

LÁZÁR KOVÁCS ÁKOS

# A filmművészet lehetőségei a vizuális kommunikáció terében

Mivel az előzőekben már érintettük a filmmel mint művészettel kapcsolatos, a lelki egészségre vonatkozó kérdéseket, jelen írásunkban az eddigi, inkább elméleti jellegű fejtegetéseket kiegészítjük néhány gyakorlatibb megfeleltetéssel, abból a célból, hogy az elmondottak alapján érzékelhető és követhető legyen a mozgóképi kommunikációban rejlő mentálhigiénés lehetőség.<sup>1</sup> Természetesen a művészetterápia különböző területei, módszerei is bevetethők, elemezhetőek volnának a gyermekek színházi előadásainak áttekintésétől az idők táncterápiáig, most mégis pusztán a mozgóképi kommunikáció azon területeire figyelünk, amelyek eddigi gondolatmenetünk alapján foglalkoztatnak bennünket. Olyan egyéni és közösségi tapasztalatokról lesz szó, amelyek a *filmmel kapcsolatos élményeket* jelenítik meg.<sup>2</sup> A műalkotásokkal való találkozás (ha valóban találkozásról van szó) mindig egyedi tapasztalat, ami fejtegetéseinkre azt a terhet rója, hogy miközben a műalkotással történő egyedi találkozást elemezzük, nem szabad elfeledkeznünk arról, hogy az elemzés nyelve nem azonos az élmény nyelvével. Az élmény egyedi, szubjektív, míg a leírás, az értelmezés és értékelés általános érvényű kíván lenni.<sup>3</sup>

Mielőtt az elemzés általános igényű beszédmódját választanánk, néhány különbségtételre van szükségünk, hogy jelen szövegtől ne várjunk többet, mint amit nyújtani tud és akar. A *mozgóképi* kommunikáció nem azonos a *vizuális* kommunikációval, annál jóval kevesebb. A vizuális kommunikáció olyan területe a közösségek életének, amelyben *képi objektumok* szerepelnek. Ebben a szóösszetételben mindkét fogalom fontos, ugyanis a szó szoros értelmében vett *tárgyokról* van szó, amelyek egyben ké-

pek is. Tehát az nem tartozik a vizuális kommunikáció fogalmi körébe, hogy kiket és miket látunk az utcán, miközben munkába igyekszünk. Nem tartozik bele sem a sok ismeretlen, sem a kevés ismerős, sem a mozgó autók, sem a kerékpárosok, sem a csukódó és nyitódó ajtók, sem az utcán gomolygó füst látványja. Ugyanígy nem tartozik bele a vizuális kommunikációba, ha egy domboldalon napraforgókat fúj a szél, ha a magasban pacsirta énekel, ha a fűre leülve a lemenő napot és a dombokat szemléljük. Az előző esetben egy városi, a másodikban egy vidéki „esetet” írtunk le. Mindkettő egyképpen nem vizuális kommunikációs kérdés. Lehet foglalkozniuk ezzel költőknek, magatartás-kutatóknak vagy fiziológusoknak, orvosoknak, de nem a vizuális kommunikáció szakembereinek. Jelen gondolatmenetünk összefüggésében nem természetes látványokra van szükségünk, hiszen ha két ember leül egy dombra, a látószögük, az elhelyezkedésük, a szemmagasságuk nem egyforma, tehát esetükben sem lehet egy képről beszélni – hiszen nem ugyanazt a képet nézik, még ha egymás mellett ülnek is. Ha viszont egy iskolában tizenöt gyerek kezébe adunk egy fotót, amely tizenöt példányban van meg, akkor kezdődik el a vizuális kommunikáció, mert rendelkezésünkre áll *egy képi objektum, amely objektívalt tartalom*. Vagyis mindenkinek ugyanúgy feltárulhat, nem igényel privilegizált helyzetet a befogadása, mindenki számára megközelíthető. Ez az egyik momentum, a másik pedig az, hogy a kép képként szerepeljen. Ebben az esetben akár egy írott szöveget is lehet *képi eseménynek* tekinteni, például akkor, ha egy külföldi országban, mondjuk Kínában egy tájékoztató tábla előtt állunk, és egy árva szót sem értünk belőle. Ha pirossal van írva, talán mást

