori örül neki, a nyakába ugrik. Máté hosszan, szenvedélyesen csókolja meg, kicsit a falnak is löki, mintha azonnal fel akarná falni. Bori csapattársai röhögnek.

LÁNY 1

Ajaj, nagy a szerelem!

LÁNY 2

Óvatosan, levegőt is kapjatok!

Bori mosolyogva néz össze Mátéval.

BORI

Sietek. 5 perc.

Máté bólint, és a falnak veti a hátát. A tornateremben már el is kezdődött a fiúk kosáredzése.

89 BELSŐ. ISKOLA-AULA. ESTE.

89

Az iskola néptelen, a nyitott osztályokból sorra kilátszanak az asztalra tett székek. Idehallatszik a sípolás a tornateremből. Máté az iskola szinte összes szegletében megáll Borival csókolózni, teljesen be van gerjedve, de szemlátomást Bori sem bánja ezt a nagy vehemenciát.

A takarítónő épp most jön ki az orvosi szobából, mára végzett.

Máté behúzza Borit a szobába. Csöng a telefonja, az anyja hívja, de kinyomja.

90 BELSŐ. ISKOLA-ORVOSI SZOBA. NAPPAL. 90

Vadul csókolóznak Borival, egymást hámozzák ki a ruhákból. Közben odakinn teljesen besötétedett, az orvosi szoba üveges szekrénye előtt két egymásnak feszülő test ölelkezik. Bori hegyes mellei nekisimulnak Máté mellkasának, Máté zihálva benyúl a lány bugyijába, Bori is zihál, ahogy Máté keze fel-lejár a lába között, a hátukkal támasztott üveg minden egyes mozdulatra ütemesen kocog. Máté leteríti a ruháikat a lenejlonozott ágyra, ráfekszenek, Bori meztelen teste ívként feszül a fiú ágyékának. Bori arca, lehunyt szeme, megfeszült nyaka.

Ez az első alkalom, hogy együtt vannak, mégis olyan, mintha már sokadjára csinálják. Vad, szenvedélyes együttlét, nyoma sincs a szégyenlősködésnek. Az együttlét után összebújva alszanak el az ágyon.

91 BELSŐ. ORVOSI SZOBA. NAPPAL. 91

Kora reggel. Hallani, hogy valaki szöszmötöl odakinn. Máté résnyire nyitja az ajtót, a takarító épp bement a női WC-be, benn zubog a víz a felmosóvödrébe.

Máté finoman felébreszti Borit, aki feje alá tett karral alszik, a falnak fordulva.

MÁTÉ

Lépnünk kell.

Bori még nem tért teljesen magához, de engedelmesen veszi a ruháit.

92 BELSŐ. MCDONALDS. NAPPAL. 92

A McDonalds csak most nyitott ki, de azért vannak már benne emberek jócskán. Máté és Bori egy vanília shake mellett kuporog, mint két vizes macska. Mindketten fáradtak, de Bori arca ragyog az éjszakai élménytől.

BORI

Biztos nem kérsz?

A szívószálat Máté felé fordítja.

MÁTÉ

Biztos.

Máté nem néz Borira, máshol jár, kicsit mintha zavarban is lenne a tegnapi rámenősségétől. Bori cirógatja Máté kézfejét, Máté hagyja, de nem viszonzza más gyengédséggel.

MÁTÉ (CONT'D)

Haza kell mennem.

Bori csalódottan tolja félre a shake-t.

BORI

Akkor nem jössz be föcire?

Máté int, hogy nem.

MÁTÉ

Majd hívlak.

Bori rámosolyog Mátéra, aztán boldogan újra beleszürcsöl a shake-jébe.

93

BELSŐ. PANELHÁZ-FOLYOSÓ. NAPPAL.

93

Máté nyitná a bejárati ajtajukat, de megrökönyödve tapasztalja, hogy a kulcsa nem nyitja a zárat, mégcsak bele se passzol. Csenget. Semmi reakció. Kopogni is kezd, de a csengőt is nyomja. Még mindig csend. Vad dörömbölésbe kezd, és kiabál.

MÁTÉ

Anya! Anya!

Az anyja végül visszakiabál az ajtó mögül.

KRISZTINA

Menj el!

Máté vállal kissé ráfeszül az ajtóra.

MÁTÉ

Mit csináltál a zárral?

KRISZTINA

Menj vissza a kis piccsádhoz!
Nem fogom elhagyni magam!

Máté egyre idegesebb, vállal kicsit ráfeszül az ajtóra.

MÁTÉ

Mennyi a cukrod? Mennyit mértél?

Krisztina megint nem válaszol, Máté kénytelen rátörni az ajtót az anyjára.

Ahogy beesik az előszobába, megpillantja a kiszerezelt "régi" zárat az éjjeliszekrényen, néhány csavar és szerszám mellett, aztán Krisztinát, aki reszketve támasztja az előszoba falát, a verítéktől csuromvizesen.

Máté gyorsan az ágyba fekteti az anyját, megszúrja az ujjbegyét, a vércseppet a csíkhöz érinti, a vércukormérő gépiesen felmondja. " A mért érték 0 egész, négy tized milimol per liter" A fiú eldobja a keze ügyébe akadt hálóinget, amivel eddig az anyja arcát törölgette, és a konyhába rohan. Feltépi a hűtőt, kivesz belőle egy injekciót. Amíg a szobába ér vele, gyorsan kibontja a csomagolásból.

Átkarolja anyját és felülteti. Krisztina alig bírja tartani magát, a feje is lecsuklik, de Máté megtámasztja. Összecsippenti a bőrt az anyja derekánál, és beleszúrja a glukagon injekciót. Visszafekteti.

Nézi a nőt, majd az óráját.

A fiú lába jár, remeg.

Végül hátradől, kezét a homlokára teszi. Pár pillanat mozdulatlanság. Felemeli a fejét, újra az órájára néz, és újabb vércukormérésbe kezd. "A mért érték 3 egész, 8 milimol per liter." A fiú megtörli a nő homlokát.

MÁTÉ

Te lecserélted a zárat?

Már nem remeg.

KRISZTINA

Le.

Krisztina bevásárlószatyrokkal megrakodva áll, mellette Sanyi bácsi és Kapitány, a vizslája.

SANYI BÁCSI

Akkor holnap hányra jöjnek Krisztike?

KRISZTINA

Szerintem reggel 9-or el kellene kezdenünk. Legkésőbb 1-re kész kell lennünk, mert 2-or már meccs van.

SANYI BÁCSI

A vízilabda, ugye?

KRISZTINA

Vízihoki, Sanyi bácsi, hoki!
Ja, tudom, hogy furcsán hangzik, de
Máténak ez nagyon fontos.

SANYI BÁCSI

Ennyi marhaságot! No de most már a
trambulinozás is olimpiai sportág,
ma hallottam a rádióban. Egy kis
laktanya kéne a fiataloknak, azóta
döglődik ez az ország is, mióta
nincs kötelező sorkatonaság.

Krisztina mosolyog, de azért ráhagyja Sanyi bácsira, aki
közben megérkezett a harmadikra. Kapitány búcsúzóul felugrik
Krisztinára.

SANYI BÁCSI (CONT'D)

Akkor holnap, 9-or. Csók,
Krisztike!

KRISZTINA

Csók, Sanyi bácsi.

A lift ajtaja lassan Krisztinára zárul.

96

BELSŐ. MÁTÉÉK LAKÁSA-MÁTÉ SZOBÁJA. NAPPAL.

96

Máté az erkélyen cigizik, Bori a fiú ágyán a Houdini plakát
alatt fekvé fülhallgatóval zenét hallgat egy discmanról,
szeme lehunyva, csak a lábfeje mozog ütemesen.
Nyílik a szoba ajtaja, és Krisztina lép be rajta, a lány
felriad, zavarba jön, Mátéra néz, aki gyorsan eldobja a
cigit, és az erkély üvegajtaján keresztül a szájára téve az
ujját jelzi Borinak, hogy inkább húzza meg magát.

Krisztina azt hiszi, nincs itthon senki.

Bori próbál hangtalanul lélegezni, mikor a nő elhalad
mellette, Máté íróasztala felé.
A nő áttapogatja Máté ruháit, benyúl a fiókjába is.
A hátizsákjában talál is egy doboz cigit. Sőhajt,
visszateszi. Hallja, hogy az előszobában cseng a mobilja,
ezért az ágy mentén tapogatózva kibotorkál a szobából.
Máté mobilját a fülén tartva fejét csóválva mosolyog Borira,
ő hívja az anyját.

97 BELSŐ. MÁTÉÉK LAKÁSA-KONYHA. NAPPAL.

97

Krisztina Sanyi bácsi segítségével rakott krumplit készít a konyhában.

KRISZTINA

Hányadik rétegnél vagyunk, Sanyi bácsi?

Közelről megnézi a tepsit.

SANYI BÁCSI

Ez már nagyon a harmadik. Mindjárt mehet a sütőbe! De előbb még egy kis sajt a tetejére.

Krisztina elbizonytalanodik.

KRISZTINA

A tanfolyamon nem tettünk rá sajtot.

SANYI BÁCSI

Pedig, úgy lesz igazán finom! Meg a jó kolbász, hmmm... és jó sok tejföl, hogy tocsogjon. Máté mind a tíz ujját meg fogja nyalni ezután!

