

tők rendelkezésére állnak. Ezért ez a könyv elsősorban az ilyen apró, technikainak látszó részletekre helyezi a hangsúlyt, és nem annyira az értelmezésre. Értelmezni szinte mindenki tud. Egy filmet filmként, azaz kifejező eszközeinek hatáskomplexumaként látni csak kevesen képesek.

A filmek hatáselemeinek nagy része észrevétlenül, tudattalanul hat. Egyszer csak eszünkbe jut valami egy jelenet nézésekor, és nem tudjuk, miért pont erre gondolunk. E könyvecske segíthet abban, hogy megtanuljunk filmet nézni. Rámutatva azokra az apró részletekre, amelyekből a kifejezés felépül, és amelyeket szinte észre sem veszünk. Ahhoz szeretnék itt hozzájárulni, hogy azt a kérdést: „miért ez és ez jutott eszembe?“, „miért lett ilyen és ilyen a hangulatom?“ minél jobban meg tudjuk közelíteni a filmes kifejezőeszközök oldaláról is. A műalkotásokról és általában az élénk táruló világról való esztétikai beszélgetésnek a legfőbb értelme, hogy szubjektívnek tűnő élményeinket meg tudjuk osztani egymással, azaz, hogy megtaláljuk élményeink közös forrásait.

a szerző

1. Fejezet

A műelemzés célja

Az elemzés nem természetes „használata” a műalkotásoknak. A művészek nem azért alkotnak, hogy alkotásaikat valaki elemezze, hanem azért, hogy azokkal *hatást* érjenek el. Sok művész kifejezetten bosszantanak a műelemzések, gyakran persze épp azok, amelyek a műveikről nem azt mondják, amit ők gondolnak, vagy éppen nem kedvező véleményt alakítanak ki róluk. Ingmar Bergman például ezt nyilatkozta: „Feneketlen szakadék választ el a magyarázóimtól.”¹ Való igaz, a műalkotások befogadásához az esetek túlnyomó többségében nincs szükség arra a tudatos elemző tevékenységre, amely túlmegy a spontán látvány- vagy akusztikus elemzésen vagy szövegértésen. Sőt az is igaz, hogy sok esetben a tudatos elemzés gátja lehet a műalkotás megfelelő befogadásának.

A műelemzés a műalkotásokról való beszéd során kap szerepet. A műalkotásokról való beszéd márpedig elkerülhetetlen, hacsak valaki nem él olyan szélsőségesen magányos és/vagy olyan szélsőségesen sivár szellemi életet, amelyben fontos élményeit nem osztja meg senki mással, és maga sem gondolkodik róluk. Valójában lehetetlen műalkotásokról nem elemző módon beszélgetni akkor, ha túllépünk az egyszerű minősítésen. Minden olyan állítás, amely egy kicsit is túlmegy azon a megállapításon, hogy a műalkotás „jó” vagy „rossz”, „tetszik” vagy „nem tetszik”, már valamilyen elemzésnek tekinthető. A befogadók nagy többsége mégsem érzi szükségét annak, hogy tudatos viszonyt alakítson ki a műalkotásokhoz, és hogy megállapításait rendszerbe foglalja. Azok számára azonban, akiknek az életében a művészet élvezete fontos helyet foglal el, a művészetről való beszéd és így az elemzés magasabb rendű, egyre kifinomultabb formái szükségszerű velejárói a művészet élvezetének és az élvezet fokozásának. Nincs ez másképp a borászok, a lovászok, a műbútorasztalosok vagy a futballrajongók esetében sem. A futball élvezetét növeli a róla való elemző beszéd, az egyes élményelemek tudatosítása és részletezése. Amikor felidézünk egy-egy felejthetetlen pillanatot, annak minden részletével és tényezőjével együtt, újra átéljük, és a tudatosítás segítségével elmélyítjük annak a pillanatnak az élményét. Ugyanez a helyzet a műelemzéssel. *A műelemzés a műértés és a műélvezet fokozásának eszköze, amely hozzájárul a befogadásban szerzett élmények hatásának tudatosításához és elmélyítéséhez.*

Ugyanakkor a művészetelmélet több ezer éves történetének egyik legfontosabb motívuma az a gondolat, hogy a művészet a világról való információcserének egy sajátos formája, ezért a befogadás vagy a műélvezet egyik alapvető célja a világ megismerése a művészetten keresztül. A műelemzés funkciója ebben a megközelítésben az lenne, hogy a befogadó egy sajátos művészi formából ki tudja bontani azokat az ismereteket, élményeket, érzéseket, amelyeket az adott műalkotás a világról hordoz. Innen származtatható a nagyon fontos pedagógiai szerepe is.

Nyilvánvaló ennek a megközelítésnek az érvényessége még akkor is, ha óhatatlanul elvezet egy megoldhatatlan fogalmi paradoxonhoz: a forma és tartalom kettősségéhez. Akárhogy finomítjuk, ebben a megközelítésben a művészi forma lényegében „csomagolópapír”, amely a lényegét, az „üzenetet”, „tartalmat”, „mondanivalót”, stb. rejt, és sokak számára csak nehézségnek, finomkodásnak, művészkedésnek, sznobizmusnak, cicomának látszik. A műelemzés pedig fölösleges időtöltésnek, mivel vagy megértjük azonnal a műalkotás mondanivalóját – akkor ezért fölösleges –, vagy nem, akkor pedig azért. Ha a művészet valóban az „üzenet” csomagolópapírja volna, valóban nem sok értelme volna műveket elemezni, és nagyon bosszantana, ha egy mű „üzenetét” hosszas elemzéssel lehetne csak megfejteni. A művészetben a forma nem „csomagolás”, és nem úgy rejt az „üzenetet”, mint az ezüstpapír a csokoládét. A műalkotások formája komplex élmények felkeltését célozza. Olyanokét, amelyeket elvileg az élet koncentrált és érzékeny megfigyelésével is átélhetünk. A műalkotások részben hozzásegítenek ezeknek az élményeknek az átéléséhez, részben olyan élményeket közvetítenek, amelyek eddig ismeretlenek voltak számunkra. A művésznek azonban nem áll rendelkezésére az a tárgyi világ, amely normális esetben az élettel kapcsolatos komplex élményeinket kiváltja. Még a filmekből is hiányzik a térbeliség érzete, a tapintás, a szagok, az ízek, a dolgok közelségének és távolságának az érzése és a jelenlét által létrejött élmények köre.

Ebből következően művész az, aki a rendelkezésére álló szűk tárgyas keretek között – például egy ecsettel, egy tollal, egy hegedűvel, egy kamerával – képes az adott eszköz érzéki korlátait meghaladó összetett érzéki és fogalmi asszociációkat felkelteni. Vagy más megközelítésben: művésznek nem azt nevezzük, aki tud rajzolni vagy tud furulyázni, hanem azt, aki a rajzával vagy a furulyázásával olyan összetett élményeket, érzéseket, fogalmi asszociációkat képes felkelteni a nézőjében vagy hallgatójában, amelyek megtapasztalása, átélése rövidebb vagy hosszabb távon örömet okoz a befogadóban akár úgy, hogy megszokott jó érzéseket tapasztal, akár úgy, hogy olyanokat, amilyeneket még sohasem élt át. A művészi „forma” „tartalma” tehát egy komplex élményvilág, amely nem redukálható néhány szóban is megfogalmazható „tanulásra” vagy „mondanivalóra”. A műalkotás formájának „tartalma” egy élmény- vagy érzéskomplexum, amelynek csupán összetevői a külső tárgyi vagy társadalmi világra vonatkoztatható állítások. Ezek a műalkotás által felkeltett élmények

Ezeket az élményeket a műalkotások a szerkesztett, alakított forma „külső alatti” (szubliminális) hatásaival keltik föl. Jóllehet, a műalkotások befogadásakor végig tudatos állapotban maradunk, a forma mégis alapvetően tudatmódon hat. Utólagos kontroll segítségével ugyan vissza tudunk fojtani bizonyos érzéseket (például amikor valaki nem akar sírni nyilvánosan a moziban), de megjelenését nem tudjuk kontrollálni, egyedül a műalkotás képes erre. Bármely film nézése közben eszünkbe jut, és bármilyen érzés, amelyet közben átélünk, többnyire kívül van a tudatosságunkon. Erre mondják azt, hogy „átadjuk magunkat a mű élvezetének”. Amikor azonban kijövünk a moziból, elkezdődik a befogadás közben átélt élmények egyre tudatosabb feldolgozása. Ezt a folyamatot nevezzük műelemzésnek.

A műelemzés tudatos befogadás, amely a műalkotások sajátos funkciójából indul ki. A művészet célját legáltalánosabban – de korántsem kimerítően – a *hatalmas keltéssel* határozhatjuk meg. A műalkotások által kiváltott hatás *komplex*, egyszerre érzelmi, lélektani, intellektuális és fiziológiai; *kollektív*; *nem transzcendens* közvetlenül a fizikai érzékelésen keresztül működik. Emiatt maga a tárgyias és ennek környezete mindig fontosabb szerepet játszik a műalkotásokban, a tárgyon keresztül elérhető érzékfeletti világ képze. (A műalkotásokat egyéni és vallási szertartásoktól a legnehezebb megkülönböztetni, olyannyira, hogy a vallási szertartásokat szolgáló kegytárgyakkal, épületekkel, képekkel ez a megkülönböztetés már nem is lehetséges. Ezért is keresi több filozófus és esztéta is a műalkotás eredetét a vallásban.) A műelemzés és általában az esztétikai elemzés célja kiindulva a *hatás magyarázata*.

Elemzés, esztétikai elemzés, műelemzés

A műalkotások tehát az érzékeinken keresztül hatnak. Azonban sem különösen szervünk, sem külön érzékelésmód nem áll rendelkezésünkre a művészet befogadására. Konkrét értelemben ugyanazzal a szemmel nézünk egy festményt is egy kalapácsot. A fiziológiai észlelés és az alacsony szintű információfeldolgozás ugyanúgy működik a hétköznapi világban, mint a művészetben. A síkokat, a vonásokat, a tömegeket és a tárgyakat ugyanazon elvek szerint ismerem fel és érzem a valóságos látványban, mint a képen. Egy látványból mind a műalkotás mind a valóságos látványok esetében ugyanolyan percepciómechanizmusok működnek, „vonjuk ki” a számunkra fontos információkat.

Ezek a mechanizmusok már viszonylag alacsony szinten is a válogatás, a csoportosítás, a összfűgésben. Például anélkül, hogy pontosan megértenénk az elénk táruló látványt, mindig a látvány közepére koncentrálnak a

a tekintetünket. Mozgó foltok mindig jobban kiemelkednek, mint a mozdulatlanok; bizonyos színek jobban magukra vonják a figyelmet, mint mások; a látótérben egymáshoz közel eső foltokból csoportokat képezünk, és megkeressük azok határait, stb. A válogatás és a csoportosítás már az elemzési folyamat része, hiszen a látvány egyes területeit önálló részekként értelmezzük, elválasztjuk őket más részekről, és viszonyba állítjuk őket egymással. Ez az elemzés azonban nagyrészt spontán folyamat, és nem tudatosan végezzük. A látványt tehát már az észlelés legelemibb szintjén is „elemezzük”, és ennek az elemzésnek a tudatosításához és kiértékeléséhez mindegy, hogy az előttünk levő tárgy milyen célra készült.

Ha egy látványt észleltünk, abból kiemeltük a fontosnak tűnő elemeket, azokat a tárgyi felismerés szintjén értelmeztük, fölvetődik a következő kérdés: mit kezdünk a látvánnyal, azaz milyen viszonyt alakítsunk ki hozzá? Ez a kérdés lehet nagyon tudatos és lehet nagyon spontán. Egy madár, ha a közelében megmozdul egy nagyobb folt, nem nagyon gondolkodik azon, mi legyen a viszonya a látványhoz: azonnal felröppen. Bizonyos helyzetekben bizonyos vizuális ingerek ösztönös cselekvési reakciókat válthatnak ki, amelyek lehetnek kondicionált reflexek, és lehetnek teljesen feltétlenek is. A vizuális ingerek túlnyomó többségével azonban nem ez a helyzet.

Ha megyünk egy forgalmas utcán, ahol végtelen sok vizuális inger ér minket, ezeknek az ingereknek a túlnyomó többségét a figyelmünk perifériájára szorítjuk, és csak bizonyos típusúakra figyelünk (ne menjünk neki senkinek, ha lelépünk a járdáról, ne jöjjön autó, stb.). Ha magasan felettünk elhúz egy repülő, azt észrevehetjük, de nem vált ki belőlünk semmiféle cselekvési reakciót. Azonban bármelyik inger a végtelen sok közül felhívhatja magára a figyelmünket, és felvetheti bennünk azt a kérdést, mi legyen hozzá a viszonyunk: egy koldus látványa (adjunk-e neki pénzt), egy kirakat látványa (bemenjünk-e a boltba), egy pad látványa (leüljünk-e pihenni), stb. Ezeknek a kérdéseknek a megválaszolása elsődlegesen megint csak a vizuális elemzés síkján vetődik fel. Milyen a koldus, milyen a kirakat, milyen a pad? Vizuálisan megfelelnek-e azoknak a dolgoknak, amelyekkel nekem valamilyen célom lehet? Felkínálják-e nekem a számomra való célszerűséget?

Mindenfajta észlelés és látványelemzés valamilyen gyakorlat, érdek és érdeklődés által kondicionált. A mindennapos látványelemzésen túl esztétikai elemzésről akkor beszélhetünk, ha az élénk tárgy látvánnyal kapcsolatban az elsődleges érdeklődésünk a látvány által bennünk keltett érzelmi, hangulati, lélektani hatásra irányul. Ilyenkor a tárgyak egyéb célszerűségei háttérbe szorulnak, ha nem tűnnek is el teljesen. Ez történik olyankor például, amikor két egyformán jó asztal közül azt veszem meg, amelyik jobban tetszik, esetleg annak ellenére, hogy az kevésbé praktikus. Az asztal esztétikai minőségében való elmerülésnek azonban határa van: bármennyire háttérbe szorul is, az asztal célszerűsége nem tűnhet el teljesen. Ha ez

lati tárgyak esztétikai elemzése között csupán annyi a különbség, hogy mindhárom esetben más-más keletkezési körülményeket kell figyelembe vennünk, és ez befolyásolni fogja azt, milyen messzire juthatunk az esztétikai elemzésben. A természeti jelenségek esetében a természeti törvények és a véletlen, a használati tárgyak esetében a gyakorlati célszerűség jelent korlátot az esztétikai elemzés előtt. Ez az jelenti, hogy a természeti jelenségeket – bármennyire tetszenek is – nem elemezhetjük úgy, mintha valakinek a tudatosan alkotott művéről volna szó. A használati tárgyak formái sajátosságai pedig korlátok közé szorítják az esztétikai szempontokat. A műalkotások esetében az esztétikai hatások felkeltésére irányuló szándék az elsődleges, ezért itt az esztétikai elemzésnek elvileg nem kéne, hogy legyen korlátja (tehát minden elemét tekinthetjük szándékosnak és elemezhetjük csak a hatá szempontjából), de mint később látni fogjuk, mégis van: ez a műalkotások értelmezése. A természeti jelenségek és a használati tárgyak „értelme” vagy „jelentése nem alapul azok esztétikai hatásán. A műalkotások értelmezésének azonban megvan az a sajátossága, hogy közvetlenül az esztétikai hatásokra épül. Ha nincs esztétikai hatás, nincs értelem. A műalkotások eme sajátossága miatt beszélhetünk az esztétikai elemzés sajátos formájáról, a műelemzésről. Hangsúlyoznunk kell azonban, hogy a műelemzés különbsége másfajta esztétikai elemzésekhez képest csak a műalkotások sajátos célszerűségéhez való viszonyában van.