1 Lázár Kovács Ákos: A filmművészet ajánlata a lélekgyógyászat számára. *Embertárs* 2004/4, 370–377., uő: Az „uralom” mint intézmény – a mozgóképi kommunikációban. *Embertárs* 2007/2, 186–191. ■ 2 Stephan Schwan: Film verstehen. Eine kognitionspsychologische Studie. In: Klaus Sachs-Hombach (szerk.): *Bildwissenschaft zwischen Reflexion und Anwendung*. Köln, 2005, 457–467. ■ 3 Uwe Oestermeier – Friedrich Hesse: Verbal and visual causal arguments. *Cognition* 2000/75, 65–104.

jelenthet, mint ha rózsaszín lenne – ha sok szöveg (jel) van rajta, talán kevésbé egyértelmű, mint ha csak két nagy jelet látnánk. Ha a szöveg mellett van egy más természetű, mondjuk grafikai jel, akkor a kép további lehetőségekkel gazdagodik. Ha egy babakocsit látunk rajta, egész más a jel „sugallata”, mint ha egy emberi koponyát ábrázolna. És így tovább. Tehát esetünkben a képi tapasztalat mint vizuális objektum áll előttünk, ami azt jelenti, hogy a képi tapasztalat itt nem a mindenkor látvány, hanem azok az objektumok, amelyek képi objektumokként kerülnek a szemünk elé.<sup>4</sup>

Ebből az is következik, hogy a kép most mint objektum, és nem mint szubjektív látvány „kerül képhez”. A kép mindig keretben van, legyen az közlekedési tábla, repülőtéri jel, amely a kijáratot mutatja, egy fénykép a kedvenc újságunkban, vagy egy e-mailben érkezett fotó az új családtagról. A kép kerete tulajdonképpen az a határvonal, ameddig a kép tartalma terjed. Képzelnünk el, hogy egy szobában állunk, az egyetlen ablakkal szemben. Onnan egy völgyre látni – ettől-egdig. Ha ezt az ablakot gyorsan befalazzák, és csak egy kis ablakocskát hagynak helyette szemmagasságban, akkor mintha már egy cellában vagy egy éléskamrában volnánk. A kis ablakból a völgyre való kilátás már kisebb lesz. Ha viszont közelebb megyünk az ablakhoz, és arcunkat közel tesszük hozzá, akkor lehet, hogy megint annyit látunk a völgyből, mint az első, nagy ablakból. Itt is keretről van szó: az ablak látszólag a látvány kerete, de ez még nem a mi tárgyunk, hiszen nincs objektumunk, csak látványunk van: látunk egy ablakkeretet, de ez nem keret, és azt, amit az ablakból látunk. Ha viszont azt, amit az ablakon keresztül nézünk, egy fénykép tartalmaként képzeljük el, akkor ez a kép már olyan objektum, amelynek tartalma és kerete is van (látvány is persze, hiszen látjuk), vagyis olyan objektum, amely kézbe vehető, nézegethető, más képekkel összevethető, stb. Még akkor is objektum, ha mondjuk 15x30

méteres, mint egy választási plakát. Érdekes a látvány különbsége, ha egy ilyen óriásplakáttól egy méterre állok, vagy ha száz méterről nézem. A különbség azonban nemcsak a tárgy mint objektum vonatkozásában lehet érdekes, hiszen nekem is más az egész szenzitív (érzékelői) és perceptív (észlelői) viszonyom ehhez a képhez ezekből a távolságokból. Ha közel vagyok, úgy érzem, rám dől, „előnt”, ha távolabb, érzem a nagyságát, és közben távolságot is tudok tartani tőle.<sup>5</sup>

