

Szíjártó Imre

## Egyetemi hallgatók filmértése

### Absztrakt

A tanulmány arra tesz kísérletet, hogy feltérképezze azokat a gyakorlatokat és stratégiákat, amelyeket egyetemista diákok a filmről való gondolkodásukban működtetnek. A vizsgálati anyagot a következő források szolgáltatják: azok a módszertani mintaórák, amelyeket az egyetem négy karán a hallgatók mozgóképértése fejlesztésének szándékával tartottunk meg és rögzítettünk; a szemináriumi beszélgetések anyaga; írásos mikroelemzések, amelyeket a hallgatók filmtörténeti szemináriumokra és filmelemzéssel foglalkozó órákra készítenek.

### Szerző

**Szíjártó Imre** a Debreceni Egyetem magyar-orosz-lengyel szakán végzett, doktori tanulmányait és habilitációját a DE neveléstudományi programjában fejezte be. Főiskolai tanár az Eszterházy Károly Egyetem Mozgóképkultúra Tanszékén. Kutatási területe a kelet-közép-európai országok filmje, valamint a mozgókép- és médiaoktatás módszertana.

[szijarto.imre@uni-eszterhazy.hu](mailto:szijarto.imre@uni-eszterhazy.hu)

---

<https://doi.org/10.31176/apertura.2018.2.8>

## Egyetemi hallgatók filmértése

Jelen tanulmány arra tesz kísérletet, hogy feltérképezze azokat a gyakorlatokat és stratégiákat, amelyeket egyetemista diákok a filmről való gondolkodásukban működtetnek. A vizsgálati anyagot a következő források szolgáltatják: azok a módszertani mintaórák, amelyeket az egyetem négy karán a hallgatók mozgóképértése fejlesztésének szándékával tartottunk meg és rögzítettünk; a szemináriumi beszélgetések anyaga; írásos mikroelemzések, amelyeket a hallgatók filmtörténeti szemináriumokra és filmelemzéssel foglalkozó órákra készítenek. A módszertani órákat az Eszterházy Károly Egyetem Természettudományi Karán földrajz szakos hallgatókkal, a Pedagógiai Karon andragógusokkal, a Gazdaságtudományi Karon szociálpedagógusokkal, a Bölcsészettudományi Karon pedig rajz- és vizuális kultúra, illetve mozgóképkultúra és médiaismeret szakos tanárjelöltekkel tartottuk meg (*A mozgóképértés fejlesztése* 2014). A hallgatók másik csoportját mozgóképkultúra és médiaismeret szakosok alkották, akiknek a film és a televízió tehát a szakmájuk. Az írásos minielemezéseket a hallgatók tulajdonképpen az órára való felkészülés részeként folyamatosan készítik a szemináriumokra. Az elemzések az adott film egy vonatkozását dolgozzák fel – a film műfaji kérdéseit, stílusának jellegzetességeit, az idő- és térkezelés megoldásait, a valóságkép és a szereplőformálás eljárásait. Olyan munkákról van szó, amelyekhez ebben a terjedelemben nem szükséges forrást használni, elvárás viszont, hogy a hallgatók mozgósítsák filmismeretüket és értési apparátusukat, azaz a korábban kialakított jártasságaikat.

### Előzmények

2012 tavaszától kezdve több tanulmányban és cikkben vizsgáltam a filmes témájú blogbejegyzésekben megjelenő mozgóképértési stratégiákat (Szíjártó 2012, 2014a, 2017a, 2017b). A tanulmányok alapjául szolgáló, szövegelemzéses módszerrel végzett kutatás céljai a következők voltak: megkísértem leírni a befogadók értelmezési horizontját, majd azonosítani az értelmezés eljárásait, illetve a legfontosabb befogadói stratégiákat. A magyar nyelvű, filmek iránt érdeklődő, de jórészt laikus szerzők blogbejegyzéseinek olvasása során (vö. Szíjártó 2018) az körvonalazódott, hogy a kutatás továbbfejlesztése egyéb írásos források elemzésével képzelhető el, ugyanis a blogokban rögzített és az egyetemi hallgatók munkáiban megjelenő műértés jellege között hasonlóságok mutatkoztak. Ebben az értelemben a jelen szövegben felvázolt kutatás a blogokról szóló munkáim következtetéseit gondolja tovább. A kétfajta forrás – a blogok és a hallgatók megnyilvánulásai – azt mutathatja meg, hogy miként gondolkodnak a filmekről a szerzők. Hasonló kutatásokra a megítélésem szerint mozgókép-pedagógiai megfontolásokból van szükség: egyrészt képet kaphatunk a hallgatók előismereteiről és az elemzésekből kirajzolódó gondolati

pályákról, másrészt azonosíthatjuk azokat a feladatokat, amelyeket a mozgóképértés fejlesztése során meg kell oldanunk.

A tanulmány másik előzménye egy általános és középiskolások körében folytatott kérdőíves felmérés, amelyet kollégáimmal együtt végeztünk. A felmérés egy másik módszerrel vizsgálta a fentiekben felvázolt jelenségeket. Itt az eredmények egyetlen vonulatát emelem ki, azt, amelyik kapcsolatba hozható az alábbiakkal. A kutatásból az körvonalazódott, hogy a filmek megítélésével kapcsolatban három befogadói csoportot tudunk elkülöníteni. Ezeket így neveztük el: „internet-orientált”, „személyes kapcsolatok által befolyásolt”, „iskola-orientált”. Láthatjuk, hogy a filmekkel kapcsolatos álláspontokat a legerősebben a kortárs csoport befolyásolja, hiszen a három csoportból az első kettő meghatározó összetevője a fiatalok közössége. Az első csoportba tartozók ítélezési rendjét az a közeg határozza meg a legerősebben, amelyet elektronikus környezetnek nevezünk. Ugyanakkor kimutattuk, hogy az általános és középiskolás diákok személyes kapcsolatainak jó része virtuális terekben zajlik (vö. [1][2][3][4] et al 2014, Borbás et al 2015, 2016a és 2016b, Szijártó 2014b).