A jelentés

Ezen a ponton többen feltehetik a kérdést, vajon miért a hatást tekintjük az elemzés kiindulópontjának, miért nem a műalkotások „tartalmát”, „jelentését”, „mondanivalóját”. Hiszen mi más lenne a művészet célja, mint hogy fontos tartalmi üzeneteket közvetítsen nekünk? Ráadásul, hogy mondhatjuk azt, hogy nincs jelentés hatá nélkül, amikor világosan meg lehet érteni egy vers vagy egy film „mondanivalóját” akkor is, ha esetleg annak semmilyen művészi hatása nincs?

Az, amit iskolásan „tartalomnak”, „mondanivalónak” vagy „jelentésnek” nevezünk, nem más, mint ugyancsak a műalkotásoknak egy sajátos hatáseleme, nevezetesen az az intellektuális, gondolati asszociációs kör, amely a legjobban vezethető a műalkotások komplex hatásából. Ez a hatás azonban nem a többlet „mellett”, „mögött” vagy a „mélyén” áll egy külön „dobozban” elrejtve, hanem azoknak fogalmi absztrakciója és transzpozíciója. Ezt az absztrakciót azonban a műalkotások hatásrendszerében nem tekinthetjük elsődlegesnek. Hogy miért nem, annak több oka van:

– A műalkotások befogadása nem a „jelentés” megértésével vagy megfogalmazásával kezdődik, sőt nem is azzal végződik. A műalkotások jó vagy rossz érzések

a zenére, amelynek „mondanivalójáról” vagy „jelentéséről” az esetek legnagyobb részében lehetetlen beszélni.

- Alapvető tapasztalatunk a műalkotásokkal kapcsolatban, hogy hatásuk korról korra, sőt emberről emberre változhat. Lehetetlen elképzelni, hogy egy műalkotás hatása változik, de „mondanivalója” nem. Mi értelme volna hát a „mondanivalót” kiemelni a többi hatás közül, ha az ezekkel együtt változik?

- A „mondanivaló” és a „jelentés” fogalmihoz valamiféle szándékolt üzenetküldés képzele tartozik. Ezek szerint a befogadónak és a műelemzőnek a feladata az volna, hogy kibontsa a formába becsomagolt üzenetet, hogy azt megértse, vagy dekódolja. Egyrészt: minek „kódolna” a művész egy üzenetet, ha azt egyenesen is elmondhatja; másrészt, e szerint a felfogás szerint szigorú értelemben egy művet sosem érthetnénk meg, mert a művész eredeti szándékát, „mondanivalóját” rekonstruálni pontos kísérő kommentárok hiányában lehetetlen.

- A művek befogadásához nem szükséges azokat intellektuálisan is „megérteni” és verbalizálni. Ha ez nem lenne így, lehetetlen volna gyönyörködni egy műalkotásban, azelőtt, hogy elgondolkodnánk rajta. Márpedig elgondolkodni csak azon a hatáson lehet, amit a mű ránk gyakorolt. Az emberek nagy része nem is gondolkodik el a műalkotásokon, csak egyszerűen élvezi őket.

Természetesen a műalkotásoknak lehet „mondanivalója”, „üzenete” vagy „jelentése”. Csakhogy ez a hatáskomplexum egy lehetséges aspektusa, amely azonban nem elengedhetetlen a műalkotás befogadásához, így elemzéséhez sem. A „jelentés” lehet szándékolt és lehet „kódolt”, de nem feltétlenül az, és a „dekódolt” jelentés csak ritkán azonos az alkotó által „kódolt” üzenettel. A műalkotások „jelentését, üzenetét, mondanivalóját” legegyszerűbben úgy foghatjuk föl, mint olyan eredetileg tudattalanul megjelenő fogalmi asszociációk többé-kevésbé koherens és logikus tudatos konstrukcióját, amelyeket a befogadás során vagy azt követően a befogadóban a műalkotás felidéz. Ezek elválaszthatatlanok a műalkotás keltette pszichikai (indulati, emocionális) reakcióktól, és sokszor azok racionalizálásai. Például, ha valakiben zsigeri undort kelt egy horrorfilm látványa, nagy valószínűséggel meg fogja magyarázni, miért erkölcstelen, helytelen vagy káros az adott film. Ez lehet fordítva is: ha valakit neveltetésből vagy meggyőződésből eredő prudériája megakadályoz az erotikus filmek élvezetében, anélkül fogja tudni megmagyarázni az erotikus filmek „jelentésének” káros voltát, hogy akár egyetlenegy is látott volna. Ez a fajta esztétikai hatás keltette „jelentés” teljességgel elválasztható azoknak a mondatoknak a szemantikai jelentésétől, amelyek egy műalkotásban találhatók. Emiatt mondhatjuk, hogy egy műalkotást megérteni nem azonos az esztétikai hatással kapcsolatban nem lévő verbális közlések megértésével. Egy reklámversike megértése adott esetben független minden esztétikai hatástól, mert pusztán a ver-

A „jelentés” nem magában a műalkotásban van, hanem a befogadóban keletkezik a műalkotással való találkozás hatására. Ennek a jelentésnek a fogalmi elemei valószínűleg mind tudattalanul feltörő asszociációk, amelyeket többé-kevésbé tudatos építkezéssel igyekszünk koherens szöveggé formálni. A „jelentésre” irányuló elemzés ezért nagyrészt ugyanúgy hatáselemzés, mint az, amely az érzelmi reakciókra, vagy a kompozíció minőségére irányul. A „miért szép?”, „miért így van felépítve?”, „miért kelt félelmet?”, kérdések mellé odatehetjük a „miért ez jut eszembe róla?” kérdést is, amely a „jelentésre” vonatkozik. Ugyanakkor a hétköznapi gyakorlatban a befogadók „jelentésre” vonatkozó kérdése elsősorban ilyen formában tevődik föl: „Mit akar mondani?” („Mit jelent?” „Mi a mondanivalója?”). Ezt a kérdés kétféleképpen lehet érteni. Az első értelme a verbalizációra vonatkozik. A műalkotások keltette különféle érzések szavakba öntése nem könnyű dolog, és sajátos kompetencia szükségeltetik hozzá. A műelemzés mint gyakorlat többek között ezt a kompetenciát segít kifejleszteni. Itt arról van szó, hogy megtaláljuk azokat a szavakat, és azokat az elvont gondolatokat, amelyekbe saját lelki érzelmi élményeinket, fogalmi asszociációinkat egy tágabb, kollektív diszkurzív és normatív kontextusba emelhetjük át, és összefüggő, logikus szöveggé alakíthatjuk. Nagyon egyszerűen fogalmazva: mások számára is értelmezhető és elfogadható érteket találunk annak magyarázatára, hogy egy adott műalkotás miért tetszik, vagy miért nem tetszik.

A „mit jelent?” kérdés másik értelme a befogadó részéről ehhez a normativitás hoz való igazodási igény. Ez a megértés „helyességének”, illetve „helytelenségének” a problémája. Mit jelent a „jelentés normativitása”? Ezt két, talán furcsán tűnő szélsőséges példával világíthatjuk meg. Az egyik szélső eset a vallási szertartás és szimbólumrendszer, a másik a kábítószer. Mindkettő szoros kapcsolatba van a művészettel. Ismert, hogy ajzószer (alkohol, kábítószer) használata nagyon gyakori művészek esetében, és a tizenkilencedik század vége óta ennek nagy kultusza alakult ki. A vallás és a művészet összefüggése pedig történetileg annyira nyilvánvaló, hogy nem is igényel bővebb kommentárt. Számunkra a különbség az érdekes. Az ajzószer esetében az élmény individuális, és nem is keressük a „helyes” jelentést, hiszen a cél az, hogy a kábítószer-használónak legyenek számára csak számára kellemes élményei, amelyeket nem szükséges megosztania másokkal. Itt nem egy rajtunk kívül álló tárgyhoz (jelenséghez) kell viszonyt kialakítanunk, hanem egy szer hatására saját, csak hozzánk tartozó tudatunk módosul, ami számunkra eleve hozzáférhető. A műalkotás azonban olyan tárgy, amely külső, léte nem függ saját tudatunktól, és szubjektív élményeinket a vele való viszonyban kell meghatározni, ezért a vele kapcsolatos minden, a primér érzelmi hatáson túlmutató élmény értelmezést igényel.

A vallási rítusok esetében minden egyes mozdulat és tárgy meghatározó

gondolkodni. (Más kérdés, hogy a vallási kegytárgyak kikerülhetnek a vallási kontextusból, és elveszthetik rögzített „jelentésüket”.) Ezzel szemben a műalkotások befogadása egyszerre individuális és kollektív élmény. Amennyiben individuális, annyiban tisztán személyes ízlés kérdése, amennyiben viszont kollektív, annyiban megjelennek azok a normatív elemek, amelyek az egyén számára valamiféle igazodást igényelnek, de ezek mégsem olyan szigorúak, mint a vallási rituálé esetében.

A műalkotás „helyes jelentésének” igénye úgy jelenik meg, mint egy kollektív értékrend követelménye, ezért van erősen jelen ez a kérdésfeltevés a pedagógiai intézményekben. Azt kell látni azonban, hogy egy adott műalkotással kapcsolatos értelmezési norma egy olyan társadalmi konstrukció, amely nem eleve adott, hanem a műalkotásról való nyilvános diszkurzusban alakul ki. Ebben a diszkurzusban a tekintély és a retorikai hatás ereje a döntő tényező, nem pedig az „igazság”. A „helyes” értelmezés nem valamely logikai értelemben értendő tehát, hanem úgy, mint az uralkodó és bevett értelmezésnek való megfelelés, tehát egy konvenció, amely bármikor megkérdőjelezhető. A „mit jelent?” „mi a mondanivalója?” formájú kérdés (ha nem a saját értelmezésemre vonatkozik), akkor csak ennyit jelent: „Mit mondanak róla a tekintélyes, meggyőzően érvelő szakemberek?” A tekintélyek persze valahogy kialakulnak, és a meggyőző érvelés nem egyszerűen szemfényvesztés. Így a „helyes értelmezés” valamilyen stabil „igazság” képét fogja ölteni, amit nem olyan könnyű megkérdőjelezni. Ennek ellenére sosem szabad szem elől téveszteni azt, hogy minden értelmezés *valakinek* az értelmezése, még akkor is, ha azt sokan elfogadják. A befogadónak mindig lehetősége van választani aközött, hogy elfogadja-e valaki másnak az értelmezését, vagy saját értelmezést alakít ki (a „mit jelent?” kérdést nem a második, hanem az első értelemben teszi föl), vállalva annak a kockázatát, hogy ezzel ellentétbe kerül nagy tekintélyű értelmezők megoldásaival.

Ha minden értelmezés valakinek az értelmezése, és mindig kialakíthatunk egy saját értelmezést, akkor a következő kérdés az, vajon összehasonlíthatók-e ezek az értelmezések? Lehet-e azt mondani, hogy az egyik jobb, mint a másik?

Ezen a ponton vissza kell térnünk az elemzés kérdéséhez. Azt állítottuk, hogy az elemzés célja a *hatás* megértése (a „jelentést” is egy hatásnak tekintve), és nyilvánvalóan felmerül a gondolat, hogy ha egy műalkotás különféle befogadókra különféle hatást tesz, akkor az ezekre a hatásokra épülő értelmezések nem nagyon vethetők össze egymással. Hiszen nem mondhatjuk minden további nélkül, ha egy műalkotás az egyik embert elszomorította, a másikat pedig felvidította, hogy az egyik „helyesen”, a másik „helytelenül” reagált, következésképp az egyik értelmezése „helyes”, a másiké „helytelen”. De mi van akkor, ha egy vígjátékról, amely az egész közönséget harsogó kacagásra fakasztotta, valaki zokogva jön ki? Ilyenkor a legegyszerűbb eset, ha kiderül, hogy az illetőnek olyan szomorú dolog történt az életében, hogy semmin sem tud nevetni. Nyilvánvaló, hogy ebben az esetben nem a műalkotás specifikus hatásáról van szó, hanem az a „helyes” értelmezés, amely

Nehezebb az eset, ha nem ilyesmiről van szó, és az illető elkezd magyarázni, hogy miért feltétlenül szomorú filmről van szó, amin helytelen dolog nevetni. A *kap* szerepet az elemzés, mint a hatás magyarázata. Értelmezésekről általánosságban nehéz önmagukban vitatkozni, hiszen ezek a mű befogadása által keltett hatások koherenssé tett, fogalmi lefordításai. Ezek a szövegek azonban kimondva kimondatlanul mind magáról a műalkotásról szólnak. Így elvileg meg lehet állapítani, valójában mennyire vannak „közel” a műalkotáshoz, mennyire lehet őket megalapozni magában a műalkotásban. Márpedig ennek a megalapozásnak a módszere nem más, mint az elemzés. Ha a hatásról magáról nem lehet eldönteni, hogy helyes vagy helytelen, az elemzésről már sokkal könnyebb. Az elemzés ugyanis mindig a mű tárgyiasságára vonatkozik egy hatás szempontjából. Minél közelebb megyünk egy mű részleteihez, annál erősebben támaszkodhatunk a mű tárgyiasságára. Az elemzés célja, hogy el tudjuk dönteni, egy adott hatás milyen mértékben vezethető vissza a műalkotás tárgyiasságára, és milyen mértékben csupán saját, a tárgytól független lelki, intellektuális állapotunk függvénye. Természetesen minden egyes részlettel kapcsolatban felvethető, hogy annak a hatása vagy jelentése ilyen vagy olyan, de az erről való vita sokkal inkább keretek között tartható, mint amikor az egész jelentéséről vagy hatásáról van szó. Sok esetben nem lehet minden egyes elemet egyértelműen értelmezni, de a megalapozható értelmezési körét jelentősen szűkíteni lehet a részletek elemzésének segítségével.

A műalkotások többértelműsége

Az elemek – és így a műalkotás egészének – többértelműségét többféleképpen magyarázhatjuk. A hagyományos fenomenológiai és strukturalista magyarázatok szerint a műalkotások olyan sajátos tárgyiassággal rendelkeznek, amelyben a részleg meghatározatlanság a döntő elem. Neveztek ezt „kitöltetlen hely”²-nek, „mehatározatlan tárgyiasságnak”³ vagy „nyitottságnak”⁴. A hermeneutikus és általában a befogadókörközpontú magyarázatok szerint a befogadók és a befogadás történelmi, szociális körülményeinek változása miatt lehetséges a műalkotások többértelműsége.