Krisztina megnyalja az ujját.

KRISZTINA

A legjobb kuktát választottam magam mellé.

Nevetnek. Aztán Krisztina elkomorodva folytatja.

KRISZTINA (CONT'D)

Jövő héten kezdem a dialízist, Sanyi bácsi.

Sanyi bácsi megértően bólint.

SANYI BÁCSI

Nellikém is megszenvedte. De pár jó könyvvel viszonylag hamar el is telik az idő.

Krisztina hálásan tekint Sanyi bácsi felé.

98 BELSŐ. KERÜLETI SPORTUSZODA-LELÁTÓ. NAPPAL.

98

A lelátón különböző életkorú vízihoki rajongók őrjöngő tömege, mindenhol magyar és szlovák zászlók lengenek, szól a kereplő. A mérkőzés két 15 perces félidőből áll, a mérkőzés kijelző órája 11:11-et mutat. A két csapat végig fej-fej mellett halad, de most 8:7 az állás a magyarok javára. Tini srácok egy csoportja, piros-fehér-zöld festékekkel az arcán veri a dobot, és egyszólamban skandálja a "Szlovákok haza, szlovákok haza! mondatot. Meleg, bődítőan párás a levegő, az emberek nekivetkőznek a szurkolásnak, és rövidüdjében hadonásznak a lelátón.

Máté osztálytársai is a tömeg közepén vannak, Borin ujjatlan trikó, az arcán piros-fehér-zöld festék. Izgatottan fészkelődik a barátnői mellett, és a nyakát nyújtogatja, hogy jobban lássa a medence melletti LED kijelzőt.

Három bírő vezeti a mérkőzést, ebből kettő a vízben, a főbíró pedig a partról irányítja a játékot.

99 BELSŐ. KERÜLETI SPORTUSZODA-MEDENCE. NAPPAL.

99

Ficsor a higgadt, fiatal, német főbíró mellett járkál a medence szélén fel-alá, és ideges mozdulatokkal üvöltözik a csapatának.

FICSOR

Zsombi, gyere ki mert tátogsz, mint ponty a hálós szatyorban.

Zsombi kiugrik a vízből, Ficsor int a kispadon ülő alacsony, mokány fiúnak, Csabinak, hogy ugorjon be helyette. Zsombi zihálva leül a fiú helyére.

100 BELSŐ. KERÜLETI SPORTUSZODA-LELÁTÓ. NAPPAL.

100

Sanyi bácsi óvatosan vezeti Krisztinát a lelátón felfelé.

SANYI BÁCSI

Meg lehet itt örülni, ebben a hangzavarban.

Krisztina visszakiabál neki.

KRISZTINA

Tessék?
(üvöltve)

SANYI BÁCSI

Mondom, meg lehet örülni itt ebben a hangzavarban.

KRISZTINA
Nem olyan vészes.

Sanyi bácsi megbotlik egy földre dobott kóláspalackban, ahogy a lelátón felfelé igyekszik a nővel. Krisztina erősen tartja Sanyi bácsit, ezért nem esnek el, csak egy pillanatra kibillennek. A tizedik sor környékén középtájt letelepednek Krisztinával. Épp gólt lő a magyar csapat, Bori két sorral alattuk vidáman ugrik fel, az öklét a levegőbe lendíti. A nagy izgalomban észre sem vette, hogy Krisztina és Sanyi bácsi feljött a lelátóra.

101 BELSŐ. KERÜLETI SPORTUSZODA-MEDENCE. NAPPAL. 101

Máté feje kinn a vízből a győztes gól után. Boldogan lendíti a levegőbe a karját, kicsit zihál, és a lelátó felé néz. Küld egy mosolyt Borinak, majd hirtelen meglátja az anyját és Sanyi bácsit Bori mögött két sorral.

Megrökönyödik, nem számított rá, hogy az anyja kijön a meccsre. Itt látni őt a kereplős tömegben, egy idős férfi támogatására szorulva, teljesen felzaklatja Mátét, ugyanakkor dühös is lesz. Lebukik a víz alá.

102 BELSŐ. VÍZ ALATT. NAPPAL. 102

Fekete uszonyos alakok úsznak a korongra, mint valami gyilkos piranha raj. A korong neki-nekiütődik a medence falának, az egymáson tekergő játékosok kesze-kusza rajából hamar Máté tör utat magának fekete ütőjével. Már közel jár az ellenfél kapujához, mikor fullasztó érzés tör rá, lelassul, épp csak annyira, hogy egy fehér ütős támadó, már el is halássza tőle a korongot, és elterelje a másik irányba. Máténak fel kell úsznia levegőért egy pillanatra, de mire újra lemegy, a szlovákok már be is lötték a gólt. A víz alatti enyhe hajőkürthöz hasonló hang jelzi, hogy lejárt az első félidő. A kivetítőn 9:8 az állás a magyarok javára.

103 BELSŐ. KERÜLETI SPORTUSZODA-MEDENCE. NAPPAL. 103

Ficsor okítást tart a szünetben, köré gyűlnek a játékosok a medence szélén.

FICSOR
Nem szabad most kilazulni,
gyerekek, mert már oda is a két
gólos előny, aztán baszhatjuk. Ezek
is győzni jöttek ide, nem simogatni
azt a korongot.
(MORE)

FICSOR (CONT'D)

Kopoltyús, neked sokkal nagyobb
tüdőd van annál, minthogy
kifulladásig egy ilyen támadástól,
de ha máshol jár az eszed, pikk-
pakk leszerelnek, aztán mész a
levesbe.

Ficsor közel hajolva, szenvedélyesen beszél a fiúkhoz, Attila és Máté egymás mellett állnak, a tekintetük merő koncentráció.

FICSOR (CONT'D)

Na, kapjuk össze magunkat, és
tanítsuk meg ezt a területbitorló
szlovák hordát a magyarok istenére!

Újabb sípszó jelzi, hogy vége a szünetnek. A csapatok visszaugranak a vízbe, amjd egy újabb sípszóra mindenki lebukik.

104 BELSŐ. VÍZ ALATT. NAPPAL.

104

Máté vadul indul neki egy újabb támadásnak, csak úgy hasítja a vizet odalent. Nyomában a szlovák támadó, fehér úszónadrágban, fehér ütővel.

Egy pillanatra összegabalyodnak, a combjaik egymásba fonódnak, majd szétválnak, Máté arcán indulat, és látszik, hogy küzd a levegővel is. Máté egy nem várt mozdulattal lekönyöklie a szlovákot, és még el is rúgja magától, mire az látványosan vonaglik a vízben. Azonnal megszólal a sípszó, Mátét kiállítják.

105 BELSŐ. KERÜLETI SPORTUSZODA-MEDENCE. NAPPAL.

105

Ficsor a kifejezéstelen arcú német főbíróval kiabál, nem ért egyet a szigorral. Mikor Máté kikapaszzkodik a medencéből, azért neki is odaszúr.

FICSOR

Mi van veled, édesapám? Megáll az
eszem! Nem ketrecharc zajlik, hanem
vízihoki.

Máté leül a padra odakinn, fázik. Ficsor hátát látja, aki még az eddiginél is jobban üvöltözik a csapatnak. A büntetőgóllal gyorsan kiegyenlítenek a szlovákok. Máté a lelátót nézi, ahol továbbra is üvöltenek a magyar szurkolók, Bori pedig értetlenkedő arckifejezéssel néz felé. Sanyi bácsi sűg valamit Krisztina fülébe, de a nő arca nem árul el semmilyen érzelmet.

106 BELSŐ. MÁTÉÉK LAKÁSA-KONYHA. NAPPAL. 106

Krisztina egyedül kapcsolja be a sütőt, a gázkapcsoló mellé ragasztópisztolyozott pöttyöket tapogatja ki a kezével. A három pöttynél megáll, és odatekeri a gázkapcsolót. Berakja melegíteni a Sanyi bácsival korábban elkészített rakott krumplit. A háttérben a Buena Vista Social Club zenéje szól, minden tökéletes a közlgő meglepetésre. Krisztina tesz--vesz, bemegy a szobájába.

107 BELSŐ. MÁTÉÉK LAKÁSA-ELŐSZOBA. NAPPAL. 107

Máté a vereségtől lesújtva érkezik. A lakásban terjeng a füst, Máté gyorsan bedobja a vizes cuccokkal teli hátizsákját a fürdőszobába, és berohan a konyhába.

108 BELSŐ. MÁTÉÉK LAKÁSA-KONYHA. NAPPAL. 108

A fiú iszonyú dühesen konstatálja, hogy valami ég a sütőben.

MÁTÉ

A kurva életbe már!

Gyorsan lekapcsolja a sütőt, és kinyitja az ablakot, egy konyharuhával próbálja kihajtani a füstöt.

Krisztina belép a konyhába, és idegesen toporogni kezd.

KRISZTINA

A francba, csak 15 percre mentem ki kábé.

MÁTÉ

Egy percre se menjél ki legközelebb, különben felgyújtod a lakást! Mi a szart csináltál?

KRISZTINA

Csak a rakott krumplit akartam neked megmelegíteni, amit ma csináltunk Sanyi bácsival. Meglepetés lett volna...

Máté egy konyhakendővel kiszedi a szénne égett tetejű tepsis rakott krumplit a sütőből, és dühösen lecsapja a konyhapultra.