A kép objektívált tartalma tehát olyan látvány, amelyet valaki érzékelt, majd észrevett. A fotós lát egy gyereket átfutni a zebrán: tetszik neki a mozgás ereje, az önfelelt rohanás spontaneitása, érzékeli mindezt, aztán gyorsan odakap a fotógépéhez, és „leveszi”, megörökíti”, „rögzíti” a pillanatot. Az érzékelés még (kifejezetten) nem gondolkodás, az észlelésben már benne van az ész ereje – a fotó e két tevékenység eredménye. Tegyük fel, hogy a felvétel pillanatában (amikor már túl vagyunk az érzékelés első hullámán, és az észlelést is egyre kifejezettebbé tesszük: hiszen a kamera után nyúlunk, gyorsan igyekszünk rögzíteni a képkivágatban a fotó tárgyát, stb.) egy autó orra is feltűnik a képmezőben, és akarva-akaratlanul a kép készítésének pillanatában ennek a kocsinak az orra is rögzítődik. Ez az autó a zebrán átfutó gyerekekkel kapcsolatba kerülő tárgy lesz a fotó terében, a kép kivágatában, a kereten belül. Aztán az értékelésnél, amikor tudatosítjuk, mi is történt (közben autófélcikorgás és kiáltások), és látjuk a gépben a digitális fotót, elemezzük a helyzetet: a gyerek csak úgy átfutott, az autó valahonnan, nagyon gyorsan odaért, aztán fékezett, és a gyerek mégis szépen átért a túlsó oldalra. Ez történt. A képen viszont az van, hogy fut egy gyerek a zebrán, mondjuk, még azt is látjuk közben, hogy a gyalogoslámpa piros, és egy autó orra igen közel van a gyerekekhez. Tehát a kép már nem teljesen azt mutatja, mint amit a fotós rögzíteni akart. Ez a kép mint a vizuális kommunikáció egyik

<sup>4</sup> Keith Stenning – Robert Inder: Applying semantic concepts to analysing media and modalities. In: Janice Glasgow – N. Hari Narayan – B. Chandrasekaran (szerk.): *Diagrammatic Reasoning – Computational and cognitive Perspectives*. Menlo Park, 1995, 303–338. ■ <sup>5</sup> Marion G. Müller: Bilder – Visionen – Wirklichkeiten. Zur Bedeutung der Bildwissenschaft im 21. Jahrhundert. In: Thomas Knieper – Marion G. Müller (szerk.): *Kommunikation visuell: Das Bild als Forschungsgegenstand – Grundlagen und Perspektiven*. Köln, 2001, 14–24.

objektuma tehát legalább *három oldalról fagatható*: az első a kép elkészítésének körülményei, a második maga a kép, hogy mit is mutat, és a harmadik, hogy a kép „hogyan dolgozik”. Az első a *termelés*, a második a *termék*, a harmadik a *hatás* elemzése. Hiszen akár egy választási plakátról is lehet elemzést készíteni három különböző szempontból: miért, mikor, hogyan, kinek a pénzéből, kik készítették a képet (termelés); milyen a kép önmagában, milyenek a tárgyai, a kompozíció, a színek, a formák összjátéka, a szerkesztettsége (termék), valamint, hogy hogyan éri el célját, hogyan képes motiválni, befolyásolni, hogyan éri el hatását az öt megtekintőkre (hatás). Mi a továbbiakban csak a második két szemponttal foglalkozunk, amely a kép elemzésének és hatásának problémaköréit érinti.