Mindkét magyarázatípusban van igazság. Kétségtelen, hogy a többértelműség látszólag mindig valami meghatározatlanság okozza. Ez alapozza meg, hogy bizonyos mozzanatokba azt „lássuk bele”, amit akarunk. Csakhogy ez nem fizikai tulajdonság és nem a műalkotások sajátossága, hanem minden más dolognak is tulajdonság maga az értelemadás, az értelmezés olyan, hogy a vele szemben álló tárgyat egész

2 Id. Roman Ingarden: *Az irodalmi műalkotás*. Gondolat Kiadó, 1977. 38. old.

3 Id. Lukács György: *Az esztétikum színtelensége*. Akadémiai Kiadó, 1965. 666. 686. old.

ben nem képes megragadni, mindig csak valamilyen szempontból tud hozzá közelíteni. Így a tárgyak – ha egészükben akarjuk elképzelni őket – szükségképpen részben a képzeletünk szüleményei.⁶ Egy kalapács a szűzben azt „jelenti”, hogy be tudom verni vele a szöveget. De szigorú értelemben, magán a kalapácson nem látszik – nincs benne meghatározva –, hogy a műveletet ténylegesen is el tudom-e végezni vele. Ha elindulok beverni egy szöveget vele, hozzá kell képzelnem például a fej és a nyél illesztésének rögzítettségét is. Hát még, ha egy tárgy nem szolgál közvetlen gyakorlati célokat, és nincs olyan eleme, amely rögzíthetné egyértelműen a hozzá fűződő értelmezéseket! Ha ugyanezt a kalapácsot egy modern művészeti kiállításon látom, szinte minden vonása bizonytalanná válik, „tárgyi meghatározottsága” csak alig fog utalni „jelentésére”, mivel azt biztosan tudom, hogy ezzel a kalapáccsal nem lehet szöveget beverni, és főleg olyan formákat és síkokat fogok látni rajta, amelyekbe bármit beleképzeltethet, tehát „tárgyiasságában” meghatározatlannak, nyitottnak fog látszani. De ez nem feltétlenül *tárgyi, fizikai* tulajdonság, hanem az értelmezési körülmények eredménye. Megváltozik az értelmezési tartománya, és látványa olyan asszociációkat indíthat el, amelyek az ő tárgyi mivoltában csak részben vannak megalapozva, de legalábbis ezek a vonásai korábban nem tűntek föl.⁷

A nyitottság és a többértelműség élménye nem a műalkotás tárgyiasságában van megalapozva, hanem a műalkotások célszerűségében és használatában, abban, hogy nincs velük szemben rögzített cél, amelynek formájukban meg kellene felelniük. A többértelműség eleve adott minden tárgyban, és ezt a többértelműséget mindig a használó egyértelműsíti.⁸ A használati tárgyak esetében ez a folyamat mindig ugyanolyan irányú (a kalapáccsal többnyire szöveget vernek be). A műalkotások esetében a használatnak, vagyis az értelmezésnek nincs mindig pontosan eleve meghatározott iránya, ezért egyes művek meghatározatlanabbnak tűnnek, és jobban előtérbe kerül velük kapcsolatban a használó (befogadó) személyes hozzájárulása (szubjektív értelmezése, reakciója). De még ez a tulajdonság sem általában jellemzi a műalkotásokat. A populáris művészeti alkotások „használata”, vagyis értelmezési irányai sokkal egyértelműbben vannak rögzítve, mint a modern magasművészeti alkotásokéi. Az előbbieket értelmezési lehetőségei ezért sokkal szűkebbek, mint az utóbbiakéi, a befogadói hozzájárulás kevesebb szerepet játszik, mint a második esetben.

6 Ezért a neurobiológus Semir Zeki szerint itt éppen, hogy nem meghatározatlanságról, hanem többféle meghatározatlanságról van szó. A művészet esetében sem „homályos”, „meghatározatlan” értelemről van szó, hanem arról, hogy többféle meghatározott értelmezés is egyenértékű lehetőségként van jelen egy tárgy esetében. Vö. *The Neurology of Ambiguity*. In: Mark Turner (szerk.): *The Artful Mind*. Oxford University Press, 2006. 245. old.

7 ld. erről: Arthur C. Danto: *A közhely színeváltozása*. Enciklopédia Kiadó, 1996.

Kacsa vagy nyúl? Elemzés és értelmezés

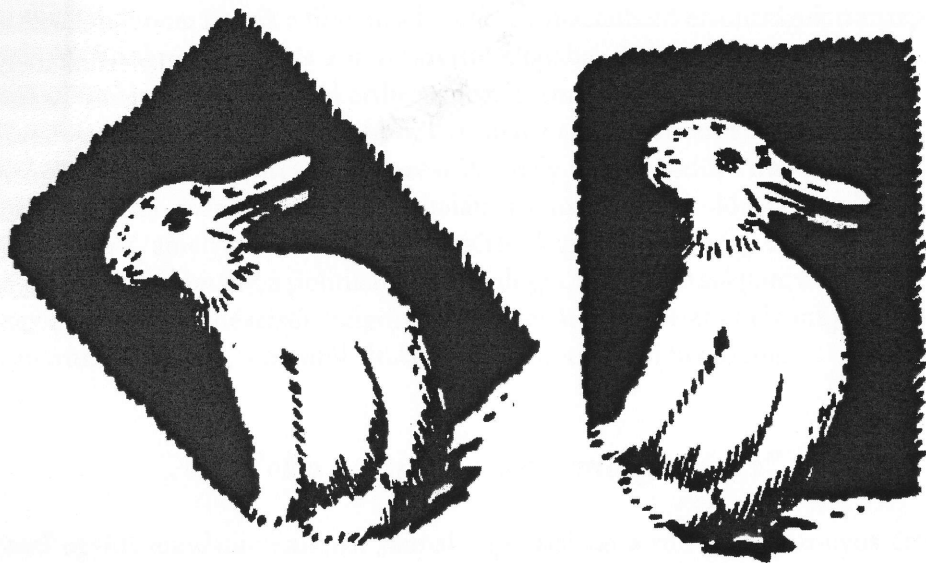
Pszichológusok és filozófusok régóta vitatkoznak azon a kérdésen, milyen „mélyen” gyökeredzik a bonyolultabb értelmező tevékenység az egyszerű fizikai érzékelésben. Mennyire kondicionált az érzékelésmódunk? Hol kezdődik az érzékelési folyamatban az, amit már szerzett tudásnak nevezhetünk? Mennyire csak azt veszünk észre, amit látni akarunk? Van-e vagy nincs „ártatlan szem”? Ez a vita régóta tart, és még nem ért véget. Nem itt van a helye annak, hogy állást foglaljunk ebben a kérdésben. Van azonban néhány alapvető tény, amit itt nem kérdőjelezünk meg.

Kísérletileg bizonyított, hogy esztétikai preferenciája állatoknak és beszélni nem tudó kisbabáknak is van. Továbbá, az ember életét végigkíséri egy olyan esztétikai preferenciaváltozás, amely nem elsősorban saját egyéni ízlésére, hanem inkább korosztályára jellemző. Az is világos, hogy a „magas” kultúrában felnőttek emberek sokkal szívesebben „fogyasztanak” „magas” kultúrát, mint azok, akiket gyerekkorukban nem vett körül hasonló környezet. Ezek a tények arra utalnak, hogy a magas szintű tudatos kontroll az esztétikai választásokban nagyon korlátozottan értelmezhető csak, azokat elsősorban biológiai, lélektani és környezeti hatások befolyásolják. Ez természetesen nem jelenti azt, hogy tudatos – elsősorban erkölcsi – megfontolások nem játszanak szerepet az esztétikai ítéletben. Nem egészen világos azonban, hogy a tudatos ideológiai vagy elméleti álláspontok és az esztétikai ítéletek összefüggésében van-e valami hierarchia. Abból tehát, hogy hasonló nézetű embereknek hasonló esztétikai ízlésük van, még nem feltétlenül lehet arra következtetni, hogy ebben a viszonyban az ideológiai nézeteknek van primátusa. Magukat ezeket a nézeteket is fölfoghatjuk úgy, mint egy ízlésválasztás eredményét, amelynek vannak művészeti és ideológiai megnyilvánulásai. Ha ez a viszonyt rávetítjük a fiziológiai érzékelés kondicionáltságának kérdésére, azt találjuk, hogy az érzékelés kondicionáltsága esetleg semmi mást nem jelent, mint hogy hasonló környezeti hatásokra hasonló érzéki ingerek hasonló alacsony és esetleg magasabb szintű mentális reakciókat váltanak ki.

Az esztétikai elemzés szintjén tehát nem kell sokat foglalkoznunk azzal a kérdéssel, hogy a piros szín érzékelésében mennyi a tudatos elem, és hogy egy autóképének a felismerése mennyire értelmezés kérdése. Nyilvánvalóan az, de az is nyilvánvaló, hogy bizonyos alapvető értelmezési sémák reflexszerűen és evidensen működnek egy adott kultúrkör felnőtt tagjai számára. Egyfelől – az esetek túlnyomó többségében – fölösleges „értelmezetségről” beszélnünk elementáris ingerek esetében, amelyekkel kapcsolatban tudható, hogy a befogadók mindegyikénél jelen vannak; másfelől pedig, amikor esztétikai összefüggésben értelmezésről beszélünk, már túl vagyunk a fiziológiai determinációk szintjén. Amikor esztétikai összefüggésben „értelmezésről” beszélünk, akkor az elemzésnek már egy olva

mi érzelmi reakciókon. A határeseteknél természetesen látható, hogy a legelemibb ingerek értelmezése is valamilyen diszpozíció kérdése, tehát nem automatikus fiziológiai determináció, de ezt a tudásunkat csak az ilyen szélsőséges esetekben kell használnunk

Mindenki ismeri a híres kacsá-nyúl ábrát, amelyen ugyanaz a forma egyszer nyúlként, egyszer kacsaként jelenik meg előttünk.



Az ábrának két érdekessége van. Egyrészt nem tudjuk az alakzatot egyszerre kacsának és nyúlnek látni, a két értelmezés váltogatva tud csak érvényesülni, mintegy „versengve” egymással. Másrészt pontosan meg tudjuk mondani, melyek azok az elemek az ábrának, amelyek kétértelműek. Ez a két tulajdonság nagyon pontosan leképezi az értelmezés és az elemzés viszonyát. Egyfelől azt látjuk, hogy a műalkotások értelmezése sokszor egymással kibékíthetetlen vagy össze nem illő eredményekre vezet, amelyek között választanunk kell. Ha másképp nem, hát úgy – ez a leggyakoribb eset –, hogy nem cáfoljuk a másik értelmezését, csak jelentéktelennek minősítjük, és a mi értelmezésünkről gondoljuk azt, hogy „az igazi”. Elfogadjuk, hogy az ábra másnak „kacsá”, de mi csak „nyúlnek” tudjuk látni, akárhogy erőlködünk is.⁹ Másfelől a kétféle értelmezést vissza tudjuk vezetni az ábra fizikai tulajdonságaira, úgy, hogy a „kacsalátók” és a „nyúllátók” is meg tudják indokolni, melyek azok az elemek, amelyek egyik vagy másik értelmezést indukálják. Ebből az

⁹ A kacsá-nyúl ábrában a versengés ugyanazon szemlélődben történik, tehát az ábrát egyszer csak kacsának, egyszer csak nyúlnek látjuk. Ugyanakkor pszichológiai vizsgálatok kimutatták, hogy ez a versengés csak a szel-

következik, hogy bár az elemzés még a legelemibb részleteiben sem nélkülözi az értelmezést (színek felismerése, tárgyak felismerése, viszonylatok megértése), ez az elemi értelmezési szint egy pontig egyértelmű. Például jelen esetben mindkét értelmezés egyetért abban, hogy az alakzat felső részén jobbfelé nyúló párhuzamos hosszanti nyúlvány fontos eleme az értelmezésnek; egyik esetben két fül, a másik esetben félig nyitott csőr. Ezen a ponton túl azonban, ha meg tudjuk is indokolni az egyik fajta értelmezést, a vele ellentéteset sem tudjuk kizárni. Ettől fogva az, hogy az egyik olvasó miért az egyik értelmezés felé hajlik, a másik pedig miért a másik felé, már nem a műalkotás fizikai tulajdonságain múlik, hanem a befogadó szellemi, lelki, tapasztalatbeli tulajdonságain. A kérdés ezután az lesz, hogy meddig terjed az elemzésnek az a tartománya, amelyik a vizuálisan és akusztikusan beazonosítható dolgok, és ezek viszonylatának meghatározását nem haladja meg. Egy ponton túl az értelmezés mindenképpen el fog szakadni a konkrét elemzéstől, és „önálló életre kel”; olyan elvont szinten kezd el mozogni, ahol már közvetlen kapcsolatot nem találunk a műalkotás tárgyi tulajdonságaival. A magasabb szintű értelmezés a műalkotás által kiváltott fogalmi asszociációk, logikai kapcsolatok vagy további asszociációk által felidézett újabb fogalmak konstrukciója. Ez azonban nem az egész műalkotás rekonstrukciója, hanem csupán annak egy részleges, magas szintű és koherens mentális modellje.

Vajon ez a magasabb szintű értelmezés vagy interpretáció teljesen légből kapott, alaptalan „belemagyarázás”? Nyilvánvaló, hogy ezeknek a konstrukcióknak is alapulniuk kell valamin. Azt, amin az elvontabb értelmezések alapulnak, olyan mentális vonatkoztatási rendszereknek tekinthetjük, amelyek nem művészetspecifikusak, hanem az emberi gondolkodás, tevékenység, társadalmi együttlét általában használatos értelmezési tartományai: társadalom, morál, lelki élet, vallás, filozófia, történelem, stb. Általában az ezekben a dimenziókban megfogalmazott állításokat szoktuk a műalkotások „jelentésének”, „mondanivalójának” tekinteni.

Ezek az állítások azonban a legtöbb esetben nem vezethetők le közvetlenül és egyértelműen a műalkotás formájából. Ahhoz, hogy ilyenekhez eljussunk, el kell sajátítanunk bizonyos értelmezési sablonokat, amelyek konvencionális módon – például rögzített szimbólumok segítségével – közvetlenül felidéznek a befogadóban bizonyos jelentéseket anélkül, hogy ezeket a retorikai, poétikai figurákat (szimbólumok, allegóriák, metaforák, stb.) vissza tudnánk vezetni a forma alapelemeire. A szimbólum erre a legegyszerűbb példa: a fekete szín és a gyász fogalma között semmi közvetlen kapcsolat nincs, de az európai kultúrkörben a fekete színről mégis a legtöbb embernek a gyász jut eszébe. Olyanok ezek a retorikai és poétikai alakzatok, mint a szavak, amelyek jelentése egy szint alatt már nem kikövetkeztethető a hangok sorozatából: meg kell tanulni őket. Az elemzés egy adott szintien eljutunk ezeknek az előre gvártott sémáknak a felismeréséig.

- Mennyire koherens az egyes motívumok értelmezése? Általában belemagyarázásra gyanakodhatunk, ha az értelmező egy részmotívum elvont értelmezését úgy terjeszti ki az egész műre vonatkozólag, hogy azt a többi motívummal nem tudja alátámasztani.

- Mennyire veszi figyelembe az értelmezés egy adott kulturális környezet szokásos asszociációs körét? Fontos mind az értelmezés kulturális környezetének, mind a műalkotás keletkezéskori kulturális környezetnek ismerete. Gyanakodhatunk belemagyarázásra, ha egy értelmezés egy kortól és környezettől nyilvánvalóan idegen értelmezési tartományra épül. Ilyen lenne például a 17. századi orosz ikonok feminista „értelmezése”.

- Milyen hosszú az út a motívum közvetlen megértésétől az elvont értelmezésig? Mit szólunk ehhez a gondolatsorhoz: látunk egy képen két embert, akik közül az egyik magasabban áll, mint a másik. Erről eszünkbe jut az alá-fölé rendeltségi viszony; erről a viszonyról eszünkbe jut a katonaság; a katonaságról eszünkbe jut a háború; a háborúról a második világháború; a második világháborúról a Holocaust, így a kép a Holocaustra utalna? Ha a kép semmilyen más elemében nem jelenik meg közvetlenül a Holocaustra utalás, nyilvánvalóan indokolatlanul hosszú az asszociációs sor. Túl hosszúnak és ezért belemagyarázásnak tekinthetünk olyan asszociációs sorokat, amelyek végeredményére közvetlen motívum nem utal a műben.

- Mennyire indokolhatóak értelmezésben a más műalkotásokra vagy egyéb külső tényezőkre való utalások? Gyakran találkozunk olyan értelmezésekkel, amelyek más műalkotásokat idéznek (egy motívum ott azt jelentette, akkor itt is azt jelenti). Rengeteg értelmezés alapul feltételezett rejtett vagy nyílt utalásokon (egy mű idézi azt a művet, amely idéz egy harmadikat, amely maga is utal egy negyedekre, stb.). De vajon ismerte vagy ismerhette-e a művész az adott műveket? Belemagyarázásra gyanakodhatunk, ha nincs bizonyíték arra, hogy az ilyen utalásláncok erősen bele vannak épülve egy művész gondolatvilágába, de legalább egy befogadói köztudatba.