MÁTÉ

Fasza kis meglepetés! 260 fokon melegítéd a krumplit! Ez legalább egy órát benn volt, mire ilyen állapotba került.

Máté viszolyogva nézi az ételt, a füst még mindig nem ment ki a konyhából.

Krisztina köhög.

KRISZTINA

Én odacsavartam a gázkapcsolót ahol a három pöttyöt éreztem. Nem ott van?

Máté dühösen válaszol.

MÁTÉ

Kurvára nem ott van, anya, hanem 4 pöttynél! Maxra csavartad, persze, hogy leég! Mi a faszért erőlteted, azt ami nem megy, sose ment és nem is fog? Nem vagy konyhatündér, törődj bele!

Krisztina lesújtván áll a konyhában, egy pár percig nem tudja mit mondjon. Máté még mindig hajtja kifelé a füstöt az ablakon.

KRISZTINA

Én nem tehetek arról, hogy te nem jól pöttyöztél fel a kapcsolót! Arról sem, hogy veszítettetek ma! Csak neked akartam megcsinálni ezt a kurva rakott krumplit, elcsesztetem, sajnálom!

Mátét egyáltalán nem hatja meg a magyarázkodás.

MÁTÉ

Nem kell csinálni semmit, nekem bőven elég lenne, ha csak szimplán békén hagynál! És legközelebb a meccsre se gyere ki, mert csak mindent összezavarsz! Miattad játszottam szarul!

Erre már Krisztina is bepöccen.

KRISZTINA

Miattam? Azért mert te szabálytalankodsz, azért ne én legyek már a hibás!

Máté megelégedi a beszélgetéssel, indulni készül.

MÁTÉ

Na jó, nekem ez nem hiányzik. Elmentem.

Krisztina már tajtékszik, próbálja a tekintetével lekövetni az ide-oda mozgó Mátét.

KRISZTINA

Pont olyan vagy mint az apád! Csak
épp pont belőlem nincs benned
semmi!

Máté felteszi a fülesét.

MÁTÉ

Szerencsére. Na, heló.

109 BELSŐ. MÁTÉÉK LAKÁSA-HALL. NAPPAL. 109

Krisztina egyedül marad a hallban a szépen megterített asztal előtt. Leül egy percre. Pont olyan szomorú és elszánt az arca, mint a mögötte lévő poszteren Nina Hagen-nak.

Aztán egy váratlan mozdulattal feláll a székről, bemegy a konyhába, és kitapogatja az elégett tepsi rakott krumplit a pulton. Óvatosan megfogja egy konyharuhával, még mindig nagyon meleg az üvegtál széle. Felemeli, majd az igyekezettől kilógó nyelvvel átbetorkál vele Máté szobájába, és a padlóra önti.

110 KÜLSŐ. LAKÓTELEP. NAPPAL. 110

Máté elszántan menetel a házakat összekötő hosszú betonjárdán a metrómegálló felé. Csúszik a járda a ráfagyott jégtől. Máté a mobiljáról Borit hívja.

MÁTÉ

Helló. Merre vagy? Aha... Eljöttem
otthonról, akkor odamegyek a
Plánéba. Király... Sietek.

Kinyomja a telefont, és elővesz a kabátzsebéből egy doboz cigit. Rágyújtva siet tovább.

111 BELSŐ. PLÁNE KOCSMA. NAPPAL. 111

Menő, retróstílusban kialakított, inkább klubnak, semmint kocsmának kinéző szórakozóhely, barna bőrfotelokkal, piros hangulatfényekkel, a háttérben egy régi gramofonnal.

A falakon poszterek a *Casablanca*-ból, a cukrászdát idéző miniasztalokon csinos kis üveghamutálak és virág.

Bori és a haverjai két összetolt asztal mellett cigiznek és nagyokat röhögnek, előttük üres turmixos és sörös poharak.

Bori mosolyogva int Máténak.

BORI
Gyere, gyere!

Máté odamegy az asztalhoz, és mosolytalanul megcsókolja Borit. Látszik, hogy nem szimpatikus neki a társaság, aki velük egykorú budai fiúkból, Bori egykori általános iskolai haverjaiból áll. A fiúk is kíváncsian méregetik őt, amíg bemutatkoznak és lekezelnek egymással.

BORI (CONT'D)
Akkor most már mindenki ismer mindenkit.
(Máté felé fordulva)
A felvételizéssel beszélgettünk.

Egy jól fésült, kék inges fiú, SZABOLCS (17) elegáns órával a kezén, épp lehamuzza a cigijét, majd Máté felé fordul.

SZABOLCS
Beszéld már le Borit erről a szabadbölcsész hülyeségről. Akinek ilyen agya van, annak minimum egy jogi egyetemre kell mennie.
Tényleg, te hova felvételizel?

Máté szűkszavúan válaszol.

MÁTÉ
Nem tudom, még nem döntöttem el.

Szabolcs láthatóan teljesen megütközik a válaszon.

SZABOLCS
Hogyhogy nem tudod, ember???
Mindjárt itt a jelentkezési határidő.
(aztán újra Bori felé fordulva)
Én beadom az ELTE jogra, apám is ott végzett, meg a nagybátyám is, ha nem lesz elég pontom, akkor még mindig ott van a Károli vagy a Pázmány. Azt hallottam, semmi jelentősége nincs, hogy katolikus vagy református, van temploma a sulinak, de nem muszáj járni ilyen misékre, meg más hülyeségekre.

Bori büszkén megfogja Máté kezét, és az ölébe teszi, Szabolcs szemében enyhe irigység villan.

BORI
Máté vízihokizik az ifi
válogatottban.

Erre egy másik fiú, a pirosra festett hajú, kockás gatyás
BENDE (17) felröhög.

BENDE
Az meg mi a fasz?

Mátéban szemlátomást felmegy a pumpa, de még túrtózteti
magát, Bori megérzi, és gyorsan lecsap a válasszal.

BORI
De béna vagy, nem is hallottál
róla? A bűvárúszás és a vízilabda
keveréke, kicsit ilyen extrém
sport.
(hirtelen a fejéhez kap)
Ja, bocs, Bende, el is
felejtettem, hogy te nem tudsz
úszni, csak festeni.

Mindenki nevet, csak Máté nem, akit egyre jobban irritál ez a
jópofizós társaság.

BORI (CONT'D)
Tényleg most akkor a Képzőre vagy
az Iparra mész?

BENDE
Egyértelmű, hogy a Képzőre.
Megcsinálom az intermédia szakot,
aztán szarrá keresem magam ilyen
baszomnagy ipari installációk
előállításával.

Bori kicsit szkeptikusan.

BORI
Nagyon kevés embert vesznek fel.

Bende gátlástalanul rávágja.

BENDE
Majd apám kifizeti a
költségtérítéssel képzést akkor,
oszt csá. Neki csak az a lényeg,
hogy járjak valahova.

Máté nem bírja tovább.

MÁTÉ

Ja, meg fizetheti az ötszáz
forintos sört is a gyerekének, hogy
itt műmájerkedjen egy béna budai
bárban, piros hajjal.

Bendét meglepi ez a beszólás, Bori viszont zavarba jön.

BORI

Jaj, Máté, most muszáj
beszólogatni?

MÁTÉ

Nem én szólogattam be.

Bori láthatóan kínban van a barátai előtt, de Mátét sem
szeretné jobban heccelni.

Szabolcs mintha csak erre várt volna, már rá is replikázik.

SZABOLCS

(Borinak)

Sok ilyen szuperintelligens
haverod van még ott az újpesti
suliban?

MÁTÉ

Nem a haverja vagyok, te béna
köcsög, hanem a barátja. Neked nem
jött össze, van ilyen. Amúgy meg az
ilyen apuci kedvence Városmajori
nyali gyerekeknél biztos jobb
Újpesten, ja.

Ez már Borinak is sok.

BORI

Mátééé!

MÁTÉ

Mi van? Nem így van?

Máté int a pultosnak, hogy szeretne egy sört, látványosan
megkönnyebbült, hogy elmondhatta a magáét. Bori duzzogva
beleiszik a sörébe, és szabadkozó mozdulatot tesz a fiúk
felé.

Már 10 perce megy az edzés, mindenki a bemelegítő hosszokat
ússza a vízben. Máté futva, de már késve érkezik. Ficsor nem
szól semmit, de mikor Máté a vízbe akarna csobbanni, rászól.

FICSOR
Állj, állj, állj! Hova-hova?

Máté megáll a medence szélén, mint aki elkerülhetetlenül tudja, hogy mi következik.

MÁTÉ
Hányat csináljak?

FICSOR
Mondjuk kezdésnek egy százas elég lesz. Kell a karizom, hogy arrébb görgess egy több mint 1 kilós korongot a víz alatt, ugye? Bár vasárnap én csak a combizmot láttam, amivel a medence másik feléig rúgtad el a szlovákot. Még ha taekwon-do edzés lennénk, meg is dicsérnék.

Enyhe röhögés a vízben.

FICSOR (CONT'D)
De sajnós, nem az vagyunk.
Vízihokizunk.

Máté közben már rendületlenül nyomja a fekvőtámaszokat,
Ficsor közelebb lép hozzá.

FICSOR (CONT'D)
Mit csinálunk mi itt, Kopoltyús,
hadd halljam!