## **Filmértés a blogokon, filmelemzés a felsőoktatásban**

Az elektronikus környezet alapvetően alakította át a befogadók műértését, a műalkotásokkal kapcsolatos elvárásait, értelmezési stratégiáit. A filmeket a befogadók kis képernyőn és többnyire egyedül vagy egészen kicsi közösségekben nézik, lehetőség van a filmnézés felfüggesztésére vagy a lejátszás felgyorsítására, de arra is, hogy a befogadó a film nézése közben ne csupán a filmre figyeljen. A másik összetevőt a közönség reflexióinak teret adó, viszonylag új szövegfajta jelentik, hiszen ezek nagy hatással vannak a befogadókra – az írásos blogokra, az ajánlókra és ismertetőkre, valamint a trailerekre érdemes gondolni, de a kérdőíves kutatásunk világosan kimutatta a videobloggerek véleményformáló szerepét is.

Az elektronikus környezet jelentősen kitágította a nyilvános megszólalás lehetőségeit: míg az internet megjelenése előtt szaklapok kritikusai nyilatkoztak filmekről, irodalomról vagy színházról, addig ma a filmeket értelmező-ismertető oldalak áttekinthetetlen gazdagságát látjuk. A közlés demokratizálódása kihat a befogadói közösségek jelentésképzési gyakorlatára, végső soron pedig a kulturális kánon alakulásának folyamataira. A blogokban és az egyetemi munkákban feltételezhetően valamennyi szerző azokat a műértési eljárásokat mozgósítja, amelyeket az iskolában, a szaksajtóban és egyéb forrásokból sajátított el. A blogok számos közvélekedést, féligazságot, közkeletű bölcsességet, közhelyet sodornak magukkal, ilyenként tehát képet adnak az értelmezői közösség filmértéséről, kulturális tájékozódásáról, végső soron pedig a világképéről. A blogok mozgóképértési stratégiái és a hallgatók ítélezési rendje összekapcsolását a felsőoktatásban tanuló diákok filmelemzéseinek vizsgálatával indokolt elvégezni.

## Szemponatok

Azokra az értési eljárásokra összpontosítok, amelyekről azt feltételezem, hogy az általam elektronikus környezetnek nevezett kontextus nyomán, illetve az iskolai oktatás gyakorlatában alakulnak ki: a nézői fórumok, a kommentuniverzum, a filmajánlók, a trailerek, a közösségi oldalak közege, valamint az általános és a középiskola a hallgatók jelentéstulajdonítási tevékenységében bizonyos értési mezőket, rutinokat és meggyőződéseket hoz létre. A kétfajta hatás folyamatosan érvényesül a hallgatók gondolkodásában, jelenlétüket az alábbiakban igyekszem dokumentálni. A filmértés következő elemeit látszik célszerűnek vizsgálni: öntételezés és kultúrakép (a befogadó milyen énkonstrukciókat alakít ki, hogyan helyezi bele tárgyát a kultúráról kialakított képzetrendszerbe), a szöveg azonosításának stratégiai (képzetek a műegészről, film és trailer, film és filmcím) a szöveghasználat alapvető elvei, a film történetének problémája, a szöveg és környezete problémája (az elemzők miként olvassák bele a filmbe a róla szóló előismereteiket), a szóbeli és írásbeli megnyilatkozásokban használt szakszókészlet.

## A vizsgált anyag

A hallgatók írásbeli és szóbeli megnyilvánulásai többfajta filmcsoporthoz kapcsolódtak. Az első a filmklub, ami a mozgóképkultúra és médiaismeret szakosok számára kötelező óra, de az egyetem több karáról és számos szakáról veszik fel hallgatók szabadon választható tárgyként. Esti foglalkozásokról van szó, amelyeken a napközbeni óránál oldottabb közegben lehet filmeket nézni és filmekről beszélgetni, gyakran az alkotók vagy a téma meghívott szakértőinek társaságában. Néhány példa a tematikus sorozatok kínálatából: Szabó István életműve (a főiskolás filmek, *Álmodozások kora*, *Apa*, *Szerelmesfilm*, *Budapesti mesék*, *Mephisto*, *A napfény íze*; az Életjel korszakának (1953-1958) filmjei, kortárs magyar film – kortárs magyar irodalom, egri helyszínek és alkotók). A második a bevezető-alapozó órák anyaga, amely éppen elemzéstechnikai problémák köré épül. A harmadik a mozgóképkultúra és médiaismeret szakosoknak ugyancsak kötelező magyar és egyetemes filmtörténeti szemináriumok, amelyek közül hangsúlyosabban a magyar filmekkel kapcsolatos megnyilvánulásokat idézem, leginkább a 70-es és a 80-as évek magyar filmjeiről (*Szerelem*, *Bástyasétány 74*, *Holnap lesz fácán*, *Ajándék ez a nap*, *Megáll az idő*, *Kopaszkutya* és mások) illetve és az új magyar filmekről, egyebek között *Isteni műszak*, *A nagy füzet*, *Coming out*, *Moszkva tér*, *Utolsó idők*.



*Isteni műszak (Bodzsár Márk, 2013)*

A filmekről a hallgatók tehát egyoldalas mikroelemzéseket készítettek, amelyek az adott filmben megjelenő műfaji, cselekményszervezésbeli vagy egyéb ábrázolási problémákat vizsgálták (néhány példa: az idősíkváltások szerepe a *Szerelemben*, önéletrajzi jelleg Szabó István korai filmjeiben, fikció és dokumentum a *Kopaszkutya*ban, műfajparódia a *Bástyasétány*ban, a *Holnap lesz fácán* társadalomképe, nemzedéki viszonyok a *Megáll az időben*, műfajok átértelmezése a *Tiszta szívvel*ben, társadalomtörténeti utalások a *Moszkva térben*). Egy-egy filmhez két-három megadott cím kapcsolódott, amelyekből egyet kellett kiválasztani. Didaktikai szándék áll amögött, hogy a hallgatóknak egyrészt ismertetniük kell az elemzésüket az órán, másrészt a papíron beadott vagy elektronikus levélben elküldött munkákra írásos visszajelzést kapnak. Hozzávetőleges számítással tudok szolgálni azzal kapcsolatban, hogy milyen mennyiségű hallgatói munkát olvasok el, értékelek és dolgozok fel: a mozgóképkultúra és médiaismeret szak egy évfolyamának hallgatói egy elemző vagy történeti szemináriumra félévenként körülbelül hat mikrodolgozatot adnak be. Ez negyven hallgató esetében csaknem kétszázötven szöveg, amihez hozzáadódik félévenként négy-öt szakdolgozat, illetve négy-öt szakdolgozat-bírálat az alap- és a tanárszakon.