Ugyanakkor időnként találkozhatunk „zseniális” értelmezésekkel. Ezek olyan eredeti gondolatmeneteket fogalmazznak meg, amelyek anélkül is értékesek és eredetiek, hogy hozzákötnénk őket ahhoz a műalkotáshoz, amely eredetileg a gondolatmenet kiváltója volt. Az ilyen „zseniális” értelmezések önálló filozófiai, pszichológiai vagy művészettörténeti esszék, amelyek sokszor a fenti „hibákból” többet is tartalmaznak, túlinterpertációnak vagy belemagyarázásnak tűnnek, mégis időnként odakötődhetnek egy-egy műalkotáshoz, és a műalkotás befogadástörténetének részévé válhatnak. Az ilyen értelmezések túllépnek a kritikai „korrektség” határán, de önálló szellemi teljesítményük okán mégis fontos részét képezik a műkritikának.

A műelemzés szerepe

Ha a műelemzés célját a műalkotás hatásának magyarázatában határoztuk meg, föl kell tennünk a kérdést: miért kell megmagyarázni a műalkotás hatását? Erre négy okunk lehet:

Pedagógiai indíték

Az esztétikai hatások elemzésének egyik legfőbb és leggyakoribb oka, hogy el akarjuk magyarázni valakinek, miért keltett bennünk valamilyen hatást egy műalkotás. Iskolai környezetben ez elsősorban azt a célt szolgálja, hogy megmagyarázzuk miért éppen azok a műalkotások váltak a kulturális kánon részévé, amelyekből a kánon áll. Egy másik fontos pedagógiai cél azonban az lehet, hogy bevezessük a tanítványokat a műalkotások kifinomult élvezetének művészetébe, és ehhez felneveljük az érzékeiket. Míg az első esetben azt tanítjuk meg, hogy valami miért szép, a második esetben azt, hogyan lehet észrevenni, ha valami szép. Ide tartozik az a fajta elemzés is, amikor saját magunk számára próbáljuk megérteni, hogy egy műalkotás miért keltett fel bennünk egy bizonyos hatást, hiszen mellékes, hogy magunk számára vagy mások számára magyarázzuk el, hogy valami mit jelent, és miért jelenti épp azt, miért szép, vagy miért nem.

Kritikai indíték

Lényegében megegyezik az előző kategóriába sorolt első céllal, azonban itt az elenkezés elsősorban azt a célt szolgálja, hogy egy adott műalkotásról eldöntsük, milyen viszonyban lehet egy esztétikai kánonnal. Itt nem a már kanonizált esztétikai kategóriák demonstrációját végezzük el egy műalkotáson, hanem egy műalkotás keltezte hatást mérünk össze a kánonnal, amelynek adott esetben a kánon megváltozása is eredménye lehet. Míg a pedagógiai célú elemzés a közízlést, a kritikai célú elemzés egyetlen személy saját ízlését demonstrálja egy műalkotással kapcsolatban.

Alkotófolyamatbeli indíték

Elemezni művészek is szoktak. Különösen olyan környezetben, ahol a műalkotás nem egyetlen ember munkája, hanem több ember együttműködésének az eredménye: film, színház, zene, tánc. Ezekben az esetekben az együttműködésnek feltétele lehet, hogy a rendező (karmester, koreográfus, író) elmagyarázza munkatársainak milyen hatást szeretne elérni, és ehhez milyen eszközöket tart jónak és célravezetőnek. Az elemzés természetesen nem feltétele a közös alkotásnak, hiszen elké-

adni. Mindez azonban nem változtat azon, hogy sok esetben folyik ilyenfajta elemzés, amelynek az a sajátossága, hogy nem a már elkészült mű elemzéséről, hanem egy elképzelt mű adott esetben csupán elképzelt részletének elemzéséről van szó.

Elméleti indíték

Műalkotások elemzését gyakran abból a célból végezzük el, hogy bizonyos filozófiai, esztétikai vagy más természetű elméleteinket illusztráljuk vele. Az ilyen elemzések nagyon gyakran nem veszik figyelembe a műalkotás egészét, hanem annak csupán egy részére vonatkoznak. Ilyenkor bizonyos „nyomokat” keresünk, amelyeket valamilyen feltételezés igazolására fogunk felhasználni. Ide tartoznak azok az elemzéstípusok is, amelyek a műalkotásokat politikai vagy jogi célokra használják föl, egy műalkotás politikai „kártékonyosságát” vagy „hasznosságát”, morális helytelenségét (pl. szeméremszétség) kutatva. Pszichológusok is használhatnak így műveket, amikor meg akarják érteni a művész lelki alkatát, esetleg betegségét. Művészettörténészek, műkereskedők is ilyenfajta elemzést végeznek, amikor egy műtárgy eredetiségét akarják meghatározni. Filozófusok, esztéták, művészettörténészek gyakran elvont vagy éppen konkrét történeti elméleteik bizonyítékait keresik a művekben.

Az elemzés folyamata

Az elemzés bárhol kiindulhat, de mindig valamilyen cél felé tart. Ez nem azt jelenti, hogy az elemzés eredménye előre adott, hanem azt, hogy elemezni csak úgy lehet, ha tudjuk, mit akarunk megtudni vagy bebizonyítani. Az elemzés tehát vagy egy konkrét hipotézis igazolására irányul, vagy pedig bizonyos „indikátorok” szerinti értékek megállapítására. Ez utóbbi olyan, mint az orvosi „nagy rutin” laborvizsgálat: egy testnedvet különféle teszteknek vetnek alá, hogy megnézzék, melyik kísérletre hogyan reagál. Mindegyik teszt megmutatja, hogy az adott vizsgálat szempontjából hogyan viselkedik a testnedv. Az előbbi pedig olyan, mint amikor az orvos gyanakszik egy bizonyos betegségre, amelynek ismert egy vagy több adott indikátor szerinti határértéke, és csak azokat az indikátorokat méri meg. Természetesen pedagógiai céllal létezik egy harmadikféle elemzési cél: az eszközök megismerése és használatuk begyakorlása. Ezt azonban az iskolán kívül nem nagyon műveljük. Alapvetően tehát kétféle elemzés létezik: a leíró és a problémamegoldó elemzés.

Az elemzés többnyire vagy egy sajátos megfigyelésből és az annak nyomán megfogalmazott problémából indul ki, vagy egy általános leírásból. Függetlenül attól, hogy mi az elemzés célja, ezt valamilyen hipotézis felállítását követi, amely kijelöli

A kiinduló megfigyelés

A kiinduló megfigyelés vonatkozhat egy hatáselemre, egy stíluselemre, egy gondolatszerkezetre vagy a műalkotás bármely elemére. Minden, ami valamennyire is felkeltette a figyelmünket, érdemes az elemzésre. Lehet, hogy nem jutunk vele messzire, de az elemzés során olyan dolgokra is fény derülhet, amelyek korábban nem jutottak eszünkbe. Felkeltheti a figyelmünket például az a tény, hogy egy film feltehetően fekete-fehér. Ha ezt a megfigyelést egy 1956 előtti filmmel kapcsolatban tesszük, sok következtetést nem fogunk tudni levonni belőle. De ha az 1960-ban készült *Psycho* kapcsolatban figyelünk föl rá, már érdekes dolgokra bukkanhatunk, hiszen Hitchcock ezt megelőző és ezt követő filmjei is mind színesek. Azt, hogy a kiinduló megfigyelésünk mennyire világít rá a lényegre, előre nem lehet megmondani. Az elemzés során fog eldőlni, hogy releváns vagy lényegtelen tényezőt emeltünk ki. Az elemző tapasztalatán, gyakoroltságán múlik, milyen éles szemmel tudja emelni az elemzés releváns szempontjait egy adott műből. Az elemzés azonban nem rutinszerű alkalmazása ugyanazoknak a szempontoknak. A befogadói tapasztalat arra is megtanít, hogyan vegyük észre az új dolgokat, és hogyan figyeljük arra, ahogy a műalkotás saját maga igazítja el abban, mi fontos és mi nem.

Ha viszont semmi különös nem kelti fel a figyelmünket, és nem tudjuk, honnan induljunk el, akkor legjobban, ha általános leíró elemzéssel kezdünk hozzá.

A leíró elemzés

Ebben az esetben az elemző kérdései ilyesfélék: Milyen a stílusa ennek vagy annak az elemnek? Milyen a felépítése? Milyen hatást kelt? Egy filmet végig lehet elemezni ezen az alapon az elbeszélés módja, a képi világ, a vágás, a színészi játék, a rendezés, a forgatókönyv, a zene szempontjából. Ilyen munkát végeznek a filmtörténészek és filmrestaurátorok, amikor meg akarják állapítani, hogy egy elhagyott film mikor készülhetett, ki készíthette, stb. A leíró elemzés lényege, hogy a rendelkezésre adott kategóriák közül kiválaszthassuk azt, amelyik a legjobban illik az elemzésre. A leíró elemzés eredményei ilyesmit: a film történetelmondó, körkörös elbeszélő szerkezetű, képi kompozícióiban többnyire kicsi a mélységélesség, a színészi játék visszafogott, dramaturgiailag kis feszültségeket alkalmaz, vágásműködés folyamatos, beállításai hosszúak, kevés kameramozgással dolgozik, műfajilag a dráma, témája a századeleji munkásmozgalom, a munkások és a tőkéskeletelmét mutatja be, inkább a munkásosztállyal szimpatizál, a főhőst úgy ábrázolja, hogy azonosulni lehessen vele, bemutatja családi életét is, ezzel tágabb környeretet ad, stb. Igyekezhetünk a filmet a lehető legtöbb szempontból leírni, és ez a leírásokat részletes elemzésekkel is alátámasztani, mégsem fogjuk tudni, hogy

már eleve hozzárendeltük valamilyen értékhez. Ahhoz, hogy értelme legyen mindannak, amit elmondunk a filmről, tudnunk kell, hogy az egyes megállapításainkból milyen típusú következtetéseket lehet levonni, ehhez pedig e következtetésekről valamilyen képpel kell rendelkezniük. Például meghatározhatjuk a „szürrealista filmek” csoportjának ismérveit, és a leíró elemzés eredményeképp megállapíthatjuk, hogy az adott film ebbe a csoportba tartozik vagy sem.

A problémamegoldó elemzés

A problémamegoldó elemzés jó esetben a kiinduló megfigyelés problematizálásából indul ki: Miért van ez itt? Mit akar ezzel mondani? Ez miért ilyen, és miért nem olyan? Hogyan jelenik meg ez vagy az az általános probléma ebben a konkrét filmben? A problémamegoldó elemzés ritkán vonatkozik egy film egészére. Még ha ilyen általános problémát vetünk is föl, „mi a film mondanivalója?”, az elemzés csak azokat a motívumokat fogja figyelembe venni, amelyek az „egységes” mondanivalót alátámasztják. Azonban rengeteg olyan művet fogunk találni, amelyhez ilyen kérdéssel nem lehet közelíteni. Például Tolsztoj *Háború és békéjének* lehetetlen tömören összefoglalni a „mondanivalóját”. De ugyanez a helyzet Pilinszky *Négysorosával* is, hogy az ellenkező szélsőségről hozzunk példát. Egy műalkotás viszonylag átfogó elemzéséhez több kérdést kell feltennünk, és meg kell keresnünk ezeknek a problémafelvetéseknek az összefüggését.

Az elemzés menetét vázlatosan így tudjuk összefoglalni, a *Psycho* zuhanyjelenetének példáján:

Kiinduló megfigyelés: A *Psycho* zuhanyjelenete rendkívül ijesztő hatást kelt.

Leíró elemzés: A jelenet vágási stílusa elüt a film többi részétől, a zene a környezethez képest nagyon felfokozott, a filmben egyedül itt látni szinte teljesen meztelen női testet.

Hipotézis: Ezeknek az anomáliáknak köze lehet a különleges hatáshoz.

Problémamegoldó elemzés: Hogyan működnek együtt ezek a stíuselemek, és hogyan járulnak hozzá a félelmetes hatás felkeltéséhez? Hogyan vezet föl Hitchcock ennek a jelenetnek a stílusát az ezt megelőző részek stíuselemeivel?

A műalkotás egysége

A műelemzések egyik kiinduló feltételezése az, hogy a művek „szerves egészet” alkotnak. Feltételezzük, főleg a 19. század óta, hogy a műalkotások szigorú belső koherenciával rendelkeznek. Eszerint a mű minden részletét ugyanaz a gondolat

nek a kárára. Ennek alapján például az eklektikus stílusú műveket eleve ki kellene zárni az értékes műalkotások sorából.

A műalkotások nagy része konvenciókat követve készül, egy sor motívumot csak azért használ, mert az a szokás. Továbbá minél terjedelmesebb egy mű, annál kevésbé lehetséges minden egyes részletet pontosan ugyanazok szerint az elvek szerint megformálni. A motívumok egy műalkotásban hierarchikusan helyezkednek el, tehát vannak főmotívumok, mellékmotívumok és olyanok, amelyek ezeket valamilyen konvencionális elv szerint támogatják. Nem mondhatjuk egy konvencionális kódáról Mozart G-dúr szimfóniájának második tételében, hogy ugyanazt a gondolatot hordozza, mint az első tétel fő témája (ha egyáltalán hordoz bármilyen gondolatot), bár kétségtelenül hozzájárul az „egész” hatásához. És egy 1990-ben készült film színes volta pedig semmit nem mond a konkrét filmről magáról.

A koherenciát másképp kell elképzelnünk. A művek motívumszerkezetét inkább hasonlíthatjuk egy olyan közlekedési hálózathoz, amelyben vannak nagyobb és kisebb csomópontok, vannak átvezető utak, és vannak zsákutcák. A nagy csomópontok a főmotívumok, amelyekből kiindulva bárhová eljuthatunk. A kisebb csomópontok a viszonylagos önállósággal rendelkező mellékmotívumok, amelyekből kiindulva egy-egy főmotívumhoz lehet eljutni; az átvezető utak önmagukban csak azt szolgálják, hogy egyik pontból eljussunk egy másik pontba; a zsákutcák pedig a fő- vagy a mellékmotívumok olyan tartóelemei, amelyek egyik irányban valamilyen másik egyenrangú vagy főbb motívumhoz vezetnek, másik irányban pedig zártak, tehát ott a műalkotás belső rendszere egy külső rendszerrel érintkezik. Ez utóbbiak önállósága nagy, többé-kevésbé felcserélhető, helyük is változtatható, esetleg probléma nélkül eltávolíthatók. A lényeg az, hogy abba az irányba nem épül tovább a rendszer. Egy műalkotás formai kohézióját az adja, hogy ha az elemző egy zsákutcából indul is ki, valahogy, ha több lépcsőn keresztül is, de el tud jutni a főmotívumokig. Minél nagyobb szabású egy műalkotás, annál több fő- és mellékmotívum található benne, és természetesen annál több tartóelem is, ahogy egy hosszú híd sem egy vagy két, hanem esetleg tíz vagy még ennél is több pilléren nyugszik. És ezek jelentős függetlenséget is élvezhetnek egymástól. Nagy művészet ilyen óriási, több központú szerkezeteket összetartani.

A műalkotások „egységes szerkezete” gyakran csak látszólagos. Egy nagyregény fő szerkezeti elve sokszor csak az egyszerű kronológia. Sok mai film szerkezete épül az egyszerű időbeli párhuzamosságra anélkül, hogy az egyes szálaknak szorosabb közük lenne egymáshoz. Az irodalomban és a filmben is ismerünk olyan epizodikus szerkezeteket, amelyeknek az összetartó elve annyi, hogy a főhős vándorol egyik helyről a másikra. Griffith egyik főművének, a *Türelmetlenségnek* az összetartó motívuma nem több, mint hogy az egyes epizódok mind példái a türelmetlenség fogalmának. A műalkotások motívumszerkezetének és stílusának kohe-

Röviden már érintettük, hogy a műelemzés egyik lehetséges célja a kritikai megítélés alátámasztása. A hétköznapi gyakorlatban leggyakrabban műkritikákban találkozzunk hosszabb-rövidebb teljes vagy részleges műelemzésekkel. Ezzel kapcsolatban a legfontosabb felvethető kérdés az, hogy mi a kapcsolat a kritikai megítélés és az elemzés folyamata és következtetései között.