MÁTÉ
Vízihokizunk.

Ficsor tornacipős lábával rálép Máté kezére.

FICSOR
Nem hallom.

Máté felszisszen a fájdalomtól, de tovább nyomja a fekvőket.

MÁTÉ
Vízihokizunk.

Ficsor még jobban ránehezedik Máté kezére.

A többiek közben abbahagyták az úszást, és egy emberként nézik Mátét és Ficsort. Attila arca komoly, nem könnyű néznie, ahogy Mátét szívatják.

FICSOR
Na még egyszer. De tényleg
hangosan!

Máté teljes erejéből üvölti.

MÁTÉ
Vízihokizunk!

Ficsor közben odafordul a leselkedő csapattagok felé.

FICSOR
Nem lazsál, úszik! Vagy valaki
szeretne vele cserélni?

A srácok szó nélkül folytatják az úszást. Ficsor visszafordul
Mátéhoz.

FICSOR (CONT'D)
Erről van szó, édesapám. Megvolt az
a száz.

Máté a kezét rázogatja, és dörzsöli a combjához.

FICSOR (CONT'D)
Nem érünk rá pipiskedni, nyomás be
a vízbe!

Máté egy jól irányzott fejessel már benn is van a medencében.

113 BELSŐ. ÉLELMISZERÁRUHÁZ. NAPPAL.

113

Nyugodt péntek délután, Máté, Krisztina és Bori a lakótelepi
SPAR-ban vásárolgat. Krisztina lefogyott, sápadt, megritkult
a haja is, a bőre pigmentáltabb és extrém módon száraz.
Egyértelműen rosszabbodott az állapota.

Máté tolja a kosarat, Krisztina kapaszkodik belé, lassan
haladnak.

BORI
Ma is melőzol?

MÁTÉ
Ma is.

Bori csalódottan felsóhajt.

BORI
De kár! Elmehettünk volna moziba!

Krisztina nem reagál, Máté egy rakás tésztát és tésztaszószot
tesz a kosárba.

KRISZTINA

Mi arra gondoltunk, Mátéval, hogy a pünkösdi hosszú hétvégén majd lemegyünk a Balcsira.

MÁTÉ

(meglepődve)

Igen? Nem tudtam róla.

Borinak tetszik az ötlet, izgatottan kezd el magyarázni.

BORI

Hú, ez mennyire jó lenne, akkor még csak előszezonz van, alig van valaki, és vannak már ilyen kedvezményes all inclusive wellness hétvégék is, anyukád mehetne ajurvédikus masszázusra, te meg gyakorolnál a Balatonban.

Máté bosszúsan pakolja a kosárba a leárazott tonhalkozerveket.

MÁTÉ

Hát, ez tényleg tök jó, csak nincs fölösleges wellnesses pénzünk. Egyelőre.

Bori ellhalgat, kicsit elszégyelli magát, de mikor a piperecikkeknel járnak, már újra buzog benne a segíteni akarás. Minden holmit gondosan megnéz, ajánlgatja őket Krisztinának.

BORI

Tanárnő, van itt egy jobb mosogatószer, ez kókuszolajos bio, nem szárítja úgy ki a kezét, mint a többi.

Krisztina komolyan válaszol.

KRISZTINA

Már mondtam, Bori, hogy hívhatsz Krisztinának.

Bori szégyenlősen elvigyorodik.

BORI

Jaj, igen, bocsánat, csak nem jön a számra. Szóval, szerintem ez a kókuszos jobb is, meg olcsóbb is, mint a másik, amit használni tetszik.

Krisztina ellenszenvesnek tartja Bori igyekezetét, és jegesen reagál.

KRISZTINA

Attól, hogy nem látok jól, még meg tudom ítélni, hogy melyik mosogatószer a jó minőségű.

Bori elvörösödik.

BORI

Persze, én nem is azért mondtam, csak nekünk otthon ez van, és szerintem nagyon jó.

KRISZTINA

Ez a sok bio cucc nagyon jól hangzik, csak teljességgel használhatatlan.

(Máté felé fordulva)

Tedd be a békásat, a Frosch-t.

Bori leforrázva áll a polc előtt, nagyon rosszul esik neki ez a lekezelő válasz. Máté ingerülten felcsattan.

MÁTÉ

Most mér vagy ilyen? Bori csak segíteni akar. Neked semmi se jó soha!

Bori túlzónak tartja Máté válaszát, és lázasan Krisztina védelmére kel.

BORI

Máté, ne kiabálj anyukáddal! Nincs semmi baj, ha a szokásos márkát szeretné inkább. Neki ez vált be, különbözőek vagyunk.

Máté bedobja a kosárba a Frosch-t, és mennek tovább a kassza felé hangtalanul.

114

KÜLSŐ. ÉLELMISZERÁRUHÁZ. NAPPAL.

114

Máté megrakott szatyrokkal áll a bevásárlóközpont előtt, még Borinak is jut a csomagokból. Krisztina bizalmasan kapaszkodik a fiába, mintha a férje lenne. Sanyi bácsi érkezik, szintén bevásárolni.

SANYI BÁCSI

Krisztike, hogy van?

KRISZTINA
Mevagyok, Sanyi bácsi.

Amíg Krisztina és Sanyi bácsi beszélgetnek, Máté kicsit félrevonja Borit.

MÁTÉ
Mér hagyod így magad? Azt élvezi,
ha mindenkit zrikálhat.

Bori Máté anyja védelmére kel.

BORI
Szerintem kurvára nem könnyű most a
tanárnőnek, nem kell még bunkózni
is vele. Neked kell engedned.

MÁTÉ
Persze, mindig én engedjek. Amúgy
meg mér adod alá a lovat? Mégis
miből mennénk a Balatonra?

BORI
Bocs Máté, nem is gondolok
(nem tudja befejezni, mert
Máté azonnal közbevág)

MÁTÉ
Ez az, hogy nem gondolkodsz, mert
neked nem is kell. Mindened megvan,
az egyetlen dolog, amire figyelned
kell, hogy tanuljál, és mehelessél
"szabadbölcsészkedni". Én is el
tudnám viselni.

Borinak nagyon rosszul esik Máté kirohanása.

BORI
Én csak segíteni akartam.

MÁTÉ
Inkább azt dönts el, kivel vagy.
Velem vagy vele? Jó lenne tudni.

Bori visszanyeli amit mondani akar, és megigazítja a
szatyrokat a kezében, amik már nagyon vágják a tenyerét.

Krisztina elbúcsúzik Sanyi bácsitól.

KRISZTINA
Máté!

Máté visszalép az anyja mellé.

Elindulnak hárman a panelház felé. Gyönyörű tavasz mindenütt, a spenótszínű tömbök között minden kizöldült, kis, sárga virágok virítanak a fűben, az áprilisi szél a virágba borult fák ágát rezgeti. Kitört a tavasz.

115 BELSŐ. ROMKOCSMA. NAPPAL. 115

Kora hajnalban Máté standol a romkocsma bárpultja mögött.

Az asztalokra már fel vannak rakva a székek, a standolás az utolsó dolog, amit műszakzáráskor meg kell csinálni.

Máté hulla fáradtan egy Martell konyakos üveget önt át egy mérőüvegbe, majd felírja az eredményt egy rongyos kockás füzetbe.

116 BELSŐ. METRÓ. NAPPAL. 116

Máté a gyér első metrók egyikén az ülésnek döntött fejfel szundít.

117 BELSŐ. MÁTÉÉK LAKÁSA-KRISZTINA SZOBÁJA. NAPPAL. 117

Krisztinának csörög a beszélő vekker.5 óra van. Gyűrött arccal kikel az ágyból.

118 KÜLSŐ. METRÓMEGÁLLÓ. NAPPAL. 118

Máté feljön a metrómegállóból, és befordul a panelsor felé vezető úton.

119 BELSŐ. MÁTÉÉK LAKÁSA-FÜRDŐSZOBA. NAPPAL. 119

Krisztina a fürdőszobában szárítja a haját.

120 BELSŐ. MÁTÉÉK LAKÁSA-ELŐSZOBA. NAPPAL. 120

Máté hazaérkezett, nyitja az ajtót, és belép az előszobába. A panelben szokásos fürdőszoba szellőző rácsain keresztül kiszűrődik a fény, most hallgat el a hajszárító. Máté bemegy a szobájába.

Kimegy az erkélyre, rágyújt egy cigire. Lefelé eregeti a füstöt, a ház előtt megáll egy mentő, némán villog.

Máté fentről látja, ahogy az anyja bizonytalanul kilép a kapun.

A mentőből már ki is száll egy mentőápoló, hogy odakísérje a nőt a dialízisre vivő járműhöz. Máté nézi, ahogy a villógó jármű elhagyja a lakótelepet.

121 BELSŐ. IGAZGATÓI IRODA. NAPPAL.

121

Mátét behívták az igazgatóiba megbeszélésre, az érettségéhez közeledve aggasztóan rosszak a jegyei.

Az igazgatói asztal mögött az igazgató áll az igazgatóhelyettessel, közvetlen mellettük PATÓ TANÁR ÚR (55), Máté jelenlegi osztályfőnöke, oldalt egy fotelban pedig Misi.