Látjuk tehát, hogy a vizuális kommunikáció tárgyai objektívált képek, legyenek akár festmények, nyomatok, fotók, tévéképek vagy internetes portálok képi megjelenítődései, mellékletei – valaki elkészít egy képet, képet alkot, és az objektumként, tárgyként van jelen közöttünk. Így kommunikál, és így kommunikálunk vele, általa. Valaki készít egy képet, a kép objektíválódik, aztán valaki, valakik nézik, nézegetik, beszélnek róla, stb. Tovább szűkítve a kört, most csak a *mozgóképekkel* foglalkozunk, vagyis azokkal a képi objektumokkal, amelyek olyan képekként vannak előttünk, amelyek mozognak. Közös bennük, hogy egy *percepció*s (észlelési) *csalásra építenek*: másodpercenként annyi képet küldenek a szem érzékelő felületére, hogy szemünk a látott képeket nem képes külön kezelni, hanem nehézségénél fogva folyamatosan „lemarad” róluk, és egy összefüggést lát, amely a sok gyors kép érzékelése, észlelése közötti lemaradásából fakad. Itt látszik igazán, hogy az érzékelés még nem jelent észlelést, és az érzékelés maga is milyen problematikus „határfogalom”. Igazából az *érzékelés határain* mozognak, amikor mozgóképet nézünk. Mozgóképet észlelünk, de érzékelni nem tudjuk, mi is történik, hiszen a szemünk nem képes ennek a gyors képváltoztatásnak a

felfogására.<sup>6</sup> Még tovább szűkítjük a kört, mert nem foglalkozunk a tévé vagy az internet mozgó, kommunikatív objektumaival, hanem *pusztán a mozifilmre figyelünk*. Egyébként a figyelem ugyanaz, még akkor is, ha más mozgó objektumokról van szó. Az előbb említett hármas elemzési szempont bármelyikének fogalmi körét ugyanolyan alapossággal és illetékességgel „végigfuttathatnánk” akármelyik médiumon. A mozi vetítőgépe másodpercenként huszonnégy képet küld a vetítőfelületre, esetenként huszonötöt. A digitális rögzítés gyakorlatilag minden mozdulást elektromos jelekkel változtat, és ebből a technikából következően gyakorlatilag bármikor, bármennyi különböző kép visszaalakítására, kimerevítésére, egymás mögé tételére alkalmas – a mozinál elegendő huszonnégy képet egymás mögé tenni, illetve időben egymás után mutatni, és ahogy a képeket fény-árnyék, szín-forma összefüggésbe helyezi, úgy válik a mozgóképek érzékelt, majd észlelt képpé. Ennek az észlelésnek a következő lépése a megértés, amikor is értjük a filmet, *találkozunk vele*.<sup>7</sup>

Joggal vetődik fel a kérdés: mennyiben kapcsolódnak az előbbieket a címben jelzett „lehetőségekhez”? A kérdést úgy is átalakíthatjuk, hogy *találkozni akarunk-e* a filmmel. Általában és konkrétan is. Itt van egy képi objektum, a mindig konkrét, mindig ez vagy az a mozifilm formájában megmutatkozó tárgy, és a kommunikáció (a „találkozás”) egy másik résztvevője, aki húzódozik, nem akar találkozni ezzel az objektummal. Ez az eset is lehetséges: ha az elmúlt húsz-negyven-ötvenöt stb. évben nem néztem végig egy mozifilmet sem. Nem találkoztam mozifilmmel, történetekkel, nem találkoztam bennük az alkotókkal, sem színészekkel, sem operatőrökkel. Az a közöm a mozifilmhez, hogy *nincs hozzá közöm*. Mentálhigiénét tanuló tanár kollégák gyakran kérdezik, miért kell filmeket néznünk, mikor ennek „semmi köze” a mentálhigiénéhez. Mondhatjuk, azért kell, mert bölcs tanáraik a tananyagba iktatták a filmművészet problematikájával való találkozást, és ez a talál-

6 Gerhard Schumm: Montage. In: Horst Schättle – Dieter Wiedemann: *Bewegte Zeiten – bewegte Bilder*. Berlin, 2004, 167skk. ■ 7 Hans J. Wuss: Der Plan macht's. Wahrnehmungpsychologische Experimente zur Filmmontage. In: Hans Beller (szerk.): *Handbuch der Filmmontage*. München, 2002, 178–189.