A műalkotásokat illető ízlésítéletünk *a priori*, azaz nem következtetésszerű, és ezért nem is nagyon magyarázható, nehéz mellette érveket felhozni. Lehetetlen valakit észérvekkel meggyőzni arról, hogy egy műalkotás szép vagy csúnya, értékes vagy értéktelen. A kritikai megítélés ezért alapvetően nem függ az elemzéstől, amely racionális tevékenység. Egy ízlésítélet nem eredménye az elemzési folyamatnak. A kritikusok mégis használják a műelemzést tevékenységük során.

A kritikus ízlésítélete már azelőtt megvan, hogy részletesen elemezte volna az adott műalkotást, ami tökéletesen megfelel a hétköznapi művészeti befogadás természetének, hiszen a tetszésnek nem lehet feltétele az, hogy a befogadó részletes és tudatos elemzési folyamat eredményeképp hozza meg ítéletét. Ez ellentmond a műalkotások közvetlen érzelmi és érzéki hatást kiváltó természetének. A kritikusnak mint „professzionális” befogadónak az a szerepe, hogy ennek a befogadói folyamatnak az eredményét öntse szavakba, ezzel tájékoztatva a közönséget, melyik műalkotástól mire számíthatnak. Ugyanakkor a szavakban megfogalmazott ízlésítélet mégiscsak indoklásra szorul, még ha ez az indoklás nem is érvszerű. A kritikusnak először is valamilyen leírást kell adnia arról a műalkotásról, amelyről elmondja véleményét, és így természetesen nem kerülheti el az elemzést sem, hiszen minden leírás feltételezi az elemzés valamilyen mozzanatát. Az elemzés és a kritika összekapcsolása azonban veszélyeket rejt magában. Ha a kritikus esztétikai elemzéssel próbálja megindokolni véleményét, könnyen beleszúszhat abba a hibába, hogy a műalkotás elé olyan normákat állít, amelynek az nem tud vagy nem akar megfelelni. Az ízlés egyik paradox vonása, hogy normatív, mégsem lehet egyértelműen meghatározni azt a normát, amelynek a nevében ítélezik. Sosem lehet igaza a kritikusnak, ha ítéletét ilyen elemző állításokkal indokolja meg: „a jó műalkotások ilyen és ilyen tulajdonsággal rendelkeznek, az adott mű elemzése azt az eredményt mutatja, hogy ezt a tulajdonságot a mű nem tartalmazza, tehát az adott mű nem jó műalkotás.”

Az elemzésnek ezért csak demonstrációs szerepe lehet a kritikában. Bemutatja, hogy milyen az a műalkotás, amelyről a kritika szól, és ezt akármilyen részletességgel is megteheti. A kritikai műelemzés mindig csak arról szólhat, hogy *milyen az a műalkotás, amely az adott kritikusnak tetszik, vagy nem tetszik*. De nem szabhatja meg, hogy milyenek kellene lennie egy „jó” műalkotásnak.

Különösen a huszadik században születtek olyan esztétikai elméletek, amelyek megpróbálták modellezni a műalkotások esztétikai, formai szerkezetét. Ezek az elméletek nagyon sok fogódzót adnak az elemző számára ahhoz, hogyan kell egy műalkotást elemeire bontani. Az esztétikai elméletek azonban olyan fogalmi rendszerrel dolgoznak, amelyek valamilyen nagyobb, nem esztétikai rendszerből (filozófia, nyelvészet, logika, szemiotika, pszichológia) származnak. Ezek csak korlátozottan alkalmazhatók a konkrét műalkotások leírására, hiszen azok nem elméleti fogalmakat követve készültek, és olyan szigorú fogalmi következetesség, amely ezekben az elméletekben követelmény, a műalkotásokkal kapcsolatban nem várható el. Minél inkább behatolunk egy műalkotás részleteibe, annál kevésbé látszanak ezek az elméleti fogalmak alkalmazhatónak, annál inkább kiütözik a műalkotások formájának alapvető heterogenitása. Egy-egy elmélet bizonyos típusú műalkotások elemzésére alkalmas, másokéra kevésbé. Például a strukturalizmus eszközeivel inkább a huszadik század közepének avantgárd műalkotásait közelíthetjük meg sikerrel, míg a realista esztétika inkább a tizenkilencedik század irodalmához nyújt megfelelő fogalmi háttérrel. A pszichoanalitikus fogalmi rendszer bizonyos filmekhez fontos kulcsot jelent, másokat hiába próbálnánk ezekkel a fogalmakkal leírni.

Általánosságban azt mondhatjuk, hogy ha egy filmet egészében szeretnénk elemezni és megérteni, meg kell keresnünk a hozzá legmegfelelőbb fogalmi rendszert, de ezeket sosem szabad szigorú következetességgel, kizárólagosan alkalmaznunk feltéve, ha nem épp az a célunk, hogy egy elméleti megközelítést kipróbáljunk egy adott filmen.

5. Fejezet

Az elbeszélés elemzése

A filmek többsége történeteket mesél el. Ez alól az állítás alól szigorú értelemben csak nagyon kevés film kivétel, hiszen még a híradófilmek is történeteket mesélnek, és a dokumentumfilmek többsége is történetet mesél. Az, amit általában „fikciós” vagy „játékfilm”-nek nevezünk, abban különbözik a híradó- vagy dokumentumfilmektől, hogy bennük a történetet *eljátsszák*. A történet eljátszása azonban ugyanúgy felfogható elbeszélésnek, mintha valaki a szó szoros értelmében elbeszélne egy történetet.

Anélkül, hogy belemennénk a filmes elbeszélés elméleti kérdéseibe, néhány fogalmat tisztáznunk kell. Először lássuk a *történet* és az *elbeszélés* különbségét. A nézők közvetlenül sosem találkoznak a filmbeli történettel. Közvetlenül mindig egy elbeszéléssel találkozunk, vagyis azzal, ahogya történetet egy film tálalja. Az irodalmi elbeszélés tekintetében ugyanez a helyzet. Azt a történetet, amit az elbeszélő elbeszél, a nézőnek/hallgatónak kell magának összeállítania, elképzelnie. Sosem tudjuk meg, hogy mi mikor, miért történt egy történetben attól függetlenül, ahogy azt valaki elmeséli. A való életben gyakran – és a bíróságon mindig – megpróbálunk eltekinteni az elbeszélés sajátosságaitól, és a cél az, hogy az eseményeket, azok sorrendjét és okozati láncát az elbeszélő szándékaitól függetlenül tudjuk rekonstruálni. A művészeti elbeszélés elemzése esetén azonban nem ez a cél. Itt is fontos a történet kronológiai és kauzális rendjének rekonstrukciója, de sosem tekintünk el attól, hogy ez a rend milyen módon van elének tárva. Sőt az a mód, ahogy egy történetet elmesél valaki, a művészet esetében sokkal fontosabb, mint az, amit elmesél. A művészeti befogadás esetében nem az az elsőrendű cél, hogy megtudjuk, mi mikor és miért történt, ellenkezőleg, ez a tudás legfeljebb segít abban, hogy élvezni tudjuk azt, ahogy ezt valaki elmeséli.

A művészi célú elbeszélés tehát alapvetően két funkciót lát el. Az egyik a történet ténybeli elemeinek (tér, idő, okozatiság) rekonstrukciója, a másik a történettel kapcsolatban különböző érzelmi, hangulati állapotok előidézése, illetve olyan általánosabb fogalmi asszociációsorok elindítása, amelyek révén a befogadó egy történetből általánosabb tanulságokat tudhat levonni. Az első *informáló* funkciónak, a másodikat *dramaturgiai* funkciónak nevezhetjük. Ez a két funkció szorosan összefügg, azonban mégis igaz az, hogy az elemzés elsősorban a dramaturgiai funkcióra vonatkozik, hiszen ez adja a művészi értékét a történetnek.

Értünk-e azt a történetet, amelyet a film elbeszél. Megértettük-e, mi történt, milyen sorrendben, mit melyik szereplő csinált és miért; honnan indult a történet, és hova értett? Mivel a filmeket többnyire a történeteik miatt nézzük, gyakran tűnik úgy, hogy a képek, a hangok, a vágás mind egyszerűen a történet jobb megértését szolgálják. Amennyiben az elbeszélő célja az, hogy a néző a történetet a lehető legkönnyebben megértse, bizonyos normákat kell követnie ezeknek a formai eszközöknek a használatában. Azonban még ekkor sem mondhatjuk, hogy a stilisztikai eszközök teljes mértékben alárendeltek volnának az elbeszélés megértési funkciójának. Ha így volna, nem lehetne egy történetet sokféleképpen világos módon elbeszélni, mert létezne egy „legjobb” elbeszélő forma, amelyhez minden filmnek igazodnia kellene. Az igazság az, hogy még amikor a stilisztikai eszközök az elbeszélést szolgálják is, az elbeszélésnek elsősorban nem a megértési, hanem a dramaturgiai szerepéhez járulnak hozzá. Ezért lehetséges ugyanannak a történetnek többféle elbeszélése úgy, hogy közben mindegyik könnyen érthető.

Dramaturgia

A dramaturgia a film érzelmi és hangulatszabályozó elve. A dramaturgiai felépítés határozza meg, milyen feszültségi és érzelmi állapotban legyen a néző a film egy adott pillanatában. A dramaturgia legfőbb eszköze az elbeszélés és a zene. A zene közvetlen érzelmi hatást vált ki, míg az elbeszélés bizonyos információk elhallgatásával vagy éppen közlésével kelt feszültséget, nyugtat, nevetet vagy ríkat meg. Természetesen a drámai feszültség szabályozásához a film minden eszköze hozzájárul a tárgyaktól a képkivágatig, hiszen egy jól megkomponált filmben minden apró részletnek van dramaturgiai funkciója. Egy adott formai elem esetében nagyon sok funkció adódik össze, melyek között a dramaturgiai az egyik legfontosabb.

Az előző fejezetben a vágás szempontjából elemeztük Tarantino *Kill Bill* című filmjének bevezető képsorát. Ugyanez a képsor dramaturgiai szempontból is elemzhető. A rendező célja ebben a jelenetben az, hogy minél gyorsabb eljusson egy bravúros párbajjelenethez. Láttuk, hogy a vágás lényegében követi az analitikus vágási rend szabályait, amelynek fő funkciója a térvizonyok világos ábrázolása. Ugyanakkor bizonyos különös sajátosságokat is felfedeztünk, amelyek funkciója mind az volt, hogy a jelenet drámai feszültségét növelje. Rögtön az első kép megbökentő mozzanatot tartalmaz, amennyiben a totálképbe váratlanul érkezik be közeli képsíkba a főszereplő. Ez a váratlanság azonnali feszültséget kelt, ráadásul kiderül, hogy a jelenet fő helyszíne a képtérnek épp a láthatatlan részében helyezkedik el. A következő feszültségkeltő elem megint a vágásnak köszönhető: totálképre

a főhős arcára. Ebben a jelenetben kevesebb mint egy perc alatt négy meghökentő, váratlan eszközzel él a rendező, melyekből három kompozíciós, egy vágási eszköz, és funkciójuk a dramaturgiai feszültségkeltés mellett, hogy mindegyiknek önmagában is megvan az elbeszélésbeli, informatív funkciója. Ugyanakkor ezek az informatív funkciók nem indokolják a fenti megoldásokat. Azt, hogy a Menyasszony megérkezik Vernita házához, tucatnyi más, nem feszültségkeltő eszközzel is meg lehetne mutatni csakúgy, mint azt, hogy becsönget, vagy hogy meglátja a gyermekjátékokat a kertben. A lehetséges eszközválasztékból Tarantino azokat választotta ki, amelyek erős dramaturgiai feszültséget keltenek.

Az elbeszélés szerkezeti egységei

Az elbeszélés szerkezeti egységeit alapvetően a dramaturgia határozza meg. A filmek elbeszéléstanilag többnyire két különböző irodalmi műfajból merítik a szerkezetüket: a drámából és a novellából. A filmes elbeszélés technikailag annyiban hasonlít a novellára, hogy rövidsége miatt a cselekményszálai és azok variálása korlátozott, a cselekményt körülvevő világ részletezésére, így az epizódok halmozására nincs sok lehetőség. A filmes elbeszélés annyiban hasonlít a drámára, hogy a jeleneteket itt is eljuttassák, azaz bemutatják ahelyett, hogy elmesélnék. Ezért a színpadi dramaturgia szabályai erősen érvényesülnek a filmekben is. Nem véletlen, hogy a klasszikus filmes elbeszélések nagy egységeit a legkorábbi időktől kezdve „felvonások”-nak nevezték el, valamint ugyancsak használjuk a színházi dramaturgiában használatos „jelenet” kifejezést is filmekkel kapcsolatban.

A film szerkezeti felépítése a képkompozíciótól tart az elbeszélésig. A képkompozíciókból beállítások lesznek, a beállításokból – a vágás segítségével – jelenetek, a jelenetekből szituációk, a szituációkból „felvonások”, a felvonásokból elbeszélés. A beállítás az a szint, amely összeköti a képkompozíciót az elbeszéléssel. Azt, hogy hány beállítás van egy filmben, alapvetően a film stílusa határozza meg, nem az elbeszélőmódja. A jelenetek száma már alapvetően az elbeszélés dramaturgiai szerkezetén múlik, de számukat nem határozzák meg szabályok. A szituációk száma azonban már jelentősen korlátozott, elsősorban a film hossza által. Egy átlag hosszúságú, hagyományos elbeszélőmódú filmben legkevesebb öt, legtöbb kilenc szituációt találunk. A felvonások száma – már ahol ezt a szerkezeti egységet megtalálhatjuk – három vagy négy. A filmes elbeszélés szerkezeti elemeinek összefüggését a következőképp ábrázolhatjuk:

beállítás1, beállítás2, beállítás3..... beállítás n
jelenet1, jelenet2, jelenet3..... jelenet n

Már a beállításnak is van elbeszélő és dramaturgiai funkciója, de még sok szállal kötődik a képi kompozícióhoz. A jelenetek az elbeszélő/dramaturgiai funkció alap-egységei. Az elbeszélés elemzését ezért a jelenettel kezdjük.

A jelenet

Jelenetnek általában azokat a beállítássorokat nevezzük, amelyek bizonyos tér-idő-cselekmény egységet mutatnak; vagyis egyazon térben, folyamatos időintervallumban játszódnak, dramaturgiailag egyetlen cselekményegységet alkotnak, és ebből következésképpen a bennük szereplő alakok viszonylag állandóak. A „viszonylagos állandóság” azt jelenti, hogy egy jelenet kezdődhet üres térben vagy néhány alakkal, ahová megérkeznek más szereplők, vagy végződhet úgy, hogy közben egy vagy több szereplő távozik, de ha lényeges szereplők megváltoznak a jelenetben, akkor a cselekmény fókuszja is megváltozik, és már nem ugyanarról a jelenetről van szó. A helyszín vagy az idő megváltozása mindenképpen a jelenet megváltozását jelenti.