IGAZGATÓ

Máté, mindannyian tudjuk, hogy nagyon nehéz dolgokon mész keresztül, és megértjük. De aggasztóak a jegyeid szinte minden tantárgyból, és őszintén szólva felmerült bennünk, hogy ne engedjünk érettségizni.

Máté az igazgató asztal alól kikandikáló lábát nézi, és rajta a Beatles-es zoknit, ami túl harsány az igazgató többi szürke tónusú ruhájához képest. Somolyog.

IGAZGATÓHELYETTES

Ez ilyen vicces, Máté?

Máté tagadólag rázza a fejét. Misi a védelmére kel.

MISI

Én azt gondolom, értékes tanulóról van szó, aki rendkívüli előmenetelt tanúsít például a vízihoki sportágban. És igen, itt a tanulással valóban vannak problémák, de az édesanyja állapota miatt, az ő szociális helyzete is többszörösen hátrányossá vált, sajnos.

Krisztina említésének kapcsán az igazgatóhelyettes gúnyosan néz Misire. Az igazgató fennhangon sajnálkozik.

IGAZGATÓ

Pedig milyen fantasztikus pedagógus volt.

Máté most az ablakra mered és halkán megjegyzi.

MÁTÉ

Még él.

A pedagógusok úgy tesznek, mintha nem hallották volna ezt a kósza megjegyzést.

MISI

Én azt mondom, hadd menjen
érettségire, és addig is Pató tanár
úrral átbeszéljünk, ki miben tudja
szintre hozni Mátét.

PATÓ TANÁR ÚR

Máté, te mit gondolsz?

Máté már szívesen maga mögött hagyná ezt a beszélgetést, végig úgy érzi, hogy ezek tudomást sem vesznek a létezéséről, úgy beszélnek róla, mintha ő ott sem lenne. De kényszeredetten csak annyit mond.

MÁTÉ

Megpróbálhatjuk.

Pató tanár úr hitetlenkedve visszakérdez.

PATÓ TANÁR ÚR

Megpróbálhatjuk??

Máté cinikusan csak annyit mond.

MÁTÉ

Belehúzó.

PATÓ TANÁR ÚR

Na, ez már mindjárt más.

Kifelé menet Misi meg akarja simítani Máté fejét, de ő elkapja.

Szokásos péntek esti teltház a belvárosi romkocsmában. A pult előtt tolonganak az emberek, rengeteg a külföldi. Máté sört is csapol, és a poharakat is szedegeti, egész este meg sem áll.

Egyszer csak megjelenik Bori a barátaival, fel akar vágni előttük azzal, hogy Máté milyen menő helyen dolgozik, úgy teszi-veszi magát, mintha törzsvendég lenne. Bende röhögve mutogat Máté felé Szabolcsnak és egy másik, szőke srácnak.

Máté int Borinak, de egyáltalán nem örül annak, hogy idehozta a barátait is. Nagyon pörögnie kell, mert a pultban már alig van tiszta pohár, kötényben rohangál az asztalok között, a Boriék mellettiről is összeszed párat.

BENDE

Szegény önérzetes panel gyerek így keresi a kenyerét? Hozhatsz egy sört, pajti.

Bendén látszik, hogy alig várta, hogy beleköthessen Mátéba. Máté nem vesz róla tudomást.

Bori nevetve csitítja.

BORI

Bende! Maradj már!

Közben Máté sietve Bori felé fordul.

MÁTÉ

Te mit kérsz?

BORI

Csak a szokásosat, Kicsim.

Közben Szabolcsnak is megjött a hangja.

SZABOLCS

"Csak a szokásosat, Kicsim." És az mi? Gyerekpezsgő?

Bende rákontrázik.

BENDE

Ez az, kérünk egy üveg gyerekpezsgőt a hölgynek, a "Kicsijétől".

Bár Bori is a cikizés tárgya, mégis együtt nevet a fiúkkal, amivel iszonyúan felidegesíti Mátét.

MÁTÉ

Pultnál kell kérni, csak szólok.
(félíg hangosan)
Faszfejek.

Máté visszamegy a pultba, és meghúzza a kávégép mögé rakott rumból önt a kólájába, ez már legalább a harmadik ma este.

Bende odajön a pulthoz, és tovább cseszteti Mátét. A másik pultos fiúnak panaszkodik a kiszolgálásról.

BENDE

Pikkel ránk a haverod, mert nem akar kiszolgálni bennünket. Ilyet lehet?

A idősebb pultos kérdőn néz Mátéra.

MÁTÉ

Kötekednek.

IDŐSEBB PULTOS

Attól még vendégek.

Bende szenvtelenül belevigyorog Máté arcába.

BENDE

Kapom azt a sört, akkor?

Máté kelletlenül csapolja a sört, Bori közben nagyokat nevet Szabolccsal meg a másik sráccal az asztaluknál.

Bende is hátra-hátra nézeget.

BENDE (CONT'D)

Sallai Bori? Meg te? Kizárt.

Máté beüti a gépbe a sört.

MÁTÉ

Háromötven, ha nem kérsz mást.

BENDE

Meg amit a Bori iszik.

MÁTÉ

Azon már túl vagyok.

BENDE

Csak nehogy gond legyen belőle, Pajti.

Bende kacsint, előhúzza egy ezrest a nadrágja zsebéből, és nagyképuen leteszi a pultra.

BENDE (CONT'D)

Nem kell visszatni. Apám küldi a jattot.

Ezzel röhögve otthagyja Mátét, és visszaül a többiekhez az asztalhoz. Máté bedobja a pénzt a kasszába, és még egy rumos colát csinál magának.

123 BELSŐ. ROMKOCSMA. ESTE - KÉSŐBB. 123

Most hág a tetőfokára a hangulat, a zene már egészen elviselhetetlen, minden dübörög. Bori egyedül iszogatja a Mojitoját az asztalnál, a haverjai felszívódtak mellőle.

Máté most a másik pultossal egyezkedik, aztán leveszi a kötényét, felakasztja, és kissé kapatosan odamegy Borihoz.

MÁTÉ

Mehetünk!

124 KÜLSŐ. UTCA. ÉJSZAKA. 124

Máté kicsit esetlenül át akarja ölelni Borit, de ő elfintorogja magát Máté rumos lehelletén.

BORI

Úristen, Máté, hány rumos kólát ittál?

MÁTÉ

Pont annyit, amivel el bírtam viselni a múmájer haverjaidat.

BORI

Azért te sem voltál túl kedves velük a múltkor, úgyhogy fölösleges itt most a sértődöttet játszani.

Máté hitetlenkedve hallgatja Borit.

MÁTÉ

Én játszom a sértődöttet? Az úriköcsög haverjaid alig várták, hogy belém álljanak.

Bori lefejtí magáról Máté kezét.

BORI

Nem poén, hogy így benyomtál.

MÁTÉ

Az se poén, hogy kivan a segged a miniszoknyából, és rád csorgatja a nyálát mindenki.

Máté meg akarja fogni Bori fenekét, mire Bori felháborodottan löki le magáról.

BORI

Mátéééé! Nemár, olyan gáz vagy.
Mostanában nem lehet veled
beszélni. Ha segíteni akarok az a
baj, ha nem segítek, akkor meg
kiakadsz. Nem tudok rajtad
eligazodni.

MÁTÉ

Nem kell eligazodni. Csak legyél
velem!

Máté és Bori közben megérkezik a Mocorgó nevet viselő
pincéhez, Máté egy vízihoki buliba hivatalos, ahová Borit is
magával vitte.

MÁTÉ (CONT'D)

Mindegy, felejtsük el, ma buli van!

Bori megáll az utcán, és hosszan néz Máté szemébe, mintha
megmakacsolta volna magát.

MÁTÉ (CONT'D)

Na, bemegyünk, vagy mi lesz?

Bori végül kelleetlenül hagyja, hogy Máté átölelje.

125 BELSŐ. MOCORGÓ PINCE. ÉJJEL.

125

A hosszúkás pinceteremben óriási, színes transzparens hirdeti
a pódium tetején, hogy "20 ÉVES A MAGYAR VÍZIHOKI".

A terem két szélén szépen megterített asztalok hidegtálakkal,
egy felvágott emeletes tortával, és rengeteg itallal, a buli
már javában tart, Mátéék viszonylag későn érkeztek.

Máté mellett Zsombi és Attila húz el, a kezükben sör.

ZSOMBI

Csá, Máté! Mi a pálya?

MÁTÉ

Császtok!

De mire Máté igazából válaszolhatna, a két srác már el is
tűnt a kisebb, buli részre elkülönített oldalterem irányába.

A Magyar Búvárszövetség öltönyös kiválóságai pezsgővel a
kezükben Ficsorral beszélgetnek. Ficsoron is fehér ing van,
fess és megnyerő, egész másfolyan benyomást kelt így, mint az
edzéseken.

Máté Bori kezét húzva odamegy a büféasztalhoz, és vesz maguknak a kitöltött pezsgőből. Ficsor közben beszédhez készülődik az emelvényen. Gyorsan lehúzza. Bori nem szól, ő csak lassan kortyolgat a poharából.

Máté még egy pezsgőt elvesz, és kicsit előrébb megy a Ficsor beszédére készülő sokaságban.

Egészen közel áll meg a színpadhoz. Ficsor közben már a mikrofont igazgatja.