Jelen szemelvénygyűjtemény példáit az alapszak három évfolyamából és a tanárszak óráiról merítem. A szöveg ebben a formában nem képes figyelembe venni a hallgatók előrehaladását – időbeli metszet kialakításához összehasonlító módszerekre, illetve az empirikus anyag követéses kezelésére lenne szükség.

Példáim többségével egyelőre nem merülök szakmai – filmelméleti, illetve elemzéstechnikai – részletekbe. A szemelvényeimet megpróbálom átfogó magyarázó keretbe helyezni, azaz megkísérlem őket összekötni a filmről való beszéd iskolai gyakorlatával, illetve az értelmezői közösség dokumentálható befogadói tevékenységével.

## **Módszertan**

Elsősorban a szemléletet, szöveghasználatot, jelentésképzést érintő példákat hozok, tehát a filmek

megközelítésének elvi kérdéseire összpontosítok, nem az egyes filmekkel kapcsolatos értelmezési kísérletekre. A példák nem reprezentatív mintavétel eredményeként kerültek az anyagba, de feltűnt, hogy milyen sok az ismétlődő, összehangzó megállapítás, amelyek mögött valamiféle nagyon erős megközelítéskészlet húzódik meg. A hallgatói munkákból származó szemelvények ebben a tanulmányban semmiképpen nem hibalistát alkotnak, az értelmezői tevékenység idézett eredményei nem a sikertelen értékek eredményei – a szándékom a filmolvasási stratégiák összegzése, közös vonalainak megrajzolása és működésmódjuk megértése. Kiindulási pontom az, hogy az értési gyakorlatoknak és eredményeknek nincsen referenciája, azaz nincsen olyan elméleti vagy elemzéses technikai megfontolás, amely átfogó érvényű volna – más megközelítésben nincs egyetlen és végső „jó érték”. Tanulmányom ebben a formájában leíró jellegű. Ha ugyanis sikerül képet kapnunk a hallgatók gondolkodásáról, értési horizontjairól, akkor eredményesebben lehet fejleszteni az elemzőkészségüket, ami egyebek között a filmekről való beszéd szakszerűségének erősítésével valósítható meg. A szakszerűségre törekvő filmbefogadó kiindulópontja az élmény, de valamiféle analitikus szótárt igyekszik megszólaltatni, mindezt fogalmi megközelítéssel teszi. A hallgatói megnyilvánulásokra vonatkozó reflexióim mögött ez a pedagógiai eszmény húzódik meg.

## Néhány eredmény

*Kultúrákép.* Az elemzések szemléleti háttérét a megfigyeléseim szerint a kultúra egészét érintő nagyon erős, talán a befogadói közösség tagjainak legtöbbször rögzült képzet adja. A filmkínálat kétosztatóságának feltételezéséről van szó, amely szerint vannak egyrészt az úgynevezett komoly filmek, amelyeknek ilyenként tartalmuk, mondanivalójuk van. Ebben az álláspontban nem nehéz felfedezni a magyar iskolai oktatás elitista szemléletének nyomait, amely ugyanakkor él a populáris kultúrában is (az úgynevezett „komoly” filmek, illetve a „felhőtlen szórakoztatást” nyújtó filmek megkülönböztetése, ami rendkívül gyakran jelenik meg a bulvárlapokban). A másik oldalon tehát azok a filmek állnak, amelyek a közvélekedés szerint csupán szórakoztatni akarnak, ilyenként tehát nem maradandóak és talán kevésbé értékesek. Ez a felosztás a hallgatói megnyilvánulásokban erősen normatív jellegű, ami a „gondolkodtató film” és a „szórakoztató film” szembeállítására és a két filmcsoport egymás ellen történő kijátszására fut ki (gyakori az úgynevezett „dráma” típusú filmek értékesebbnek tételezése a vígjátékoknál – a szakszókincs dolgairól az alábbiakban még szó lesz). A fenti megkülönböztetés és minőségtételezés tehát műfajokra is kiterjedhet, az egyik dolgozat például így fogalmaz: „ez a filmtípus igenis hordoz magában értéket, de szórakoztató és pörgős is egyben.” Egy televíziós témájú szakdolgozatban mindez szemléleti keretté alakul: „A megbeszélőshow-k főként az emberek érzelmeire igyekeznek hatni, nem pedig a társadalmi üzenet, a mindenkit érintő mondanivaló az elsődleges.”

*Elemzői szerepek.* Az elemzők gyakorta vétik el az analitikus-értelmező álláspontot. Rendkívül gyakoriak a „hogyan kellett volna a filmet másként megrendezni”, „mit változtatnék a filmen” kitételei. Ennek háttérében a digitális formában megjelenő mű alapvető, a műalkotás anyagát és

egészének kezelését is érintő mediális sajátosság, illetve felismerés áll: a filmek szövetébe a befogadók viszonylag könnyen avatkozhatnak bele, például újravágnak kész filmeket (ismerjük például Tarr Béla a befogadók-szöveghasználók által hosszadalmasnak tartott filmjeinek átalakított változatait). A hasonló határátlépés a befogadót technikai értelemben is társalkotóvá avatja, ezzel megteremti a művekhez fűződő familiáris viszonyt, amire több példát hozok a továbbiakban.