kozás csak konkrét objektumokkal való „szembesülésen” keresztül történhet meg. A tanrendi filmes óra tehát a mentálhigiénés tanulók számára *találkozásra való kényszerítés*. De ez cinikus válasz lenne, hiszen ettől még nem lesz értett és értékelt találkozás egy film megtekintése, amit később már akarhatunk is. Viszont, ha onnan közelítünk, hogy látó kollégáink szinte mindegyike végignézett már életében egy kisjátékfilmet vagy animációs filmet, dokumentum- vagy nagyjátékfilmet, akkor ez a mozgóképi objektummal történő találkozás *így-vagy úgy már megtörtént*, és ha megtörtént, akkor erre a találkozásra (kommunikációra) a találkozó nem tud nem reflektálni. Reflektál így-úgy: rajong, fanyalog, dicsér, elmarasztal, vagy hányja rá a földet. Ez alól az sem kivétel, aki mozifilmeket (vizuális kommunikációs objektumokat) a televízióban kíván megnézni, mert nincs kedve, ideje, energiája még munka után újra nekiindulni a falunak, városnak, és beülni egy moziba, majd onnan újra hazabumlizni. Aki otthon nézi a mozifilmet, az is mozit néz (akar nézni), csak tévén keresztül. Ha tévézik, akkor viszont már nem mozit néz. Ha film közben csatornát vált, kimegy egy bögre teáért, gyorsan mesét mond a srácoknak, akkor már nem mozizik, hanem tévézik. A tévézéssel most nem foglalkozunk, ugyanis magára a *tévés találkozásra* (mert olyan is van – hiszen ez is kommunikációs csatorna) más kategóriák igazak az érzékelés, az észlelés és az értés területén. A mozizás tehát a vizuális kommunikáció más formája, mint a tévézés. Még azt sem mondhatjuk, hogy művészebb formája, hiszen eleve televízióra készített filmeket is ismerünk (gondoljunk csak a BBC Shakespeare-sorozatára), amelyek művészi ereje vetekszik a moziban játszott művészfilmek megjelenítő és megformáló erejével.

Tanár kollégákat tanítottam. Ültünk negyvenen egy mozinak is felfogható tanteremben, és néztünk egy ötperces, nemzetközi amatőrfilmszemlét nyert alkotást. A filmet *Vépy Zoltán* készítette 2004-ben, a címe *Első áldozás*. Egy fiatal nő ül a vécén, és egy várandóssági tesztet

néz, amely pozitív jelzést mutat. A történet egy fogadalom története: az apa kijelenti, ha az épp körülöttük játszadozó első gyerekük által a negyedik emeleti gangról ledobott ejtőernyős baba az udvaron lévő pocsolyába esik, akkor megtartják a második kicsit. Csak egy hirtelen jött ötlet a fogadalom (fogadás?), és inkább csak az a tét, hogy ne ők döntsenek, hanem a véletlen (vagy micsoda), hirtelen mégis csönd lesz az osztályteremben. Aztán a gyerek ledobja az ejtőernyőst, közben a férfi cigizik, ujjával lepöcögteti, lepöccenti a hamut a gang korlátjának tetejéről, fújja a füstöt. A felesége meredten néz lefelé a négyemeletnyi térbe. A ledobott baba földet ér. Amikor megnéztük a filmet, arra a kérdésre, hogy tetszett a film, többen – nem kis érzelmi telítettséggel – arról kezdenek érdeklődni, hogy miért kell nekünk „ilyen” filmeket, és egyáltalán (!) filmeket nézni. Beszélek arról, hogy miért jó ez a film, miért jó az általa felvetett kérdéshez talált formaösszefüggés, és miközben beszélek, érzékelem, hogy a film mozgóképi találkozássá vált, a mozgóképi kommunikáció sikeresen lezajlott, zajlik, a nézőket e találkozás nem hagyta érintetlenül. Nem az érdeklő őket, hogy miért jó ez a film, hanem hogy itt egy abortuszfilm lett ám levetítve... Emlékezzünk csak vissza a korábbiakra: a *terméket*, a mozifilmet elemeztem, és nem foglalkoztam *hatáselemzéssel*, pedig most ez lett volna a döntő kérdés. Aztán az is világos lesz, hogy engem ugyan csak az „erkölcsi dilemma” ábrázolása, filmesítése mint termék-kérdés érdekelt, a nézők, tanár kollégáim, akik többnyire nők voltak, olyan éles és élő szempontokat hoztak elő, amelyek meglepő *hatásbugyrokba* vitték a filmértelmezést.<sup>8</sup> Azóta csak óvatosan mutatom be ezt a filmet felnőtt közönségnek. A munka erkölcsileg ugyan nem foglal állást, de be kellett látnom, hogy az abortusz mint kérdés nem az a fajta „erkölcsi dilemma”-helyzet, amelyet csak úgy, tét nélkül elővehetek (termékesíthetek) egy hatásoktól összesűrűsödött késő őszi, szegedi, pécsi vagy debreceni tanteremben.