FICSOR

Helló Gyerekek! Üdvözlök mindenkit,
 aki ma részese ennek az ünnepnek,
 külön az -úgy tudom- nem hivatalos
 minőségében itt megjelent sport
 államtitkár urat, a Magyar
 Búvárszövetség tagjait, az egész
 női vízihoki szakosztályt teljes
 hódolattal, a Pécsi Piranhákat, az
 Egri Cápákat, és a Jászságból is
 itt vannak a Rikoltó Ráják, nagy
 tapsot mindenkinek!

Máté gúnyos arccal Ficsor felé emeli a poharát, az utóbbi időben feszült lett köztük a viszony.

FICSOR (CONT'D)

Nagy utat tett meg a magyar
 vízihoki, és nem tagadom, hogy én
 is, míg erre a sportra rátaláltam,
 és eldöntöttem, hogy semmi mást nem
 akarok csinálni, minthogy
 eszeveszettül hajtsak az utánpótlás
 kineveléséért, mert most is azt
 gondolom, hogy a fiataloknak kell
 bátornak lennük, és mindent
 meglépniük, nekik kell
 kijavítaniuk azt, ami az elődöknek
 nem sikerült. Az eredmények néha
 nem tükrözik az igazságot, de a
 sport képes kirántani az embert a
 legnagyobb gödörből is!

Ficsor közben észreveszi Mátét, és az utolsó mondatot egyenesen neki is címzi.

Máté oldalt néz, hogy lássa Bori reakcióját, de Bori időközben eltűnt mellőle.

Máté sarkon fordul, és utat vág magának a tapsoló tömegben.

Máté benéz a kisterembe. A diszkólámpákból lila és kék, egymásba kapcsolódó körök vetülnek a padlóra, néhány fiatal táncol a terem közepén. Oldalt, a sarokban, Bori és Attila csókolózik, Attila az egyik kezével Bori mellét markolássza, a másikkal, már a miniszoknyája alatt matat.

Bori teljesen belefeledkezik a helyzetbe, fejét hátravetve élvezi, ahogy a lila fénynyalábok sálként fonódnak a nyakára, miközben Attila nyelve mohón furakszik a szájába.

Máté teljesen begőzöl, és nekimegy Attilának, akinek felocsúdni sincs ideje, már záporoznak is rá az ütések.

Bori felsikolt, de a két fiú már elkezdte az adok-kapok-ot, Máté lefejeli Attilát, Attila pedig egy óriásit pancsol be Máténak.

Máté nem nyugszik, ő is ököllel jó erősen orrba vágja Attilát, akinek elered az orra vére.

ATTILA

Basszus!

Közben megérkezik Ficsor és szétszedi a verekedő fiúkat.

FICSOR

Helló, helló, mi a szart csináltok?

Két ziháló, tüzes fiatal mered egymásra, mint két acsarkodó harci kutya, ráadásul Máté tökrészeg.

Ficsor eltartja őket egymástól, mint egy bokszbíró a küzdő feleket, látszik, hogy neki is véres lett az ingujja.

FICSOR (CONT'D)

Ne örüljetek már meg!

Máté alig áll a lábán, kiröhögi Ficsort.

FICSOR (CONT'D)

Hol a kabátod?

MÁTÉ

Én még maradok.

FICSOR

Kérlek szépen.

(Ficsor felteszi a kezét)

Úgy cseszed el az életed, ahogy akarod, Kopoltyús.

Ficsor ellép Máté mellől, és eloszlatja a fiúk körüli bámészkodókat.

127 BELSŐ. FICSOR KOCSIJA. HAJNAL. 127

Ficsor a kocsijából nézi, ahogy Máté a pince bejáratánál próbál szót érteni a kidobókkal, akik előbb enyhén, aztán - látva Máté artikulálatlan akadékoskodását - egyre határozottabban taszigálják odébb. Úgy tűnik, Máté nem ért a szóból.

Ficsor kiszáll az autóból.

128 KÜLSŐ. MOCORGÓ PINCE ELÓTT. HAJNAL. 128

Ficsor öles léptekkel lép a kidobókhoz.

FICSOR

Ok, jó lesz már, hazaviszem a gyereket.

A kidobók arrébb lépnek Mátétől. Máté összehúzott szemekkel néz Ficsorra, mintha nem hinné el, hogy még mindig, - vagy már megint - itt van.

MÁTÉ

Magát nem lehet levakarni, vagy mi a fasz?

A kidobók lenéző pillantással néznek Mátéra.

KIDOBÓ 1

Örüljél, hogy valaki hazavisz, suttyó gyerek.

Ficsor meg akarja támasztani a dülöngélő Mátét, de ő lelöki a kezét.

Arrébb megy, és egy hirdetőoszlopnál elővesz egy összegyűrt cigis pakkot a zsebéből. Kivesz egy cigit, de el van törve.

Ingerült mozdulattal eldobja. Kivesz egy másik cigit, ez már jó, de most a gyufával vacakol, sokadjára sem akar meggyulladni.

MÁTÉ

Faszom.

Ficsor a zsebében kutat, és elővesz egy öngyújtót. Közelebb lép Mátéhez, és meggyújtja a cigijét.

Máté gúnyosan mosolyog.

MÁTÉ (CONT'D)

Mi van? Nem mi vagyunk a nagy sportemberek? Egy-egy cigi azért belefér stikába, mi, Berci bá?

Ficsor magabiztos nyugalommal válaszol.

FICSOR

Ezzel gyújtottuk meg a gyertyát az emeletes tortán. Valakié, csak nálam maradt.

Máté beleszív a cigibe, aztán elsápad, és a hirdetőoszlopnak támaszkodva háyni kezd.

129 BELSŐ. FICSOR KOCSIJA. HAJNAL.

129

Máté aléltan figyelni Ficsort, ahogy az megszokott rutinossággal beindítja a motort. Kicsit csűrűszkölő hangot ad, de látszik, hogy a vezető már kigyakorolta, hogyan kell ilyenkor újra, gyengédebben ráadni a gyújtást.

MÁTÉ

Jó szar kocsi.

FICSOR

Újpest, igaz?

MÁTÉ

Ja.

Elindulnak.

Máté körbenéz a koszos ablakon, a leharcolt rádiósmagnón, a letört ablaktekerőn.

A kanyaroknál a visszapillantó tükörrre aggatott, foszforeszkáló rózsafűzér ütemesen himbálózik. Máté megböki a kezével.

MÁTÉ (CONT'D)

Vallásos?

FICSOR

Nem mondhatnám.

MÁTÉ

Akkor?

Ficsor az utat figyelni.

FICSOR
Emlék valakitől.

Máté kibámul az ablakon, a kora hajnali város fényei ártatlanok, a buszmegállóknban egy-két törődött arcú ember.

FICSOR (CONT'D)
Alkohollal semmit nem lehet megoldani.

Máté Ficsor kezét nézi, ahogy teker egyet a kormányon, a csuklóján láthatóvá válik egy tetoválás: MÁRK 1979. 11.21.

MÁTÉ
És ezek a szar dumák bejöttek a maga fiának is, gondolom.

Ficsor arca meg se rezdül.

FICSOR
Nem. Vele hamar elrontottam.

Máté kicsit elkomolyodik. Kíváncsiságból benyomja a félig kilógó kazettát az autósmagnóba.

Felharsan a *Beatrice Nagyvárosi farkas c. száma*. Máté arca felderül és elkezd verni a taktust a lábával.

Vadul éneкли a refrént az énekessel.

MÁTÉ
(énekelve)
Úgy érezte szabadon él, úgy érezte szabadon él!

Ficsor is bekapcsolódik, és egy kicsit bele is tapos a gázba. Most már együtt skandálják a refrént.

130 KÜLSŐ. PANELHÁZ. HAJNAL.

130

Mire megérkeznek Mátéék háza elé, már elkezd szemerkélni az eső.

Egy mentőautó villog némán a bejárathoz közel, az egyik, ambulance-es dzsekit viselő mentőápoló épp most ugrik ki belőle.

FICSOR
(motyogva)
Ez meg micsoda?

A mentőápoló megáll a panel bejárata előtt. Nyílik a kapu, Krisztinát látjuk kisétálni, törekenyen, gyengén. Máté már némileg kijózanodva figyeli a történeteket.

A mentőápoló gyengéden karon fogja, Krisztina óvatosan megy vele az autó felé.

Az eső egyre jobban rákezd, Ficsor bekapcsolja az ablaktörlőket. Máté mintha csak magának mondaná.

MÁTÉ

Anyám megy dialízisre.

Majd kisvártatva hozzát teszi.

MÁTÉ (CONT'D)

Nemrég vakult meg.

Ficsor ránéz Mátéra, a szemében megrökönyödés van, amit gyorsan felvált valami mély megértés. Máté állja a tekintetét. Megvárja, míg behúzzák a mentőautó ajtaját, aztán kiszáll a kocsiból.

MÁTÉ (CONT'D)

Kösz a fuvart.

Ficsor bólint.

Máté becsapja az ajtót.

Miközben himbálózik a visszapillantóra tett rózsafüzér, Ficsor a szomorúan baktató Mátét nézi, amíg el nem tűnik a panelban.