*A művek és alkotók minősítése.* Ez a feltételezhetően ugyancsak a bulvárkultúrából – illetve a fentiekben említett mű-olvasó viszonyból – eredő megnyilvánulás tehát valamiféle beavatottságot mutat az alkotó és a befogadó, az alkotó és az elemző között. Néhány példa: „tökéletes lezárás”, „ügyesen alkot teljes képet a korszakról és a szereplőkről” (a két példa az *Egymásra nézve* értékeléséből származik), „remek eszközöket használ”, „ötletesen használja a hangot”. A *Magasiskolá* val kapcsolatban a mű dicsérete a műtől idegen megállapításokban jelenik meg: „Mindig történik valami, nincs üresjárat, itt nem is lehet, a pusztán minden pontos időbeosztásban történik.” Talán a befogadók akcióéhsége jelenik itt meg – eszerint az a jó film, amelyben sok külsődleges cselekmény van. Két további példa: „A *Falfúró* című film 1985-ben játszódik, társadalomábrázolása a mai napig megállja a helyét.” *Egymásra nézve*: „Makk Károly jól ötvözi a melodramát és a politikát”. Egyes művek kényszeres felminősítése giccsgyanús futamokat eredményez: „Ragályi Elemér kamerája pedig forog és az örökkévalóságnak őrizi ezeket a világokat” (*Fotográfia*). „Szívbookmarkoló őszinteséggel festi a kort a rendező.” A hasonló értékelési hangvétel elnevezése ma már köznyelvi fordulattá vált. A szpojleréről van szó, ami a filmek dicséretét jelenti – a szpojlerezés mint a filmhez fűződő viszony azt jelenti, hogy a blogger erősen ajánlja a filmet az olvasóknak. A szpojler fogalmában, a szpojlerezésnek nevezett értési eljárásban érhetjük tetten a kommentkultúra, a köznyelv és az iskola szemléleti, illetve nyelvi regisztereinek kölcsönhatását, egymásba fonódását.

*A szövegegészsel kapcsolatos képzetek.* Míg a mozis vagy a hagyományos televíziós befogadás egyszeri, lineáris és időhöz (műsorrendhez) van kötve, addig a számítógépen keresztül történő befogadás alacsonyabb intenzitású odafordulást feltételez, ami együtt jár a töredezett befogadással (lásd a „beletekérés” jelensége, a „nem néztem végig, de ismerem a filmet” mögött meghúzódó elképzelés). A szövegegész megsértése kísért ebben a *Szerelmesfilm*ről szóló elemzéstöredékben: „Talán lehetetlen volna más technikával bemutatni ezt az időbeli tartományt” – az sejlik fel ugyanis, hogy az elemző nehezen tudja kezelni a film adott, „éppen így” előttünk álló megjelenési formáját.

Elemi befogadói törekvés a műalkotás egysége és teljessége mibenlétének meghatározása. Ez az írásos alkotások esetében egyszerűnek tűnik, hiszen az írás mintszöveg látszólag könnyen azonosítható, illetve elkülöníthető a környezetétől, fizikai egysége nehezen kérdőjelezhető meg – mindezt az internetes megjelenés és a hipertextre épülő hálózatok nyilvánvalóan megváltoztatták, ami nyomot hagy a mozgóképes alkotások értésének gyakorlatában.

A műegész fizikai körvonalainak elbizonytalanodása szétzilálta a mű fogalmához fűződő befogadói képzeteket. A blogbejegyzések gyakori kiindulópontja, hogy a szerzők nem feltétlenül

látták a filmeket, vagy egészen egyszerűen nem nézték őket végig – ez visszhangzik egyes hallgatói megnyilvánulásokban: „belenéztem, ez alapján mondom”, „nem néztem végig, de tudom, mi van benne”. A továbbiakban lesz szó arról, hogy a nézők rendkívül sok mindent tudhatnak a filmekről azok megnézése előtt, és ezek az előzetes információk már-már eltakarják vagy helyettesítik a filmet magát.

A fentiekben érintett jelenségek módszertani megfontolásokat vetnek fel, amelyek közösnek látszanak a felsőoktatásban és a közoktatásban. A filmek megtekintésének módjáról van szó: az egyik megoldás az, hogy a filmeket a diákoknak egyénileg, az órákon kívüli időpontban kell megnézniük, a másik pedig a közös, órakeretben történő mozizás. Jelen sorok szerzője sok tapasztalatgyűjtés, tévút és kollegiális egyeztetés után az utóbbit választotta, ami ugyan kétségtelen módon időigényes, tehát látszólag kevésbé hatékony megoldás, de mindenképpen célravezetőbb, ha a hallgatók filmismeretét szeretnénk elmélyíteni – a csoportos filmnézés ugyanis közösségképző élményt ad, összpontosított figyelmet követel és a külső tényezők kizárását feltételezi.

*A cselekmény problémája.* A cselekmény fogalmának értelmezésével kapcsolatban két vonulat rajzolódik ki: egyrészt a befogadók azonosítják a filmet a cselekménnyel, másrészt a cselekményt, illetve a cselekmény minőségét a film alapvető jellemvonásaként határozzák meg. A blogok és a hallgatói munkák kapcsolatára mutat rá, amikor rögzítem: a hallgatók rendkívül gyakori törekvése a cselekmény ismertetése – mintha a film történéseinek felmondása azonos volna a film értékelésével, elemzésével. A jelenség hátterében a „kötelező olvasmányok röviden” divatja állhat, de szerepet játszhat az irodalmi alkotások filmfeldolgozásainak azzal a szándékkal történő megtekintése, hogy a filmekben meg lehet ismerkedni a regény cselekményével, és ez tulajdonképpen kiváltja, helyettesíti a művet. A cselekmény és a film egészének minősítésével kapcsolatban a blogokban rendkívül gyakori vélekedés „az egyszerű történetet elmesélő filmek nem jók”.

Érdekes hosszabban idézni a *Magasiskoláról* született hallgatói sűrítményt, hiszen több értelmezői bizonytalanság megjelenik benne (a film cselekményének ilyenfajta újraalkotása egyébként soha nem szerepel a szemináriumi mikroelemzések feladatai között): „A pusztai solymásztelepre, ahol a kártékony madarakat pusztító vadászsólymok idomításával foglalkozik néhány ember, egy napon fiatal mezőgazdász érkezik nyári gyakorlatra. Eleinte élvezzi a solymászatot, majd későbbiekben döbben rá, hogy Lilik, a vezető barbár viselkedését nem tudja elviselni. A szerelme Terézzel nem valósul meg, így elmenekül, mielőtt végleg elveszítené saját magát. Nem érti, miképp tud működni egy ilyen alá-fölérendeltségi viszony, amiben nincs visszahatási lehetőség, ezért elmegy a visszhangtalan pusztából a fővárosba.” Egy másik leírás: „A *Porcelánbaba* első történetében egy helybeli fiú kihívja versenyre a csendőröknek látszó férfiakat, majd elveti a saját sorsát és a parancsnok lelövi. A nagymama vagy az anyja, aki szereti, feltámasztja a szeretetével, mert a fiú ilyen fiatalon nem mehet el az életből.” Ezek a példák azt mutatják meg, hogy milyen esetlegesek a hasonló történet-összefoglalók: egy film történéseinek a filmleírásokat tartalmazó internetes oldalak stílusában való újraalkotása törvényszerűen a film egészének megsértését, elszegényítését



eredményezi.