<sup>8</sup> Paul G. Cressey: Der soziale und psychische Hintergrund der Filmerfahrung. In: Dieter Prokop (szerk.): *Materialien zur Theorie des Films*. München, 1971, 382skk.

Egyetemistákkal ültem egy filmklubban. Néztük Mel Gibson *A passió* című filmjét (2004). Utána beszélgettünk, és kitértünk elkészítésének előzményeire, a pletykákra, a vitákra, a fogadkozásokra, a piaci méretű póló-, sapka- és szögzéskészítésre és -forgalmazásra (termelés). Aztán szó esett a színészek teljesítményéről, az operatőri munkáról, a dramaturgiáról, a film színvilágáról, zenéjéről, világításáról stb. (termék), és miközben ezekről igyekeztem beszélgetni, beszélgetni, folyamatosan érződött a diákok között a kétpárti harc, amely arra vonatkozott, hogy ez az egész akkor most *jó volt-e, vagy sem*. Erre szándékosan nem akartam kitérni, viszont érezhető volt, hogy a film hatástörténete – amely már akkor elkezdődött, amikor a fiatalok még nem is látták a filmet – milyen mélyen benne van a filmről való beszéd terében. Ehhez hozzájárult a filmnézés élménye, a frissen szerzett tapasztalatok intenzitása. Aztán a hatásösszefüggés erőterében pillanatok alatt már hitbeli kérdéseknél tartottak a fiatalok, és észnél kellett lenni, hogy a filmes beszélgetés ne fulladjon pró és kontra inkvizíciós csatává. A „jó volt, nem volt jó” kérdése olyan mélyen érintette őket, hogy a film hatása miatt, arra való tekintettel a hit („az igaz” hit) védőjévé vagy támadójává kellett válniuk. A vizuális kommunikáció ezen ágánál, ahol a műalkotásban rejlő belső szellemi, lelki, érzelmi energia mozgásba hozza azokat, akik a műalkotást közel engedik magukhoz, s akik vállalják a *találkozás kockázatát*, az ő számukra e folyamatban megvalósul a legnagyobb ajándék, a személyes találkozás lehetősége. A vizuális műalkotásokat (is) emberek készítik embereknek. A műalkotásokat emberek tekintik meg – közösségekben, egyedül, csoportokban –, így létrejön a vizuális kommunikációnak egy olyan területe, ahol filmesek beszélgetnek filmesekkel, filmesek beszélgetnek nézőkkel, nézők beszélgetnek nézőkkel, kritikusok kritikusokkal: ember az emberrel. Ugyanakkor nagyon „demokratikus” e műfaj, hiszen nem kell napokat-heteket foglalkozni egy nagy könyv jelentéstartalmainak elolvasásával, meg-

fejtésével – kétórányi élmény még *áttekinthető és uralható hatásokkal* gyarapítja a másikat, a nézőt. Miért olyan nagy ügy ez az egész?