131 KÜLSŐ. DÉLI PÁLYAUDVAR. NAPPAL.

131

Krisztina és Máté vakító napsütésben állnak a peronok előtti bódésoroknál. Máté rövidnadrágban, a hátán dugig pakolt hátizsák, a szeme alatt monokli. Krisztina egy narancssárga kisbőrönd foganytújába kapaszkodva, napszemüvegben, kis kalapban és nyári ruhában a vonatok indulását mutató kijelző irányába néz, ahonnan a feliratok változását jelző folytonos percegést hallja.

KRISZTINA

Hány percünk van még az indulásig?

Máté türelmetlenül válaszol.

MÁTÉ

Előbb mondtam, hogy hűsz.

Krisztina szemlátomást izgatott.

KRISZTINA
Szálljunk fel!

MÁTÉ
Nem szálllok fel húsz perccel előbb
a léghajó nélküli vonatra.

Krisztina mintha máshol járna.

KRISZTINA
Nem baj, Füreden már nem lesz ilyen
forróság, ha megérkezünk rögtön
csobbanhatunk is.
(a fejéhez kap)
Máté, a naptej! Elfelejtettük a
naptejet!

Máté lefáradva.

MÁTÉ
Nem felejtettük el. Itt van a
hátizsákom oldalában.

KRISZTINA
Ötven faktoros?

MÁTÉ
Csak negyvenes volt a Rossmannban.

Krisztina elégedetlenkedik.

KRISZTINA
Az nem lesz jó. Nagyon kivan a
bőröm.

MÁTÉ
Majd megnézzük Füreden, van-e
ötvenes, a nyaralóhelyeken úgyis
minden szart árulnak.

Krisztina kissé megnyugodva bólint. Aztán újra a fejéhez kap.

KRISZTINA
És az újságok? Vegyünk valami női
újságot!

MÁTÉ
De hoztunk könyvet.

KRISZTINA
De én azt szeretném, ha a vízparton
felolvasnál kicsit az újságból, a
könyvből meg este.

Máté felsőhajt.

MÁTÉ

Ok, megnézem itt a bódésoron, várj
egy kicsit.

Máté arrébb megy két bódéval, és az újságos állványt nézegeti. Levesz róla egy Nők Lapját. Amíg fizet, az anyját nézi hátulról, esetlen, sovány sziluettjét, a béna kis kalapját. Idegesíti, hogy mennyire nem fér a bőrébe, még most is izeg-mozog, hogy ő nincs vele.

Visszamegy az újsággal.

KRISZTINA

Na, mit találtál?

MÁTÉ

Nők Lapja, jó lesz?

KRISZTINA

(fintorog)

Ki olvas még ilyen régi szart?
Marie Claire nem volt? Vagy
Artmarket?

MÁTÉ

Nem volt.

Krisztina teljesen be van szóva.

KRISZTINA

Szerintem szálljunk fel.

Elindulnak a székesfehérvári gyors irányába, a legszélsőbb peron felé.

132 BELSŐ. VONAT. NAPPAL.

132

A vonaton tömeg van, mindenki most lép le a hosszú, pünkösdi hétvégére. Fullasztó a meleg, Krisztina egyik kezével legyezi magát, a másikkal Mátéba kapaszkodik, aki még a narancssárga kisbőröndöt is cipeli. Megpróbál utat vágni a rengeteg ülés mellé tett bőrönd, babakocsi, és egyéb más tárgy között.

KRISZTINA

Nincs hely?

Máté egyre bosszúsabb.

MÁTÉ

Azt keresem.

Krisztina szinte már elviselhetetlen.

KRISZTINA

A víz a te hátizsákodban van, ugye?
Azt add ide nekem.

MÁTÉ

Megvárod, míg leülünk?

KRISZTINA

Légyszí, most add ide, mert szomjan
halok.

Máté kényszeredetten, égre emelt tekintettel megáll az egyik
majdnem teljesen foglalt ülésnél, egy romacsalád mellett.

MÁTÉ

Elnézést, van itt esetleg két hely?

A harmincas roma apuka kedélyesen felel.

ROMA APUKA

Szorítunk, szorítunk.

Lehuppannak az ülésre, Máté felteszi a csomagtartóra a kis
bőröndöt. Kiveszi a hátizsákjából a vizet, és odaadja
Krisztinának. Krisztina nagyokat kortyol belőle. Máté
megpróbálja felhúzni az ablakot, de nem megy.

ROMA APUKA (CONT'D)

Mink má'próbáltuk.

Máté beletörődve visszaül a helyére.

KRISZTINA

Rágcsa nincs?

Máté kitúr még egy zacskó mogyorót is a táskából, és
felbontja Krisztinának. Krisztina bekap két szemet, aztán
undorodva kiköpi.

KRISZTINA (CONT'D)

Na, ez sózott. Nekem azt nem
szabad, Máté, tudod, a vesém miatt.

MÁTÉ

Bocs.

A romacsalád ráérősen bámulja őket.

KRISZTINA

Már ki is száradt a szám, jaj
Istenem, hogy miért nem sózatlant
vettél, direkt mondtam.

Máté kezdi elveszíteni a türelmét.

MÁTÉ

Mondtam, hogy bocs.

Odakinn megszólal a hangosbemondó, hogy "a beszállást szíveskedjenek befejezni". Krisztina tovább fészkelődik az ülésen, aztán egyszercsak témát vált.

KRISZTINA

Jobb lenne a Balcsin Borikával,
mint velem, ugye? Még pénze is van.

Máté végignéz a vonaton. A szomszéd ülésen fiatal lány, szétvetett lábakkal, fülel a fülén az ablaknak támaszkodva, és kiránduló nyugdíjasok, akik fóliás szendvicseket cserélgetnek egymással.

Két üléssel előrébb felsír egy kisgyerek, irritáló hiszti hangja.

Fullasztó a hőség, mindenkiről folyik a víz.

Máté egyre feszültebb, látszik az arcán, hogy pattanásig feszült hangulatban van.

KRISZTINA (CONT'D)

Nem kell az első kiscsajt ilyen komolyan venni. Semmi extra nincs benne.

Krisztina a táskájában matat, előveszi a kézkrémet, mintha nem is érdekelné a válasz.

Máté behunyja a szemét. Aztán nem bírja tovább, felpattan, felveszi a hátizsákját, és kimegy a kocsiból. A roma anyuka kíváncsian néz utána.

A fiú leszáll a vonatról.

133

KÜLSŐ. DÉLI PÁLYAUDVAR-PERON. NAPPAL.

133

Szinte zihál az idegességtől, de nagyon eltökélt. A kalauz zárja az ajtókat, és beint a tárcsával, hogy mehet a vonat.

Elindul a vonat.

Máté arcán elszántság, nézi, ahogy az anyja mond valamit a levegőbe, aztán a roma nő felé fordulva beszél, aki megvonja a vállát. Krisztina felpattan, és tapogatózva az ablak felé megy. Megpróbálja lehúzni az ablakot, de nem tudja.

Máté nézi, hogy torzul el az anyja arca, és hogy uralkodik el rajta a teljes rémület. Kis elégtételt érez, ahogy a vonat egyre távolodik a halálra ijedt nővel.

Egy ideig megkönnyebülten áll, de hamar eljut a tudatáig, hogy mit csinált. Gyorsan előszedi a mobilját, és hívja az anyját. A mobil a hátizsákjában csörög. Idegesen leguggol, kibontja a hátizsákot, ekkor látja, hogy az anyja inzulinos tokja is nála maradt.

Teljes pánikban rohan a peronon a jegypénztárak felé.

134 BELSŐ. DÉLI PÁLYAUDVAR-JEGYPÉNZTÁRAK. NAPPAL. 134

Mindenhol hosszú kígyók soroznak a jegypénztárak előtt.

Máté odafurakszik az egyik sor elejére, és szinte kiabálva mondja az unott arcú, molett pénztárosnőnek.

MÁTÉ

Elnézést... Az anyámat elvitte a
vonat, véletlenül.. a
székesfehérvári gyors az előbb,
hogyan tudok utána menni?

A pénztárosnő mond valamit, de nem halljuk a hangját, mert nem a mikrofonba beszél. Ráérősen lapozgatja a vastag menetrend könyvet, Máté majd megőrül.

PÉNZTÁROS

A következő Kelenföldön megálló
vonat most indul a 12-es vágányról.
A Pécsre menő sebesvonat lesz az.

Máté meg se köszöni, csak rohan a 12-es vágányra.

135 KÜLSŐ. VONAT. NAPPAL. 135

Máté felkapaszkodik, még épp időben, mert a kalauz már ennek a vonatnak is csukja az ajtaját.

136 BELSŐ. VONAT. NAPPAL. 136

Máté a szűk, emberekkel teli folyosón egyre csak furakszik előre, a vonat eleje felé.

137 KÜLSŐ. KELENFÖLD VASÚTÁLLOMÁS. NAPPAL. 137

Máté leugrik a még csak betolató vonatról, és kétségbeesetten keresni kezdi az anyját a peronon, fut, mint egy eszement.

Mindenhol emberek, Máté találomra leszólít néhányat, és az anyja után kérdezősködik.

138

KÜLSŐ. KELENFÖLD BUSZPÁLYAUDVAR. NAPPAL.

138

Máté lerohan a vasútállomást a nagy buszpályaudvarral összekötő rozoga lépcsősoron. Csuklós 7-es buszok állnak be a helyükre, vagy indulnak el épp szokásos körútjukra.