*Filmek folyamatban.* A filmek bemutatóját metaszövegek sokasága előzi meg: beharangozók, forgatási beszámolók és kiszivárogtatások, trailerek, werkfilmek, alkotói interjúk. Ezek a készülő filmekről szóló előrejelzések rendkívüli mértékben meghatározzák és ilyen értelemben preformálják a befogadói várakozásokat, amelyeket a szerzők számon kérnek a filmekben. Ennek bizonyítéka a blogok és a szemináriumi elemzések gyakori fordulata: „az előzetesekhez viszonyítva a film más élményt adott”, „a trailer alapján nem erre számítottam”. Rendkívül gyakori tehát, hogy az elemzők a trailer információit egyszerűen ráolvassák a teljes és kész filmre, mintha az előzetes a film kicsinyített változata, kivonata, érvényes szövegváltozata lenne. A trailer a filmekről való beszéd központi forrásává vált. Egy példa: a *Coming out* című magyar film bemutatója előtt átfogó vélemények születtek, amelyek csupán a trailerre hagytak („a beharangozó nem jó, tehát a film nem tetszik majd”). Idézetek következnek diákok mikroelemzéseiből, amelyekben mindez tetten érhető: „Véleményem szerint az előzetesek elérték a céljukat, ugyanis felkeltették az érdeklődésemet a film iránt, viszont csalódást okozott a teljes mű megnézése, mert nem hozta azt a fokozott tempót, amit ezek alapján vártam.” „Mindent összevetve a film talán kevésbé keltette fel a figyelmemet, mint az előzetes, mert abban a pár percben többnek tűnt a konfliktus.” És egy kibontott trailer-film szembeállítás, amelyből valamiféle merev gondolkodás rajzolódik ki, ugyanis a szerző a befogadás folyamatában nem képes elengedni és újjáalkotni a várakozásait: „A film úgy indult, ahogyan azt vártam, de idővel a rejtélyek túl lassan oldódtak meg a filmben, a szereplők túl lassan jöttek rá bizonyos dolgokra, és emiatt kicsit komolytalanabbá vált számomra a story. Csalóka volt az is, hogy az előzetesbe a film összes látványos jelenetét belerakták. Ez igaz nem negatívum, de mégis más arcát mutatta a filmnek. A hibákra azonban az előzetes nem tudott felkészíteni. A kis hibák miatt, illetve hogy a cselekmény túl lassan bontakozott ki, én úgy éreztem, hogy nem azt kaptam a filmtől, amit az előzetest megnézve vártam.”



*Coming out (Orosz Dénes, 2013)*

A nézők ismeretei filmgyári forgatási beszámolókból, marketinganyagokból és az alkotóktól származó információkból származnak, ítélezéseik személeti alapja tehát az, hogy a filmet tulajdonképpen már az elkészülte és bemutatása előtt ismerjük, hiszen a beharangozók és az alkotók nyilatkozatai teljes képet nyújtanak róla – mindez szorosan összefügg a műegész fogalmának a fentiekben leírt átalakulásával.

*A filmekről szóló információk.* Évszázados értelmezői dilemma a szövegek központúság kérdése, tehát az az elemzéstechnikai probléma, hogy vajon miként lehet felhasználni a szövegen kívüli információkat a műelemzésben.

Érdeemes a filmekről olvasható hatalmas információtömeg többfajta rétegét külön kezelni. Az első helyen említettem azokat az adatbázisokat, amelyek ma már szinte maguk alá temetik a filmeket. A film egészének azonosítása a cselekménnyel jelensége kapcsán érintettem, hogy mindez feltételezhetően az elképesztő mennyiségben megjelenő filmismertető oldalak szemléletének és stílusának hatása: egy egészen egyszerű internetes keresés filmleíró oldalak tucatjait adja ki, ahol néhány mondatban bemutatják a filmet, azaz elmesélik a cselekményt – a néző tehát a történetek felmondása bázisán ítéli meg a filmet, ez alapján dönti el például, hogy megnézi-e vagy nem. A cselekmény ily módon való felértékelődése állhat a hasonló megnyilvánulások mögött: „kedvelem az orvosokról szóló történeteket”, „nem szeretem, ha egy film így és így végződik”.

A következő az általános lexikonok (mint például a Wikipédia) hatása és szakforrásként való kezelése. A Wikipédia szemléletének, szempontrendszerének, a szócikkek szerkezetének – sőt, a források jelölési stílusának – hatását az alábbi szemelvényekkel kísérlem meg bemutatni. Az egyik jelenség a filmek technikai adatainak, például a költségvetésről szóló információknak a túlhangsúlyozása, sőt, ezeknek az információknak magyarázó erővel való felruházása. A Wikipédia Bódy Gáborról szóló szócikkét idézem egy hangsúlyos helyről, a szócikk éléről: „A hetvenes-nyolcvanas évek magyar és osztrák film- és videoművészetének meghatározó személyisége.