Ha mozgóképpel *találkozunk*, olyannal, amely a művészet nyelvén szólal meg, akkor komplex élményben lesz részünk – a vizuális kommunikáció egyik legösszetettebb formájával lesz dolgunk, olyannal, amelyben a technika, technológia, a művészi alkotókedv és tehetség összteljesítménye szólít meg bennünket, objektiválódik, és ezzel kiszólítja-provokálja nézőjét. Provokálja, felszólítja, előszólítja, nyilatkozatra ingerli, tetszést vagy nemtetszést vált ki.<sup>9</sup> Sorolhatjuk az élményeket, hogy kit mikor melyik film érintett, szólított meg. Kollégám mesélte, hogy a rendszerváltás előtti években, amikor fiatalok voltak, és a „rendszerrel” sehogy sem tudtak szót érteni, rendszeresen jártak moziba. Különösen szerettek egy filmet, *Andrej Tarkovszkij Stalkerét* (1979) – de azt nagyon. Mesélte, hogy két-három havonta tüzték műsorra ezt a szovjet „tudományos-fantasztikus” filmet, amivel az akkori kritika még nemigen tudott mit kezdeni. A filmben útkereső értelmiségieket látunk egy idegen civilizáció jelei után kutatni, és azok a fiatalok, akik a filmet akarták újra és újra látni, mintha saját helyzetük reménytelenségét élték volna át minden vetítéskor. Kialakult egy fiatal értelmiségi kör, melynek tagjai ismeretlenül is *két-három havonta találkoztak* a nagyváros egyik-másik mozijában, és *Stalkert* néztek. Nem beszéltek meg, hogy találkoznak, de ott voltak, újra és újra. Volt, aki a feleségét vitte, volt, aki aztán már a gyerekeit is, a barátait, s volt, aki csak egy-két üveg bort, aztán beültek, és megnézték a filmet. Sírta rajta, utána is. Aztán elköszöntek egymástól, ismeretlenül, és mindenki ment a maga dolgára – rendszert váltani. Aztán *megint találkoztak* – egy-két hónappal később, és hasonló szomorúsággal, de megmagyarázhatatlan reménnyel is, és újra megnézték a filmet. Ezek az emberek „levegőt venni” jártak moziba, a vizuális kommunikáció egyik csúcsubjektuma, a művészfilm képes volt őket megszólítani, re-

9 Heinz Bonfadelli: Was ist (Massen-)Kommunikation? In: Jarren Otfried – Heinz Bonfadelli (szerk.): *Einführung in die Publizistikwissenschaft*. Bern, 2001, 17–45.

ményt adni nekik, és feladatot, hogy éljenek. Így aztán barátai lettek a rendezőnek, és *egy-másnak is*, sorstársak lettek, akik úgy jártak *Stalkert* nézni a moziba, mint más a templomban vasárnaponként. Reményt, erőt gyűjteni, sírni, zokogni és bizakodni jöttek össze – a rendszerváltás előtti világ szellemi otthontalanjai így lettek egy nagy szovjet rendező tanítványai, sorstársaivá, barátai.

A vizuális kommunikáció számunkra az a tér, ahol a filmművészet mozgóképi eredményei szóra bírhatják azokat, akik nem tartanak azon *találkozásoktól*, amelyekre akkor kell számítaniuk, ha beülnek egy moziba. Szellemi erőfeszítést igényel az életben felmerülő kérdésekkel való *találkozás feldolgozása*. A filmek olyan vizuális objektumok, amelyek komplex kihívást intéznek a nézőhöz – éppen arra vállalkoznak, hogy az életben felmerülő kérdések vizuális objektumai legyenek, mintegy megjelenítsék azokat. Ha egy házaspár minden házassági évfordulóján megnézi azt a filmet, amely a kapcsolatuk kialakulásakor mindkettejük számára fontos volt, akkor nem tesznek mást, mint egy olyan

belső, lelki egészségüket érintő közös tettet hajtanak végre, amely lehetővé teszi számukra, hogy a film által találkozzanak azokkal a fiatalokkal, akik valaha ők voltak. E vizuális találkozás által évről évre helyreállíthatják kapcsolatuk azon területeit, amelyek az adott évben ennek a kettős elköteleződésnek a folytatásában akadályok lehettek volna számukra. Tekintetünket is meg kell tisztítanunk olykor, és a vizuális kommunikáció mozgóképi komplexitása lehetővé teszi, hogy ha a rendező segítségével van bátorságunk olyan belső vidékekre zarándokolni, ahol egy szerencsés pillanatban akár életünk egésze állhat előttünk, akkor rálátunk azokra a hegyekre és völgyekre, amelyek belső fejlődésünk múltját és jövőjét jelentik, jelenthetik.