Máté az egyik piros 7-es mellett meglátja az anyját, épp egy férfival beszélget. A férfi már emeli is az anyja bőröndjét, láthatóan segíteni akar neki felszállni a buszra.

A fiúba belenyillal a fájdalom, borzasztó lelkiismeretfurdalása van.

Gondolkodás nélkül odarohan a férfihoz.

MÁTÉ

Köszönjük, megoldjuk most már! A
fia vagyok!

Ahogy Krisztina meghallja Máté hangját, az egész teste megmered. Máté meg akarja érinteni, de Krisztina úgy söpri le le magáról a fia kezét, mintha valami undorító állat lenne.

KRISZTINA

Hozzám ne nyúlj! Takarodj!

A férfi tétovázva megáll mellettük, és bizalmatlanul méregeti őket.

MÁTÉ

Sajnálom, Anya! Ne haragudj!

Máté nagy kínban van, sírásközeli állapotban. Próbálja megölelni az anyját, aki csak idegesen hadonászik, és forog a saját tengelye körül.

KRISZTINA

(kiabálva)

Zsebes! Ez a fiú itt ki akar
zsebelni, legyen szíves, ne hagyjon
itt vele!

A férfi most visszalép Mátéhoz, és próbálja eltolni az anyjától. Máté kétségbeesetten kiabálja.

MÁTÉ

Mondom, hogy a fia vagyok, hagyjon
már minket!

A férfi látva Máté teljes kétségbeesését, visszahőköl. Közben Krisztina pofozkodni kezd a levegőbe, Máté nem fogja le az anyja kezét, hanem beleáll a pofonokba. Sír.

KRISZTINA

Te rohadt kis szemét! Hogy tehetted? Hogy hagyhattál ott? Azt hiszed, nem tudom, hogy bezártál a lakásba is, hm? Hát mit gondolsz, milyen érzés nekem azzal együtt élni, hogy a fiam a pokolba kíván engem? Hogy napról napra szarabbul vagyok? Hogy semmit se látok? Hogy mások jóindulatára vagyok utalva? A kibaszott rakott krumplit is csak miattad főztem! Hálátlan dög vagy, pedig én mindig annyira akartalak téged, én nem hagytalak téged magadra soha, én pontosan ilyen gyereket akartam egész életemben. És te minden egyes nap csak a hibáimra emlékeztetsz, belevered az orrom a szarba, pontosan ez az, amit csinálsz!

MÁTÉ

Ne haragudj, Anya, légy szíves... úgy sajnálom!

Krisztina zokog.

Máté megpróbál újra közelebb kerülni az anyjához, de az lendületesen elindul, amerre a buszt sejti.

KRISZTINA

Szakadj már le rólam! Hagyjál!

A nagy hévtől véletlenül belerúg a kisbőröndjébe, elveszíti az egyensúlyát, és elesik. A férfi és Máté egyszerre ugranak oda, Krisztina ellöki Máté kezét, a férfiét elfogadja.

Krisztina feláll, összeszedi magát.

Máté toporogva nézi.

Krisztina nagy nehezen kitapogatja a piros 7-es busz oldalát, és eloldalaz az első ajtóig. Felszáll, a buszon alig valaki.

A férfi feladja a sofőrnek a narancssárga kis bőröndöt, Krisztina maga előtt gurítva, a fejét dacosan előre nyújtva leül az első szabad ülésre.

Sután megigazítja a haját a kezével.

A férfi is felszáll a buszra, ő hátrébb ül le, már nem figyel Krisztinára.

Becsukódik az ajtó, a busz elindul. Krisztina sír.

Máté magába roskadva ül a járdapadkán.

Beáll a következő piros hetes az előbbi helyére. A busz felszusszan még egy utolsót, ahogy a sofőr szép lassan leállítja a motort. A harmincas, mosolygós arcú vezető leugrik a buszról, és elővesz egy cigisdobozt a BKV-s dzsekije belső zsebéből. Rágyújt, ráérősen eregeti a füstöt.

A cipője talpán egy ráragadt papírfecni, talán valami szórólap, Máté csak bámulja.

Feltűnik egy másik, idősebb, szikárabb sofőr, az ő kezében is cigi, lekezel a fiatalabbal, váltanak pár szót, aztán a fiatalabb bólint és elindul a forgalmi iroda felé. Még mindig ott lifeg a cipője talpán a papírfecni.

A szikár sofőr elnyomja a csikket, és elindul a saját busza felé. A fiatalabb sofőr tempósan visszajön, fellép a buszra, az első lépcsőnél leválik a talpáról a papírdarab, amit a szél tovább fúj az aszfalton.

Máté nem mozdul, a papírfecni minden egyes fuvallattal távolodik tőle, míg végül egyszercsak már egyáltalán nem látszik.

139

BELSŐ. NEMZETI GALÉRIA. NAPPAL.

139

Egy fehérbot kopácsol a fal mellett, mellette narancssárga mokaszínben, és buggyos, zöld nadrágban lépdél valaki. Amikor pár lépés után beleütközik egy folyosón elhelyezett kukába, egy pillanatra megtorpan, de ügyesen kikerüli.

A buggyos nadrág egy fehér blúzos Krisztinában végződik. Most jött ki a mosdóból.

Máté mellé lép, aki egyik fülében a fülessel jól elvan magában.

MÁTÉ

Na, hol kezdjük akkor?

KRISZTINA

(izgatottan)

A kortárs időszakos kiállításnál, mondjuk?

MÁTÉ
(hitetlenkedve)
A hülye pacáknál?

Krisztina vigyorogva.

KRISZTINA
A hülye pacáknál!

Máté és Krisztina karon fogva sétálnak a teremben, néhányan megbámulják őket, de nem zavartatják magukat.

Máté az első közepes méretű képhez vezeti Krisztinát, aki mindent tudni szeretne a műalkotásról.

KRISZTINA (CONT'D)
Ezen mi van?

MÁTÉ
Rorschach teszt.

KRISZTINA
(elneveti magát)
Azt se tudod, mi az, csak nagyozsz
itt a pszichológia tudományoddal!
Na, komolyan, mi van rajta?

Mátét nehéz kibillenteni a flegmaságából.

MÁTÉ
Egy lila és egy piros karika,
összefirkálva egy ilyen fekete
spirállal. A festő is rájött, hogy
szar, gondolom. Frankón, két éves
koromban rajzoltam ilyeneket.

KRISZTINA
Te két éves korodban még semmit nem
rajzoltál. Későn érő típus voltál,
mindig is.

Arrébb mennek egy másik képhez.

KRISZTINA (CONT'D)
És ez?

MÁTÉ
Egy piros használt zsebkendő
összegyűrődve egy körben, és egy
kék használt zsebkendő összegyűrődve
a körben. Mögöttük egy mászóka.

Krisztina elégedetlen a válasszal.

KRISZTINA

Bővebben?

Máté türelmetlenül reagál.

MÁTÉ

Jaj Anya, én nem vagyok
művészettörténész, nem izgulok fel,
ettől a sok buziságtól. Amúgy meg
menjünk már át a másik terembe, ott
sokkal jobb festmények vannak!

Máté átcitálja az anyját a szomszédos terembe. Megállnak egy
csendélet előtt.

KRISZTINA

Ez?

MÁTÉ

Szokásos csendélet... hülye fejű
halakkal.

KRISZTINA

Értem...

Krisztina arrébb lép egy másik kép elé.

MÁTÉ

Na, ezen már vannak narancsok, meg
ilyen béna piros színű háttér,
ilyen farsangi krepp papír színű..

Krisztina arca felderül.

KRISZTINA

Rippl- Rónai! Kell lennie egy fehér
teáskannának is a képen.

MÁTÉ

Van. Ronda. Nagyiéknak volt ilyen
Berlinben.

Krisztina elneveti magát.

KRISZTINA

Fú, te arra még emlékszel? Anyu
mindig abba dugdosta a márkát Apu
elől.

Krisztina most a terem középső részében érzésre megáll egy
monumentális kép előtt, mely nem más mint Munkácsy Golgotája.

Várakozással szorítja meg Máté karját.

Máté nem akar a keresztrefeszített Jézusról, és a síró asszonyokról beszélni, ezért kitalál valamit.

MÁTÉ

Óriási lagzi. Mindenki sötét bőrű,
lehet, hogy romák. Ja, olyan
romalagziszzerűség, a menyasszonynak
is hosszú fekete haja van. Lehet,
hogy már terhes, mert elég hasas.

Krisztina jót nevet, vele nevet Máté is. A kép előtt egy nyugdíjas értelmiségi házaspár csendes megütközéssel néz hol Krisztinára, hol Mátéra, hol a képre, de ő egyre jobban belelovalja magát.

MÁTÉ (CONT'D)

Az asztalon sülték, a kutyák falják
a székek alá esett kolbászokat.
Az örömszülők egymással táncolnak,
sok gyerek is van, ilyen kis
purdék.

KRISZTINA

Persze, és van egy szintis pasi is,
aki lakodalmast énekel a
mikrofonba.

Máté visszafojtja a röhögését.

KRISZTINA (CONT'D)

Hasas menyasszony, mi? Kis purdék?
Na, hagyjál már.

Mátéből kipukkad a nevetés, együtt röhögnek, és egymást bökődve elindulnak a kijárat felé.

VÉGE