Második nagyjátékfilmje a *Nárcisz és Psyché* (1980), amelyet egy szemléletmód, az új narrativitás jegyében forgatott, költségvetését tekintve akkoriban minden idők legnagyobb filmprodukcója volt, s a 80-as években igazi „kultuszfilm” lett. A *Kutya éji dala* című harmadik nagyjátékfilmje a hazai filmgyártás történetében mindmáig az egyik legkisebb költségvetésű produkció (A Wikipédia szócikke Bódy Gáborról).” Láthatjuk tehát, hogy a szöveg amellett, hogy elhelyezi az alkotót és munkáit a megfelelő törekvések között, alapvető információként a filmek árát tünteti fel. Ennek a szemléletnek a lecsapódása egy egyetemi dolgozatban: „Az *Ex-kódex* Müller Péter első játékfilmje. Ahogy említette a film végén is, a lehető legkisebb költségvetésből jött létre, és számos szélsőséges elemet tartalmaz.” A költségvetés mint a film minőségével kapcsolatos szempont az utóbbi időkben a *Viszki* kapcsán erősödött fel. A filmek gyártástörténeti összefüggésekbe való helyezése vagy gazdasági-pénzügyi szempontú értékelése természetesen érvényes megközelítés lehet, ha ezt az elemző jelzi, illetve az értés vagy az adott film filmtörténeti helyének kijelölése szolgálatába állítja. A költségvetésre való utalások a fenti példákban azonban csupán kiragadott érdekességek, nem szolgálják vagy mutatják a film mélyebb értését.

A Wikipédia másik hatása a feltételezésem szerint az alkotó díjainak indokolatlan felsorolása. Egy példa, amelyben a szerző bizonyos anakronizmus árán foglalja szövegébe a rendező értékének legitimizálását szolgáló díjat: „Első önálló filmjét 1939-ben készítette Bán Frigyes, a Kossuth-díjas rendező.”

Idetartozik egyéb helyek – például kommentek, fórumok és egyébek – szakforrásként való kezelése, illetve a források jelölésének hiánya. Ez utóbbi jelenség az „internetes szövegek mint közkincként szolgáló források” vélekedés hatása lehet, de szerepet játszhat az is, hogy a források bizonyos részének egyszerűen nincs névvel azonosítható szerzője. A „forrás: az internet” jellegű szóbeli közlés vagy lábjegyzet feltehetőleg az előző pontban vázolt körülményekre vezethető vissza.

A fentiekben szó volt az alkotói megnyilvánulások értelmező erejének túlbecsüléséről – ezekben az esetekben az „az alkotó a saját műve legjobb magyarázója” elképzelés érhető tetten: „A film megértésében a rendező *Napló magamról* című könyve volt segítségemre a legjobban, mivel itt ő maga meséli el életét.” Talán elmondhatjuk, hogy Mészáros Márta *Naplói* esetében ez a gyakorlat bizonyos mértékben érvényes lehet, de a filmek többségével kapcsolatban nem. Az alkotó életrajza és a művei közvetlen összekötésének problémája egyébként az általános és középiskolai magyartanítás körüli viták egyik középponti témája. A probléma összefügg az elbeszélő és a szerző azonosításával, ami a hallgatói megszólalásokban megjelenik a mozgóképi elbeszélővel foglalkozó mintaóránkon is.

*A filmcím szerepe.* A trailerekkel, pontosabban a film trailerrel való felcserélésével kapcsolatban azonosítottam egy olyan elemzői eljárást, amelynek a lényege a filmek visszavezetése valamiféle egyszerű formulára – ez megjelenhet a néhány perces mozgóképes zanzán kívül a tömörített cselekményismertetésben vagy az úgynevezett mondanivaló magvas megfogalmazásában, esetleg a film tételmondatának, kulcsmondatának, úgynevezett „lényegének” keresésében. A címekkel

kapcsolatban hasonló a helyzet: a szerzők közvetlen és mechanikus kapcsolatot feltételeznek a cím és a mű egésze között, azaz feltételezésük szerint a cím tulajdonképpen leképezi, ilyenként tehát helyettesíti a film egészét. Az alább idézett diákmondatok párhuzamát – vagy előképét – találjuk meg egy film DVD-borítóján: „*A Tamás és Juli, ahogy azt a címe is sugallja*, egy szerelmes tündérmese.” (Kiemelés tőlem – Sz. I.)

Általánosnak mondható eljárás, hogy a címet elválasztják a filmtől és önálló tényezőként értékelik. A másik vonulatot az „illik-e a cím a filmhez” kérdése alkotja. A szerzők túlnyomó többsége a cím és az alkotás viszonyát rendkívül szűken értelmezi: egyrészt visszafelé, a film felől olvassák a címet („a cím alapján mást vártam” – mintha bizony a cím minden esetben biztos előrejelzést nyújtana a film jellegéről), másrészt azt feltételezik, hogy a cím egyszerűen megjeleníti a film egészét, harmadrészt keresik azt a pontot, amely a filmet és a címet biztonságosan összeköti: „Mindennek tudatában még indokoltabbnak tűnik a film címe.”

Egy kortárs magyar adaptációkkal foglalkozó szemináriumi munkában fordul elő az alábbi mondat, amely a cím szerepének túlinterpertálását mutatja (a feladat az volt, hogy a hallgatók olvassanak el egy könyvet az érintett szerzőktől): „*Egy kékharisnya följegyzéseiből* – ez alapján egy harisnya történetét vártam a mindennapokban a gazdája életén bemutatva, túlfűtött érzelmekkel megfűszerezve” – látjuk, hogy a szerző egész képzetkört épít fel a könyv szűkösen értett címe köré.

A cím és a mű viszonyának merev kezelése a film teljes félreértéséig is elvezethet: „Amikor nekem valaki azt mondja, hogy kaland, akkor legalább egy akcióval, energiával teli eseménysorozatra gondolok. Egy olyan filmről, amely azt a címet viseli, hogy *Kaland*, elvártam volna, hogy majd valami izgalmas, felpörgető élményt nyújt.” Itt is visszaköszön egyébként az a befogadói elvárás, amelyről már beszéltem: a szerző a külsődleges cselekmény elmaradását kéri számon a filmen.

*További példák.* A továbbiakban olyan példákat hozok, amelyek gyakran fordulnak elő, tehát valamiféle tendenciát vagy divatot rajzolnak ki. Jellegzetes olvasói művelet, amint a művek bonyolult szövegéből valaki egy szálát kihúzza, majd azt megteszi általános értelmezési elvvé. Ilyen a filmek elején és végén megjelenő feliratok a film egészét érintő magyarázó értékkel való felruházása. Hasonlóra csábítanak a *Családi tűzfészek*, a *Szegénylegények* vagy az *Ex-kódex* feliratai (egyik fenti példában ez szövegszerűen meg is jelenik). A jelenség nyilvánvaló módon kapcsolódik a művek átfogható azonosítókra való egyszerűsítésének törekvééhez, illetve rokonságot mutat azzal a törekvéssel, amelyet a fentiekben idéztem: az alkotások egyszerű, átlátható formákra való visszavezetésével.