A jelenetek cselekményegységek, ezért felépítésük hasonló elveken alapul, mint az egész cselekményé. A jeleneteket, ahogy a teljes cselekményfelépítést is, alapvetően két aspektusból közelíthetjük meg: a jelenetnek az elbeszélés egészében elfoglalt helye és szerepe, valamint önálló dramaturgiai felépítése szempontjából. Hogy a jelenetek szerepét jól megértsük, ezt a két szempontot szükséges jól elkülöníteni. A jelenetek – akárcsak az egész elbeszélés – többnyire három részből állnak: egy rövid bevezető, a főcselekmény bemutatása, rövid lezárás. Különböző dramaturgiai megoldások különféle módokon használják ezt a hármas tagolást. Antonioninál például a jelenet lezárása sokszor ugyanolyan hosszú, vagy még hosszabb is, mint maga a cselekmény bemutatása. Bressonnál gyakran nincs bevezetője a jelenetnek. Leggyakrabban azonban azzal a megoldással találkozunk, hogy a jelenetnek elmarad a lezárása, amit teljességgel érthető, hiszen a jelenetek egyik feladata továbbgördíteni a cselekményt, és a teljes lezárás kiolthatja a nézőben a feszült várakozást. Lássunk egy példát egy viszonylag szabályos jelenetépítésre, amely azonban több egyéni dramaturgiai ötletet is tartalmaz.

A jelenet felépítése

Az elemzendő jelenet Henri-Georges Clouzot: *A félelem bére* (1953) című film expozíciójának második jelenete. A jelenet 3 perc 45 másodpercig tart. Informatív funkciója a cselekmény helyszínének, a szereplőknek, a szereplők helyzetének és közöttük levő viszonyok egy részének bemutatása.

Az expozíció bevezető része, amely a kérdéses jelenetet is felvezeti 1 perc 10

a másikig úgy, hogy egy fagyalt-üdítő árus kocsját követi. A jelenet ott kezdődik amikor a fagyaltos megérkezik egy étteremhez, amely előtt tikkadt férfiak lebzselnek. Ekkor kezdődik a cselekmény: az egyik vendég kavicssal kezdi dobálni a fagyaltos kutyáját. Ez alkalmat ad arra, hogy különféle ellentétek bukkanjanak felszínre a jelenlévő szereplők között. A jelenet egyre fokozódó konfliktusokra épül. Akkor zárul le, amikor a vendéglősnek sikerül a jelenet elején az étterme előtt lebzselő összes alakot elzavarnia. Ezután új jelenet indul, amely az exozicció záró része.

Nézzük most a konkrét cselekményt. A jelenetet bevezető szakaszból annyit tudunk meg, hogy egy nagyon szegény, valószínűleg nem európai falu központjában vagyunk (a következő jelenetből derül ki, hogy a helyszín Dél-Amerika). A rendező a klasszikus analitikus vágás helyett fordított eljárást alkalmaz az első beállításban. Nem totálképpel indít, hanem nagyközelivel, és fokozatosan tágítja a képet a gépmozgás segítségével. Zsinórral összekötött rovarokat látunk nagyközeliben, amelyeket egy fekete kisfiú piszkál botal.

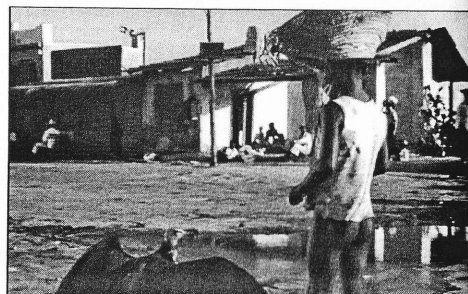
A nagyközeliből varióval tágul a kép, és ahogy meglátjuk a guggoló kisfiút, azonnal meghalljuk képen kívülről a fagyaltárus kiabálását. Erre a hangra fordul hátra és áll fel a kisfiú, ami a kép újabb kitágulását eredményezi. Ekkor kapunk először képet a környezet szegényességéről. A fordított felépítés csak az első képre érvényes, hiszen a továbbiakban úgy jutunk el a főcselekmény helyszínéhez és



69.a ábra



69.b ábra



a főszereplőkhöz, hogy előtte általános áttekintésünk van már a helyszínről. A jelenet felépítése tehát alapvetően követi az analitikus módszert, csupán a legelső beállítás felépítését fordítja meg. Az első kép tematikusan három részre osztható. Az első részben a rovarok a főtéma (69.a ábra), odáig, hogy meglátjuk, hogy a kisfiú piszkálja őket (69.b ábra), és ezt azonnal abba is hagyja, amint meghallja a fagyaltárus hangját. A második részben a fagyaltárus bejön a képbe (69.c ábra), a kisfiú felé fordul, majd ahogy a fagyaltos kimegy a képből, kezdődik a harmadik rész, ahol a kisfiú is újra visszafordul a kamera felé, átmegy a kép másik oldalára, és megáll egy földön álló óriási keselyű mellett. (69.d ábra)

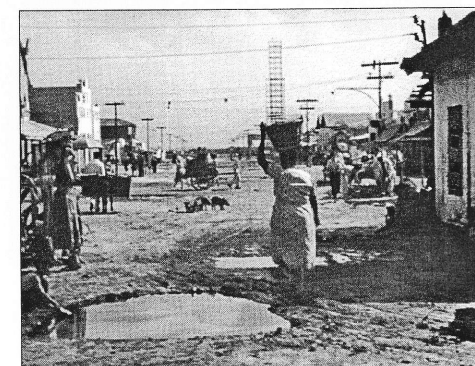
A beállítás három témája közül mind-egyik erőteljes feszültségkeltő erővel bír: rovarok – alul meztelen kisfiú, aki nem tud fagyaltot venni – keselyű. A bevezető rész további képei is mind valamilyen formában ugyanezt a felépítést követik. Az összekötő kapocs közöttük a fagyaltárus mozgása.

A második képben (70.a-c ábrák) egy koldust látunk, amint egy fagyaltot vásárló férfitől kéreget. A beállítás egy a háttérben elhaladó, fején kosarat cipelő asszony mozgását követve fordul el erről a képről, rá a főutca perspektívikus képére. A beállítás harmadik részében egy motoros és egy terepjáró érkezik be nagy sebességgel a képbe úgy, hogy a kép közepe tájékán elhelyezkedő pocsolyából vizet fröcskölnek a közelben elhaladókra.

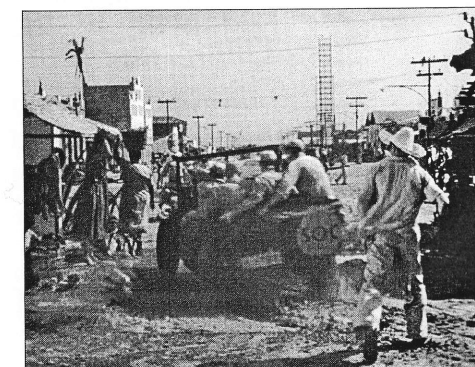
A harmadik képben (71.a-b ábra) megismétlődik a második képbeli gépmoz-



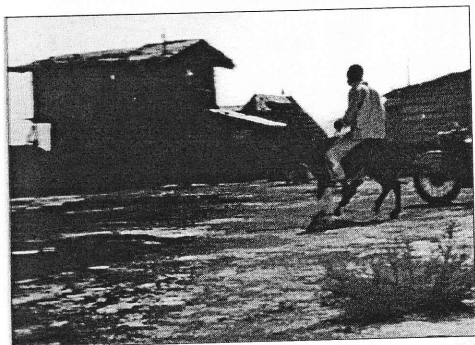
70.a ábra



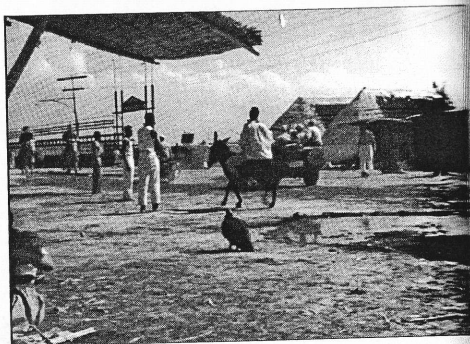
70.b ábra



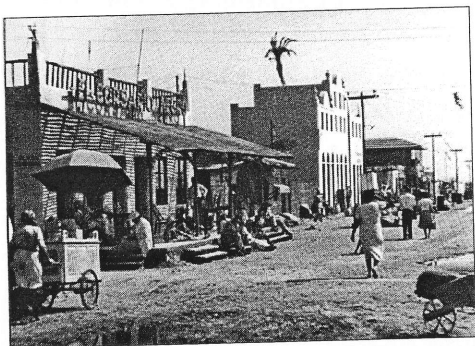
70.c ábra



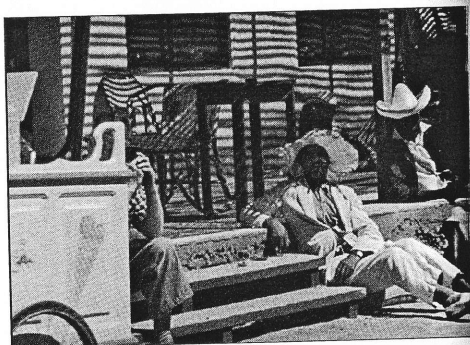
71.a ábra



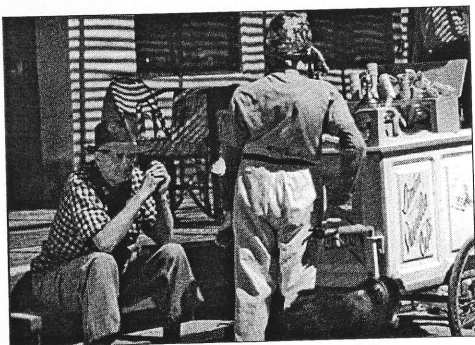
71.b ábra



72.a ábra



72.b ábra



72.c ábra

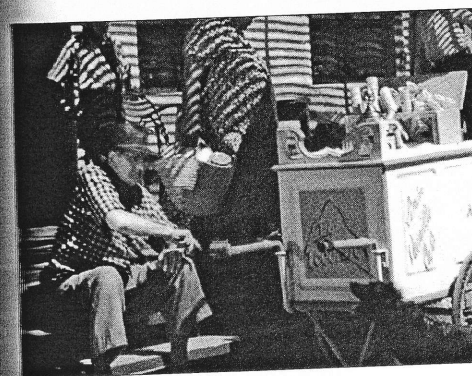


72.d ábra

jutunk el varióval és vágással közelképekhez. Itt kezdődik az elemzendő jelenet bevezetője.

Az első és a negyedik beállítás között tehát egy képileg komponált ívet találunk. Az első négy beállítás domináns plániái a következő ívet alkotják: nagyközeli

A jelenet egységét a szereplők, a helyszín és a cselekmény egysége adja. A jelenet főszereplői Mario, Linda és a vendéglős. A helyszín a vendéglő és közvetlen környéke. A cselekmény a szereplők főbb viszonyait és konfliktusait vezeti be. A jelenet felépítése különböző szereplők összeütközésére épül. Az egyre erősödő konfliktusok váltakoznak a szereplők helyzetéről szolgáltatott információk adagolásával. A jelenetben több dramaturgiai egység található. Mindegyik egységet új témának kezelhetünk. Az első rész a kutya dobálásával indul, majd a kutya dobáló férfi és Mario szóváltásával ér véget. (73. a-b. ábra)



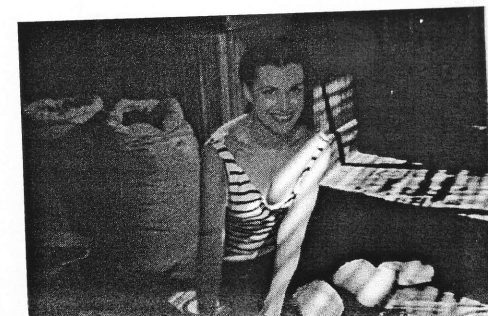
73.a ábra

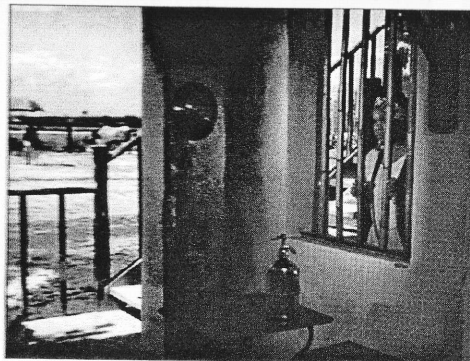


73.b ábra

A jelenet következő (74. a-d ábra) témája a padlót felmosó Linda képével kezdődik, aki rögvest kapcsolatot teremt Marióval. Ugyanakkor ez a téma is azonnal konfliktusokkal telítődik Linda és a vendéglős, majd Linda és Rosa, a pincérnő között.

Ezt a feszültséggel teli témát a harmadik téma, a locsolókocsi képe zárja le, egyben fel is oldva a feszültséget. Ennek a témának narratív szempontból informatív szerepe van, mert alkalmat ad arra, hogy megtudjuk, a szereplők munkanélküliek, dramaturgiai szempontból viszont feszültségoldó, átkötő szerepe



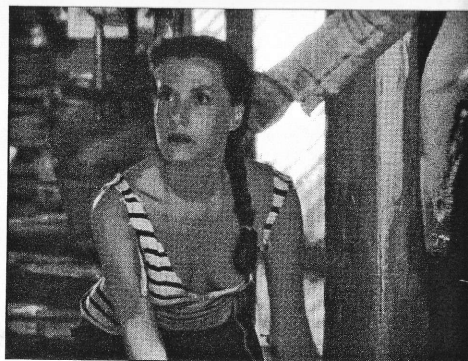


74.c ábra

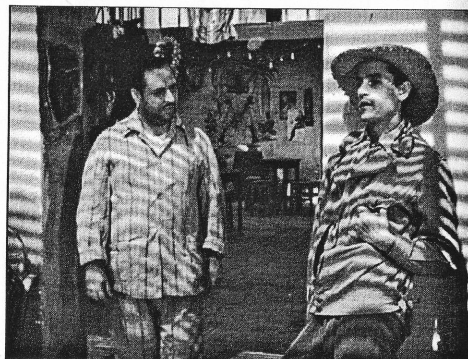
van, mert egy pillanatra kikerülünk a korábban elindított konfliktusok erőteréből. A negyedik téma akkor indul, amikor a munkáról való beszélgetésbe belép a vendéglős. (75. a-b ábra)

Az ő megjelenése azonnal újra feszültséggel telíti a jelenetet. Ez a feszültség azonban erősebb az ezt megelőzőknél, és ez lesz a jelenet kibontakozásának fő mozgatóereje is. A vendéglős gyors egymásutánban két szereplővel, majd azonnal az egész társasággal konfliktusba kerül a támadó „Tessék, mit isztok?!” kérdésével. Ezután rögtön Mario közelijét kapjuk, amivel elérkezünk a jelenet fő témájához: Mario és a vendéglős konfliktusához.