A vizuális kommunikáció e területei komplexitásuknál fogva egész személyiségünket érintik. Jórészt rajtunk múlik, engedünk-e ennek az összetettségnek, és lehetőséget adunk-e kommunikációs partnereinknek (film, rendező, dramaturgia, képek, nézőtársak...), hogy gazdagítsanak bennünket, és arra, hogy a mi történeteink által ők is gyarapodhassanak.

## Igazságosság a magyar egészségügyi rendszer reformjában Hogyan érintik a tervezett reformok a szegényeket és a betegeket?

Konferencia a Párbeszéd Házában

A Magyar Katolikus Püspöki Konferencia és a Faludi Ferenc Akadémia szakértők bevonásával konferenciát rendez azzal a szándékkal, hogy áttekintse, mit jelent és miképpen érvényesül az igazságosság és hatékonyság célkitűzése egészségügyi rendszerünkben a kilencvenes évek óta, valamint a jelenlegi reformjavaslatok miképpen segítik az igazságosság erősödését és a hatékonyság növelését az egészségügyi ellátásoknál.

**Időpont: 2007. október 16., kedd**

**Helyszín: Párbeszéd Háza, 1085 Budapest, Horánszky u. 20. (földszinti előadóterem)**

### Program:

- |             |  |
|-------------|--|
| 9.30–9.45   | Megnyitó. Beer Miklós váci megyés püspök   |
| 9.45–10.15  | Beran Ferenc: A katolikus egyház társadalmi tanítása az igazságosságról és annak érvényesüléséről az egészségügyi ellátások esetében                                 |
| 10.15–10.45 | Jávor András: Az egészségbiztosítási rendszer reformfolyamatának áttekintése a kilencvenes évek eleje óta  |
| 10.45–11.00 | Szünet   |
| 11.00–11.30 | Boncz Imre: Az igazságosság érvényesülése a jelenlegi egészségbiztosítási rendszerben  |
| 11.30–12.00 | Gaál Péter: A hatékonyság érvényesülése a jelenlegi egészségbiztosítási rendszerben  |
| 12.00–12.30 | Szigeti Szabolcs: Pénzügyi stabilitás érvényesülése a jelenlegi egészségbiztosítási rendszerben  |
| 12.30–13.00 | Kérdések, válaszok   |
| 13.00–14.00 | Sajtótájékoztató   |
| 14.00–14.15 | Muth Lajos: Az egészségügyi reform kiemelt céljainak (hatékonyság és igazságosság) megvalósulása a megyei kórházak szemszögéből                                      |
| 14.15–14.30 | Palicz Tamás: Az egészségügyi reform kiemelt céljainak (hatékonyság és igazságosság) megvalósulása az egyetemi kórházak szemszögéből                                 |
| 14.30–14.45 | Velkey György: Az egészségügyi reform kiemelt céljainak (hatékonyság és igazságosság) megvalósulása az egyházi kórházak szemszögéből                                 |
| 14.45–15.30 | Lindeisz Ferenc: A verseny bevezetésének jelenlegi koncepciója az igazságosság és hatékonyság alakulása szempontjából  |
| 15.30–16.45 | Kerekasztal-beszélgetés (résztevők: Oberfrank Ferenc, Gaál Péter, Lindeisz Ferenc, Boncz Imre, Jávor András):<br>Van-e alternatívája a kormány reformkoncepciójának? |
| 16.45–17.00 | Zárszó: Mayer Mihály pécsi megyés püspök   |

Honlap: [www.faludiakademia.hu](http://www.faludiakademia.hu)

E-mail: [iroda@faludiakademia.hu](mailto:iroda@faludiakademia.hu)