Egy nehézkes mondat azzal kapcsolatban, hogy a befogadók feltételezése szerint egy műalkotásban volna lényeg, és volnának a díszítmények: „Csak a lényegre fókuszál, mintha le akarná hántani a sallangokat.” (Részlet a *Saját halál*-ról szóló szövegből.) Itt hasonló jelenségről lehet szó, arról, hogy a filmek az elemző szerint valamiféle lényeg köré épített képződmények.

A szerzők sok elemzési közhelyet görgetnek maguk előtt, amelyek külön tanulmányt érdemelnének, és amelyek eredetét filológiai eszközökkel lehetne visszakövetni. Talán a

közoktatásból hozott sablon a mindenható (és tulajdonképpen semmitmondó) „keretes szerkezet”. A kifejezés üres mivoltát mutatja be ez az erősen spekulatív gondolatmenet *A barátkozás lehetőségei* vel kapcsolatban: „A film legvégén például megjelenik a keretes szerkezet is az *És akkor majd látjuk egymást* című szekcióban, ugyanis megjelenik a *Sofőrünk egy rosszabb napjából* a sofőr, aki elgázolja az út közepén sétáló nőt. Ezután kezdődhetne előről is az egész film a legelső szekcióval, mint egy végtelen folyamat.” Tanúi lehetünk a fogalom teljes összezavarodásának (az *Angi Veráról*): „Keretes a jellemátalakulás folyamata. Vera szókimondó kritikája a film végén önmaga ellentétévé válik, amint kedvese rendszert kritizáló kijelentését bírálja.”

A divattémák között tarthatjuk számon az „a film megtörtént eseményeket dolgoz fel” kitélt, amely vélhetően a stáblista végén megjelenő feliratok kritikátlan elfogadásán és a filmek fikcionalitásának figyelmen kívül hagyásán alapszik. Az ilyen felirattal végződő filmek ezt a megfontolást verifikációs bázisként kezelik, nem is hatástalanul, hiszen a laikus közegben a „mindez így volt a valóságban is”, az „igaz történet alapján” címke könnyen a film minőségének zálogaként értelmeződik. A filmek fikciós jellegének árnyalatlan, nem reflektált kezelése megjelenik a szaksajtóban is: „Az amerikai filmekben a legutolsó hajszálig élethűen keltik életre a valós személyeket” (*Ne legyen rabja*, 2017). A filmek és a valóság közvetlen összekötése egy olyan dolgozatban jelenik meg, amelyben a szerző a körülményeskedésig pontos akar lenni, miközben a tulajdonképpen teljesen lényegtelen információk elfedik a filmet: „Mind a Generális, mind a Texas mozdony létezett, a rablás, az üldözés valóban megtörtént 1862-ben. A Generális a film forgatásakor még megvolt, és kevésen múlt, hogy nem az eredeti szerepelt a filmben.” A „megtörtént eseményekre épülő” filmek tekintélyének gondolata hangsúlyosan jelenik meg a földrajzszakosokkal felvett óránkon.

Feltehetően az iskolai irodalomoktatásból szívárog át az a vélekedés, hogy a művészeti alkotások a mondanivalójukat valamiképpen becsomagolják. Ez jelenik meg az alábbi mondatban: „Az *Angi Vera* ha burkoltan is, rendszerkritika.”

Ugyancsak elterjedt a narratológiai jellegű szemponttévesztés: „A *Megáll az idő* az '56-os forradalom következményeit egy család szemszögéből mutatja be.” Itt a film szereplői és a film narratív szerkezete közötti bonyolult viszony egyszerűsítéséről vagy elvételéről van szó – csak meghatározott esetekben fordulhat elő ugyanis, hogy a képen látható szereplő elbeszélőként is jelen legyen. Valószínűnek látszik ugyanakkor, hogy egy nyelvi sablon reflektálatlan használatáról van szó: a köznyelvben az „a film valamit valakinek a szemszögéből ábrázol” fordulat jelentése „a filmnek ez és ez a főszereplője”, „a film ezeknek a szereplőknek a sorsát követi végig”.

Végül három, immár szűkebb szakmai szempontokat felvető szemelvény. A szerzői film kihagyásos-elhallgatásos jellegének túlinterepretálása érhető tetten a következő mondatban, amely a *Szerelem* című filmmel kapcsolatban született: „Az idősíkváltások tehát lényegében magyarázatként szolgálnak.” A második: „A főszereplő Malacpofával való vitája után a film egyértelműen kimondja: 'Nincsenek tisztázva a hatáskörök.'” A *Megáll az idő*ről szóló dolgozatban az elemző az egyik szereplő szövegét a film egészének közléseként azonosítja. Ugyanezzel a

gondolati művelettel találkoztunk a film eleji-végi feliratokkal kapcsolatban: ezeket a feliratokat a befogadók hajlamosak a film fő szölamaként elfogadni.

Az irodalmi adaptációkkal kapcsolatos naiv olvasói tapasztalatokat alkotja újjá a következő szöveg, ahogy a feldolgozások úgynevezett hűségéről beszél. A film és irodalom hasonlóan mechanikus megfeleltetése terméketlen, amit a gondolatmenet önmegsemmisítő jellege mutat meg: „Lázár Ervin *Csillagmajor* című kötetének *Keserűfű* novelláját igen pontosan adaptálta Gárdos Péter, mikor leforgatta a *Porcelánbabát*. Nagyon ragaszkodik az alapműhöz, és pontos, amennyire csak egy film adaptáció tud, de azért akadnak benne változtatások.”

*Szaknyelv.* Ehelyt nem érvelek amellet, hogy a filmkritika, a filmekről szóló esszé vagy a szaktanulmány más és más beszédmódot képvisel. Az „a rendező a vászonra álmodja a filmet”, „a színészek egy-egy szereplő bőrébe bújnak”, „az operatőr jól teljesít” és egyéb begyakorolt formulák a blogok nyelvi közegéből származnak, a filmekről szóló szakszerű beszédbe nehezen illeszkednek. Látszólag nyelvi-stilisztikai problémáról van szó, de a felfokozott beszédmód mögött szemléleti rutinok húzódnak meg.