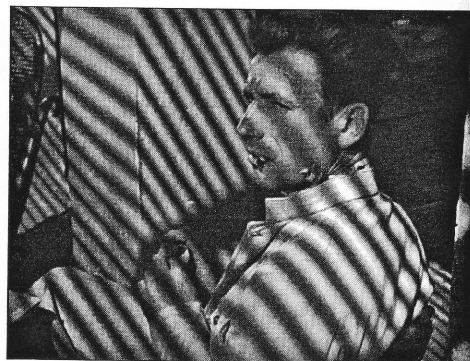
Ez a konfliktus azonban nem robban ki azonnal. Előbb visszatérünk a második témához, Linda és Mario viszonyához, és ezen keresztül jutunk el Mario és a vendéglős konfliktusának kiéleződéséhez. Így ez a konfliktus két szinten is megfogalmazódik: első szinten Mario csak egy a sok léhűtő közül, második szinten azonban már személyes férfitáncosról is szó van Linda kapcsán. Ez a kettős feszültség vezet el a jelenet fő konfliktusának kirobbanásához. Ennek során a vendéglős először szétkergeti



74.d ábra



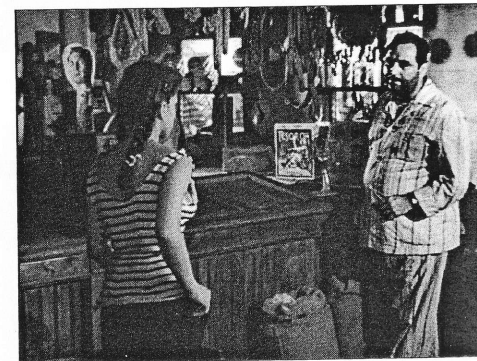
75.a ábra



75.b ábra



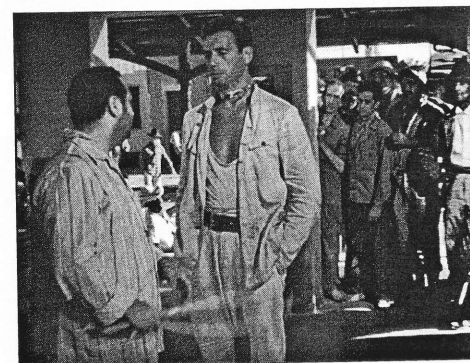
76.a ábra



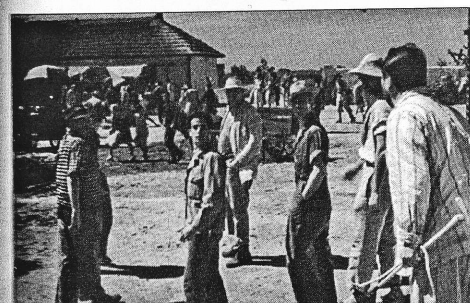
76.b ábra



76.c ábra



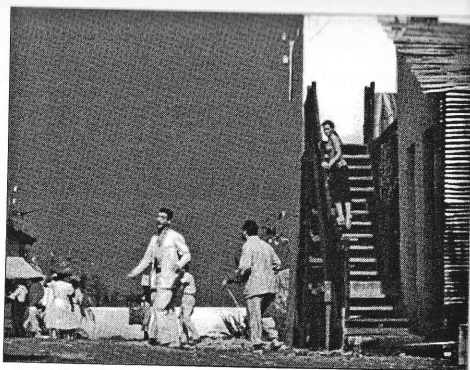
76.d ábra



Mariót is kizavarja a vendéglőből. (76. a-j ábra) Ez a jelenet csúcspontja, amit hatás tekintetében a rendező azzal is fokoz, hogy ekkor érkezik nagy zajjal, fényeket egy alacsonyan szálló repülő, ami akusztikailag – zenei nyelven szólva – fortissimóba viszi át a jelenetet. Ez megfelel annak az általános elbeszélői szokásnak, hogy a szembenálló feleket a történetek – jelen esetben a jelenet – vége előtt juttatják el a konfliktus kirobbanásához, és ez többnyire szemtől szemben való küzdelem formáját ölti.



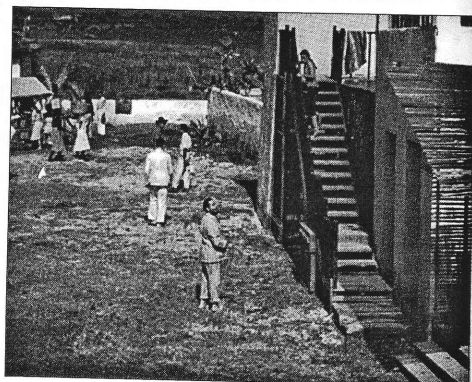
76.g ábra



76.h ábra



76.i ábra

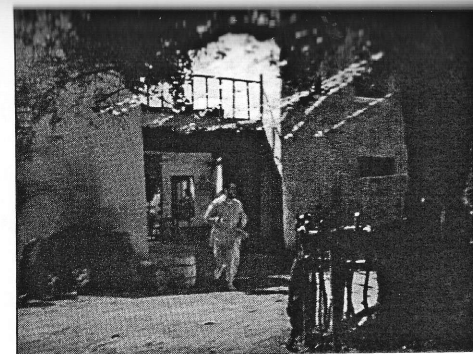


77.j ábra

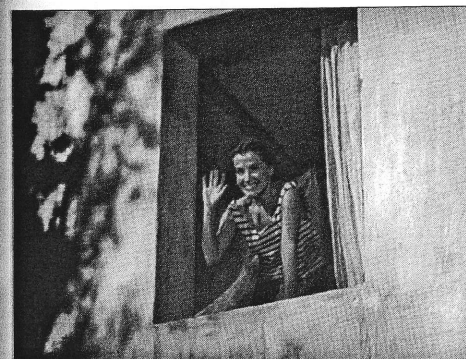
Ahogy a repülő elhaladt, lényegében a jelenet is lezárul. Ekkor kezdődik az exozíció rövid lezáró szakasza egy új jelenettel, amely új témát vezet be, és továbbblendíti a történetet. A vendéglős Bimbát keresi, hogy elküldje a repülőtérré. (77. a-e. ábra) Ezután azonban egy új jelenetben még egyszer visszatér Mario és Linda témája, amint távolról integetnek egymásnak, és az exozíciót az zárja le, ahogy a vendéglős berángatja Lindát az ablakból, köp egyet Mario felé, és elhúzza a függönyt.

Ahogy láttuk, az elbeszélés szempontjából nézve egy jelenet egy vagy több téma köré épül föl. Dramaturgiai szempontból nézve a jelenetek egy vagy több feszültségpontot tartalmaznak, amelyek a néző figyelmét és érzelmi állapotát szabályozzák. A jelenetek lényegében kis történetek, amelyek nem záródnak le a jelenet végén. Bizonyos témák lezárulnak, de a jelenetekben többnyire mindig találunk olyan témát, amely nyitva marad, és ez a nyitottság „varrja” össze a jelenetet a következővel. Jelen esetben ez a repülő témája, amely átvezet Bimba jelenetéhez, amely egy jelenettel később a történet folytatását biztosít.

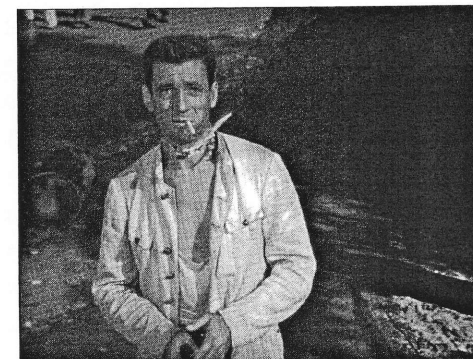
volt. Ez a lezárás tulajdonképpen már nem ad új információt az eddigiekhez, csupán dramaturgiai funkciója van, amennyiben megismétli, és még jobban kidomborítja a vendéglős Mario felett aratott győzelmét. A szereplők és a cselekmény még folyamatos, de a helyszín már megváltozott, ezért ezt a jelenetet már nem tekinthetjük szigorúan a főjelenet részének.



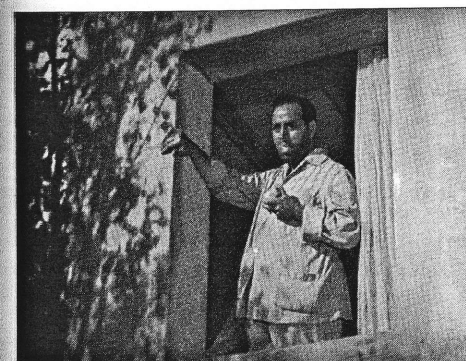
77.a ábra



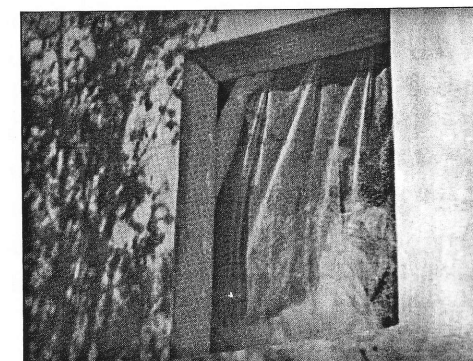
77.b ábra



77.c ábra



77.d ábra



77.e ábra

Fordulat és epizód

A jelenetek funkciójuk szerint két csoportra oszthatók: *fordulatokra* és *epizódokra*. Fordulatoknak azokat a jeleneteket nevezzük, amelyekben olvasmi történik, amely

teli, még nem biztos, hogy fordulatot jelent a cselekmény menetében. Másfelől, fordulatot jelenthet olyasmi is, ami egyáltalán nincs dramaturgiailag hangsúlyozva. Fontos azt is figyelembe venni, hogy egy jelentős esemény egyik-másik szereplő életében fontos fordulatot hozhat, mégsem feltétlen jelent fordulatot a cselekmény szempontjából. Spielberg *München* című filmjében hét gyilkosságot követünk végig. Nyilvánvaló, hogy minden egyes gyilkosság az adott áldozat életében igen jelentős fordulatot képvisel, azonban az egész történet szempontjából nem, bármilyen nagy robbanással vagy izgalmas körülményekkel legyenek is tálalva. Ugyanakkor az a pillanat, amikor a főhős megtudja, informátorai róla is adnak el információt az ellenségnek, fontos fordulat, hiszen ezen a ponton válik hősrünk üldözöből üldözötté; innentől másképp kell viselkednie. Epizódok általában azok a jelenetek, amelyek nem fordítják meg a cselekmény menetét, ehelyett vagy motívációkat szolgáltatnak a hősöknek, vagy információt a nézőknek, esetleg egy adott cselekményelemet variálnak. A filmek elején többnyire epizód jellegű jeleneteket találunk, hiszen itt az „egyszer volt, hol nem volt” szakaszban vagyunk, ahol a cselekmény azt meséli el, hogyan folynak a dolgok normális medrükben. *A félelem bére* bevezető jelenete is erre példa. Az egész jelenet lényegében folyamatos verbális konfliktusok sorozata különféle szereplők között. De akármennyi konfliktust látunk is, mindegyik csupán egy példája a nap mint nap előforduló, és hasonlóan lezajló kis csetepatéknak. Valószínűleg a vendéglős mindennap ugyanígy dobja ki léhűtő vendégeit, Mario ugyanígy cicázik Lindával, a fagyaltos ugyanígy érkezik mindennap, és a repülő minden héten, stb. Az, hogy egy esemény nem rendszeresen, hanem csak egyszer fordul elő, még nem biztosítja, hogy a jelenet fordulattá váljon. Amikor Bimba elindul a repülőtérré, egy fiatalembert talál az autójában elbújva, aki így akarja magát elvitetni. Hiába érzékeljük az esemény szokatlanságát, a cselekmény menete ettől nem változik meg. Gyakran még egy új szereplő megjelenése sem jelent fordulatot önmagában. A harmadik jelenetben ugyan megjelenik Jo, de jelenetek sokaságán keresztül mégsem történik fordulat, csupán az alapszituáció variálódik. Az első fordulat akkor áll be a cselekményben, amikor kigyullad az olajkút. Erről egy olyan jeleneten keresztül szerzünk tudomást, amelynek nem is a film főhősei a főszereplői, hanem egy tömeget lázító asszony. A fordulatot nem is az hozza, ami történik a jelenetben, hanem a tény, hogy ez a szereplők tudomására jut. Ezután indul el a történet abba az irányba, amely az egész film főtémája lesz. Az, hogy az epizódok nem fordítanak a cselekmény menetén, nem jelenti azt, hogy nem is viszik előre a cselekményt. Minden epizód valamilyen információs vagy érzelmi többletet jelent az előzőkhez képest, mintha egy előre megszabott úton vinne egy olyan kereszteződés felé, ahol a szereplőknek választaniuk kell. A fordulópontokon a szereplőknek dönteniük kell, melyik irányba induljanak el. Nemcsak a fordulópontokon döntenek a szereplők, de a fordulópontok között is.

kon haladnak keresztül a következő fordulatig. A fordulatoknak és az epizódoknak tehát nincsenek formai kritériumaik, így az elbeszélésben elfoglalt helyük, az általuk szállított információ dönti el, egy jelenet melyik kategóriába tartozik.

A fordulatok jelentősége

A fordulatok és az epizódok megkülönböztetésén keresztül tudjuk rekonstruálni az elbeszélés vázát, így érthetjük meg, hogy milyen fontos szerkezeti pilléreken nyugszik egy adott történet. A fordulatok tekintetében természetesen különböző súlyú eseményekről lehet szó. A legfontosabb fordulatok az egész cselekmény nagy egységeit tagolják, de ezenközben lehetnek kisebb jelentőségű fordulatok is. *A félelem bére*ben például az olajkút kigyulladás a első jelentős fordulat a cselekményben, amely egyben a film első nagyobb egységének, az első felvonásnak is a végét jelenti. Ugyanakkor ezt megelőzően már találkozhatunk egy kisebb jelentőségű fordulattal, amely ugyan nem befolyásolja az egész cselekmény menetét, mégis a főhős, Mario életében kis változást jelent: Jo miatt összevész Luigival, és elköltözik tőle. Ennek a fordulatnak a funkciója csupán az, hogy előkészítse Mario és Jo későbbi kapcsolatát. Ezt fokozza tovább a következő jelenet, amelyben Luigi gyilkos konfliktusba kerül Jóval a kocsmában. Az elköltözés tehát fordulat a cselekményben, mert Mario kapcsolatrendszerét jelentősen átrendezi, és emiatt éleződhet ki a konfliktus Jo és Luigi között, de nem akkora, hogy az egész cselekményt új irányba terelné. Ugyanilyen jellegű esemény, amikor a film ötvenedik percében Smerloff helyett Jo jelenik meg az induláskor. A történetben fordulatot jelent annyiban, hogy Jót nem választották ki a feladatra, ezért Mario párja Smerloff lett volna. Jo azonban az indulás éjjelén valószínűleg csinált valamit Smerloffal, hogy ő kerülhessen a helyére. Ez jelentős változás Jo és főleg Smerloff számára, azonban a cselekmény menetét mégsem befolyásolja jelentősen. Még fontosabb fordulat, amikor negyedórával később Luigiék kocsija megelőzi Mario és Jo kocsiját, hiszen ennek köszönhetően nem ők, hanem Luigiék robbannak föl útközben. A filmben a következő fordulatokat találjuk:

1. Jo megérkezik (0:10)
2. Mario elköltözik Luigitól (0:28)
3. Kigyullad az olajkút (0:35)
4. Smerloff helyett Jo megy (0:50)
5. Luigiék kocsija kerül előre (1:04)
6. Jo megfutamodik (1:18)
7. Luigiék felrobbannak, Jo megint megfutamodik (1:40)

Ha jelentőségük szerint tekintünk végig a film fordulatain, a következőképpen ábrázolhatjuk a film szerkezetét (minél jelentősebb a fordulat, annál nagyobb a száma)

1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7 - 8 - 9 - 10

Jól látható az elbeszélés nem teljesen szimmetrikus, de egyenletesen elosztott dramaturgiai szerkezete. A fordulatok általában 15–20 perc távolságra vannak egymástól – kivéve az utolsó hármat, ahol a film utolsó 7 percében három fordulat követi egymást –, és nagyjából minden második fordulat képvisel közepes vagy nagy jelentőséget. Az első jelentős fordulat a film első negyedének a végén helyezkedik el. Ekkor kezdődik az igazi cselekmény. Létrejön egy megoldandó feladat: el kell oltani a tüzet. Ezután a közép részben szinte szimmetrikusan helyezkednek el fontosabb és kevésbé fontos fordulatok, majd – és ez nem klaszszikus befejezés – egy váratlan tragikus fordulat után azonnal véget ér a film. A film jelentősebb fordulatai mind a szereplők halálával vannak összefüggésben. Az első fordulat témája épp ezért nem csupán az, hogy kigyulladt az olajkút, hanem az is, hogy a balesetben sok ember meghalt. Ez dobja föl a történet vizsztatérő fő témáját. A második jelentősebb fordulat megint a tragikus végkifejletet készíti elő. Ezután két fontos fordulat természetesen a három szereplő halálával kapcsolatos, amelyek itt azért fordulatértékűek, mert Luigiék felrobbanása végképp megváltoztatja Mario és Jo viszonyát, továbbá, előidézi azt a fizikai akadályt, amely Jo halálához vezet; Jo halála pedig Mariót juttatja dupla bérhez. Az utolsó nagy fordulat természetesen Mario halála.