Egy másik jelenség: amint bizonyos elméleti megfontolások és bizonyos *terminus technicusok* bekerülnek a közhasználatba, a humán tudományok amúgy sem következetesen egzszt fogalomhasználati szabályai fellazulnak, és a szavak jelentése elkezd elmosódni. Néhány példát hozok a szakszókészlet szemantikai szennyeződésére. A blogokon és a beadandókban *dráma* nagyjából minden film, ami nem vígjáték. A *Tiszta szívvel* című filmről szóló mikroelemzést idézem fel, amelynek témája a film műfajhasználata: a filmben eszerint az akciófilm és egyéb elemek mellett megidéződik a dráma mint műfaj is. Az *in medias res* valamiféle olyan történetkezdés az elemzők képzeteiben, amelyből hiányzik a bevezetés, „a lényegre tér”, ahogy rendkívül sok helyen lehet olvasni. A fogalom értelmező erejének gyengesége jelzi azt, hogy a használója nem ismeri a jelentését: „A *Szindbádban* jelen van az *in medias res* írói technika, mely annyit jelent, hogy a dolgok közepébe vágva.” A *Porcelánbabáról*: „Míg a novella *in medias res* azzal indul, hogy a falusiak körbeállják a két menekült öreget, és Lizi visszaemlékezéséből tudjuk meg, mi történt, a filmben lineáris a cselekmény, sőt a nyitó jelenetet inkább arra használja, hogy bemutassa a mindig leselkedő Bederik Durit.” A szerzők *katarzís*nak neveznek mindenféle, a nézőben keletkezett hatást. A *narráció* mint összetett narratológiai fogalom leegyszerűsödik a mesélő hang megjelölésére, ahogy az a *Filmről* szóló elemzésben történik: „A filmben megjelenik a narráció, de csak az elején és a végén, mintegy magyarázatként.” Bódy Gábor alkotásáról: „Az első ilyen elemmel egyből a bevezetésben találkozunk, ahol több narrátor, egymás szavába vágva meséli Lónyai Erzsébet, vagyis Psziché történetét.” *Szürreális* egy filmben a szerzők szerint minden, ami egy kicsit is eltér a valóság-hű ábrázolásmódtól.

## Összegzés és javaslatok

Végül összefoglalom a hallgatók filmértési stratégiáinak azon legfontosabb elemeit, amelyeket a



- Students in Primary and Secondary Education. <http://medienimpulse.at/articles/view/705>
- Borbás, László, Herzog, Csilla, Szíjártó, Imre, Tóth, Tibor (2016a): The Practice of media education in the Hungarian schools. *Kwartalnik nauk o mediach*. <http://knm.uksw.edu.pl/the-practice-of-media-education-in-the-hungarian-schools/>
  - Borbás, L., Herzog, Cs., Szíjártó I., Tóth T. (2016b): The embeddedness of media education in the Hungarian education system. Edifications of school fieldwork. *GSTF Journal on Education* (JED), 2016. augusztus, 3.2. 2345-7171. <http://dl6.globalstf.org/index.php/jed/article/view/1669/1690>
  - *A mozgóképzés fejlesztése*. Oktatási segédanyag. 12 DVD-ből álló, magyar és angol nyelvű kiadvány. Szerkesztő: Szíjártó Imre. Az EKF Mozgóképkultúra Tanszéke, 2014. 1. A mozgóképzés fejlesztése tantermi környezetben 1.1. *Állatkert a hátizsákban* – a valóság mediális ábrázolása. Módszertani óra a földrajztanár mesterszak hallgatóival (rendező: Borbás László). 1.2. *Az Éjjel-nappal Budapest* mint morális tanmese. Módszertani óra az andragógia és a szociálpedagógia szak hallgatóival (rendező: Monory Mész András). 1.3. „A szerző halott. Éljen a szerző!” – az alkotói én a mozgóképen. Módszertani óra a mozgóképkultúra és médiaismeret-tanár mesterszak hallgatóival (rendező: Varjasi Tibor)
  - Szíjártó, Imre (2012): A blog mint a filmértés műfaja. In *Agriamedia 2012*. Szerk. Nádaszi András. Eger, Líceum Kiadó, 333-338.
  - Szíjártó, Imre (2014a): Mozgóképzési stratégiák elektronikus környezetben. In *Művészet és technikai civilizáció*. Szerk. Pupek Emese. Hódmezővásárhely, Budapesti Kommunikációs és Üzleti Főiskola, 21-26.
  - Szíjártó, Imre (2014b): Strategies of moving image comprehension of students in primary and secondary education. *Kwartalnik nauk o mediach*. <http://knm.uksw.edu.pl/artikul-2/>
  - Szíjártó, Imre (2017a): A filmes tárgyú blogok nyelvhasználata. In *Sajtónyelv-médianyelv. Kutatás, elemzés, dokumentumok*. Szerk. Balázs, Géza, H. Varga, Gyula. Budapest, Hungarovox, 88-97.
  - Szíjártó, Imre (2017b): Film Comprehension Strategies in Hungarian Blogs. *International Journal of Media and Information Literacy*, 2017, 2.2, 99-103. [http://ejournal46.com/journals\\_n/1511544422.pdf](http://ejournal46.com/journals_n/1511544422.pdf)
  - Szíjártó, Imre (2018): Filmmániások. Jelentés a blogoszférából. *Filmvilág*, 2018. március, 38-40.
  - „Ne legyen rabja saját legendájának.” Beszélgetés Antal Nimródokkal. *Filmvilág*, 2017. december, 10-11.
  - A Wikipédia szócikke Bódy Gáborról. [https://hu.Wikipédia.org/wiki/B%C3%B3dy\\_G%C3%A1bor](https://hu.Wikipédia.org/wiki/B%C3%B3dy_G%C3%A1bor)



© Apertúra, 2018. tél | [www.apertura.hu](http://www.apertura.hu)

webcím: <https://www.apertura.hu/2018/tel/szijarto-egyetemi-hallgatok-filmertese/>

---

<https://doi.org/10.31176/apertura.2018.2.8>

Apertura.hu

Image not found or type unknown