Nagy fordulatok általában a filmek első negyedének a végén és az utolsó negyed vége előtt – vagy ez esetben a legvégén – történnek. Ez persze nem szabály, de a filmek többsége mégis ilyen. Egy normál hosszúságú filmben általában ezt a két fő tartóelemet találjuk. A második fő fordulat előtt többnyire találunk egy ugyancsak fontos, de kisebb jelentőségű fordulatot, amely előkészíti a végkifejletet, mintegy beállítja a cselekményt a „célegyenesbe”. A filmek többségében ez a főesemény előtti fordulat arról szól, hogy a főhős magára marad, saját erejéből, egyedül kell megoldania a problémát. *A félelem bérében* ez annak a jelenetnek felel meg, amikor Jo megpróbál megszökni, és Mario erőszakkal visszaparancsolja a teherautóra. Itt válik világossá, hogy Mario mostantól egyedül van, nem számíthat Jo támogatására. Rögtön ezután ez a fordulat fizikai formát is ölt, amikor Jo halálos sérülést szenved az olajtölcsában, és Mariónak egyedül kell kivontatnia a teherautót az olajból.

A fordulatok elhelyezkedése az elbeszélésben nagyon sokat elárul a film elbeszélés módjának milyenségéről, és sok mindent meg tudhatunk belőle a film drama-

Az epizódok jelentősége

Ha a fordulatok alkotják az elbeszélés vázát, az epizódok képviselik az elbeszélés anyagát. Ezekben a jelenetekben kapunk olyan információkat, amelyek érthetővé teszik a szereplők cselekedeteit, körülményeit, ahol az alkotók viszonylag szabadon játszhatnak a néző érzelmeivel és figyelmével. Az epizódokban a cselekmény menete, a szereplők célja nem változik, csupán érthetőbbé válik, finomodik, „színeződik”. Az epizódok szerepének megértése kulcskérdés, mert ezen múlik a szereplők motivációinak alapos megértése. Az epizódok, mivel a szorosan vett cselekmény menetébe nem szólnak bele, egyszerre több funkciót is elláthatnak, egyszerre több szereplő motivációját is gazdagíthatják, több szereplőt is jellemezhetnek, ugyanakkor a cselekmény menetétől független dramaturgiai funkciójuk is lehet. *A félelem bérében* például Linda jelenetei mind epizódok. Az ő jelenlététől vagy távollététől semmi nem változik a cselekményben, szerepe mégis fontos. Rajta keresztül ismerjük meg Mario jellemének egy másik oldalát, amelynek ismerete fontos lesz a film végkimenetelénél. Lindán keresztül látjuk, hogy Mario megbízhatatlan, csélcsap figura, és ezzel van összefüggésben az, hogy az utolsó jelenetben „táncoltatja” a teherautót, ami a végzetes balesethez vezet. Természetesen ezt a jellemzést más körülményekben is megadhatta volna a rendező. Linda alakjára nyilvánvalóan egyrészt az erotikus színezet miatt esett a választás, másrészt így megismerhetjük Mario nőkhöz való viszonyát, amivel még jobban kihangsúlyozódik „férfias” keménysége és bátorsága. A film középső részében Linda szerepe a nézőben keletkező feszültség fokozása, amikor többször könyörög Mariónak, hogy ne vállalja el a munkát. Ugyancsak a film érzelmi hatásának fokozását szolgálja jelenléte a film legvégén, amikor megtudja, hogy Mario túlélte az utat, és mindjárt visszaér. Ugyanakkor a film bevezető részében a drámai feszültség több ízben is Lindához kötődik, miközben ezek a konfliktusok nem tartoznak a cselekmény fősodrához. Ezekben az epizódokban tehát a drámai feszültség a cselekmény menetétől függetlenül változik.

Ugyancsak az érzelmi azonosulást szolgálják Bernardo jelenetei. Ő időről időre megjelenik a bevezető rész végétől kezdve, és a jelenetei külön történetívet alkotnak a filmben. Először Bimba autójában elbújva próbál kijutni a repülőterre. Ott a pilótát próbálja meg győzködni, hogy neki van vízuma, vigye el őt. Amikor ez nem sikerül, Jótól próbál pénzt kölcsönkérni. Azután ő is megpróbálkozik a vezetéssel, de nem veszik föl, és végül fölakasztja magát. Az ő jelenetei a történet menetét egyáltalán nem befolyásolják, még annyira sem, mint Lindáéi, hisz senki sem törődik vele, ugyanakkor erős érzelmi színezetet kölcsönöznek a filmnek, amennyiben a néző rajta keresztül könnyebben átéli ezeknek az embereknek a kétségbeesett helyzetét, és jobban megérti, miért szükséges keménység és kíméletlenség

A szituáció

A jelenetek *szituációkat* alkotnak. Szituációnak egy olyan jelenetsort nevezünk, amely a cselekmény nagyobb átalakulási fázisait fogja egybe. A szituációkat tehát fordulatok határolják. Itt már nem érvényesül a helyszín-szereplő-idő egység, mint a jeleneteknél; a szituációk egysége csak a cselekmény menetéből válik világossá. A szituációk jelentőségét legjobban úgy érthetjük meg, ha tekintetbe vesszük, hogy minden történet a szereplők valamilyen problémájának a megoldásáról szól. A problémák megoldása természetesen akadályokba ütközik, amelyeket a szereplőknek le kell győzniük. A szituációkat úgy foghatjuk föl, mint olyan időtartományt, amely egy probléma megoldásában a különböző megoldáskísérletek közé esik. *A félelem bérében* Jo megjelenése nem azért változtatja meg a kiinduló szituációt, mert ő lesz a probléma megoldása, hanem azért, mert Mario (és mások is) úgy gondolják, hogy Jo lesz a probléma megoldása. Mario azonnal mellécsapódik, az ő kedvéért összevész Luigival is, és Lindát is gond nélkül faképnél hagyja, amikor Jo megjelenik az utcán. Jo megjelenésével tehát megváltozott a szituáció, ha nem is jelentősen, de érezhetően. Az új szituáció nem minden eleme látható azonnal. Ahogy a cselekmény halad előre, a változás következményei egyre érezhetőbbek, míg végül egy következő nagyobb fordulat újabb szituációt hoz. Az a fordulat, amikor Mario elköltözik Luigitól, azért jelent új szituációt, mert ennek Luigi és Jo gyilkos konfliktusa lesz az eredménye. A film következő szituációja természetesen a nagy fordulattal áll be: munka adódik, el kell oltani a tüzet. Ez minden eddiginél nagyobb fordulat a cselekményben, és ez az új szituáció teljesen át is rendezi a szereplők viszonyait. Mario, Luigi és Jo konfliktusa lényegében elmosódik, a vendégülközlő kapcsolatos konfliktusok teljesen eltűnnek, Marióból a Lindával kapcsolatos maradék gyengédség is elszáll. Az új szituáció odáig tart, amikor kialakul a résztvevők végleges csapata, amelynek fő fordulata Jo bekerülése a csapatba. Az itt kezdődő szituáció odáig tart, amikor Luigi és Bimba kocsija felrobban. A helyzet itt azért más, mert egyrészt nincs többé alkalmuk velük együttműködni, ha történetesen olyan akadály elé érnének, mint amilyen az útra gördült szikla volt, másrészt itt Jo el akar menekülni, és Mario erőszakkal viszi vissza a kocsira, ami viszont Jo életébe kerül. Megint új szituáció kezdődik, amikor Mario célba ér, és visszaindul a négyezer dolláros csekkkel. Ez a film legrövidebb szituációja: összesen két percig tart, Mario halálos balesetet szenved, és a film véget ér. A film szituációi tehát a következők:

1. A film kezdetétől Jo megérkezéséig. Témája: a faluban rekedt munkanélküli férfiak reménytelen helyzete.
2. Jo megérkezésétől Mario elköltözéséig. Témája: Mario Jóban látja a megfelelő társat a helyzet megváltoztatásában.

4. A katasztrófa bejelentésétől az indulásig. Témája: Néhány férfi lehetőséget kap a kitörésre.
5. Az indulástól Luigi és Bimba haláláig. Témája: Az út veszélyeinek legyőzése és Jo gyávaságának megnyilvánulása.
6. Luigi és Bimba halálától a megérkezésig. Témája: Mario egyedül teljesíti a feladatot.
7. A megérkezéstől Mario haláláig. Témája: Mario könnyelműsége és halála.

A szituációk ugyanúgy történetíveket alkotnak, mint a jelenetek, vagy mint az egész elbeszélés. A szituáció fokozatosan fejlődik ki egy fordulóponttól egy másik fordulópontig. A filmek első szituációja általában egy nyugalmi helyzetből indul, és valamilyen említésre méltó változással ér véget. Ez a változás sokszor nem következik a kiinduló szituációból – valaki megérkezik, baleset, bűnügy történik, stb. –, de elvileg nem elképzelhetetlen, hogy a kiinduló szituáció generáljon egy olyan változást, amely elindítja a történetet. Jelen esetben klasszikus megoldással találkozunk: egy nyugalmi helyzetbe váratlanul megérkezik valaki, és ez megváltoztatja a viszonyokat. Azonban azt látjuk, hogy a bevezető szituáció dramaturgiai felépítése fokozatosan vezet el oda, hogy úgy érezzük, „valaminek történnie kell”. A konfliktusok, jóllehet nem viszik előre a cselekményt, egyre erősebbek, egyre elviselhetetlenebbnek mutatják a kiinduló szituációt. Amikor Jo kilép a repülőből, úgy érezzük, valamilyen formában ő fogja kimozdítani a szereplők sorsát ebből a reménytelen állapotból. A film azonban nem használja ki ezt a lehetőséget. Jóról hamar kiderül, hogy a látszat ellenére csak ugyanolyan csavargó, mint a többiek, de éppen ezért az alak sokkal érdekesebb lehetett volna, ha megjelenése valóban katalizáló erő lett volna a történetben. Pedig a második szituáció még többet ígér, mint az első. Jo elszakítja Mariót Luigi mellől és maga mellé állítja egy olyan konfliktusban, amely szembefordítja őt az egész éttermi közösséggel. Jo vakmerősége és agresszivitása itt olyan feszültséget teremt, amely csakúgy, mint az első szituáció végén, azt az érzést támasztja a nézőben, hogy „valaminek most történnie kell”. Dramaturgiailag hasonló a második szituáció felépítése az előzőéhez, mivel az itt kifejlődő konfliktus sem viszi előre a cselekményt, csak egy általános várakozást támaszt azzal kapcsolatban, hogy „végre történjen már valami”. Jo szerepe azonban innentől fogva egyre jelentéktelenebb. Mivel nem az ő révén jön a megoldás, hirtelen háttérbe szorul. A harmadik szituációban még hoz egy fordulatot Smerloff eltüntetésével, ami ugyancsak magában hordja annak a lehetőségét, hogy talán ezen áll vagy bukik majd a küldetés teljesítése, de ez a várakozás sem teljesül. Jo egyre gyengébbnek, gyávábbnak és jelentéktelenebbnek bizonyul, és a végén meghal. A harmadik szituáció már klasszikus történetívet alkot, ahol a kiindulópont létszámát elő a szituáció megváltozását: kivullad az olajkút, el kell oltani, embereket

A felvonások

Elsősorban a hollywoodi forgatókönyvírás-tankönyvekben találkozunk a „felvonás” (act) fogalom gyakori használatával. A felvonás a filmek legnagyobb dramaturgiai egysége, és klasszikus elbeszélésű filmek tipikusan három ilyen nagy egységre tagolódnak. Természetesen ez a felosztás megfelel a klasszikus három felvonásos dráma szerkezetének.

Az első felvonás bemutatja a szereplőket, a helyszíneket, a szereplők kiinduló viszonyait, és eljut addig, hogy kialakuljon egy olyan konfliktushelyzet, amelyet a szereplőknek meg kell oldaniuk. A második felvonásban a szereplők különböző módon próbálják megoldani az új helyzetet, esetleg új szereplők bevonásával, vagy a viszonyaik újrendezésével. A második felvonás általában odáig tart, ahol ez a folyamat kudarcok vagy félsikerek nyomán holtpontra jut. A harmadik felvonás elején a probléma megoldásának általában radikálisan új módját találják meg a szereplők, és innen egyenes út vezet a dráma csúcspontjáig, ahol a legfőbb konfliktus kirobban, és megoldódik a helyzet. Ezután általában gyors lezárás következik.

Nagyon sok film követi ezt a szerkezetet, de sok más film nem. Sok hollywoodi filmet sem lehet elemezni a három felvonásos modell alapján, hanem vagy egy négy felvonásos modellt vagy pedig a szituációk sorozatára épülő „szekvenciális” modellt kell alkalmazni.¹² Összefoglalóan azt mondhatjuk tehát, hogy jelenetek és szituációk minden filmben vannak, felvonások azonban nem, és ha vannak, számuk három és öt között változik.

6. Fejezet

A rendezés és a színészi játék

A rendezés

A filmkészítés legfontosabb munkafázisa a rendezés. A színházban a rendezés – a színrevitel – művészete tisztábban elválasztható a darab többi elemétől, mint a filmben. A színházban van egy színmű, amely önmagában is értékelhető, értelmezhető, saját esztétikai kritériumai vannak: ez a színdarab. A színrevitel ennek a műalkotásnak az értelmező megjelenítése, azaz a rendezés elemzése mindig összevethető a színdarab esztétikai hatásával vagy éppen gondolatiságával. A film esetében azonban nincsen a filmtől különböző, esztétikailag önállóan is értékelhető irodalmi alapanyag. A forgatókönyv csak a legritkább esetben tekinthető ilyennek. Nagyon sok filmnek nincs szabályos forgatókönyve, vagy pedig az elkészült film annyira eltér a forgatókönyvtől, hogy az összevetésnek nincs sok értelme. A másik fontos különbség, hogy a filmben nincs adva a látvány vizuális kerete. A vetítővászon mint vizuális keret csupán virtuális. Ez a keret ugyanis el tud „mozdulni” a látványon, és meg tudja mutatni azt, ami az előző pillanatban még rejtve volt, mégpedig a látvány folyamatosságának megőrzése mellett. A színházban mindig van nézőtér és színpad, még akkor is, ha e kettő egy adott rendezés koncepciója szerint összeolvad, a színváltások pedig nem képesek megőrizni a hétköznapi vizuális észlelésmód folyamatosságát. Ezért a színházban mindig adott egy tér és időkeret. E két tényező miatt a filmrendezés művészete sokkal nagyobb autonómiával rendelkezik, mint a színházi rendezés. A filmrendező nemcsak jelenetet, színészeket, hanem teret, időt és valóságillúziót keltő látványt is teremt. A filmrendező számára a színházi rendezés szinte minden eszköze rendelkezésre áll (kivéve a színészek és a közönség közvetlen kapcsolatát), de annál még sokkal több is: a vágás, a térben való mozgás, a valóságos terek sokasága, a bonyolult hanghatások, a plánok, stb. Ez mind a rendezés körébe tartozik; de általában, amikor rendezésről beszélünk a filmben, a klasszikus színrevitel elemeit értjük rajta, időnként kiegészítve azt a plánozással és a vágással. A rendezés tehát a jelenetek „színrevitele”, a színészek elrendezésének, mozgásának, a kamera távolságának és esetleges mozgásának, a díszlet milyenségének, a tárgyak elhelyezke-