

Kódok a magyarországi modern és posztmodern filmhez (1941–2011)

A filmek retorikai elemzésének szerkezetéről és módszeréről

Bevezetés

Az alábbi tanulmány átdolgozott, szerkesztett része a *Kép-szöveg jelentés változásai – Képi retorika* című doktori értekezésnek, bevezetést kínálva a filmelemzéshez, bemutatva annak egységes, ezáltal összehasonlítható módszertanát és struktúráját. Az elméleti és gyakorlati fogódzók a filmek klasszikus retorikai és képi retorikai feldolgozásához adnak kiindulást. Célom a diákok és általában a filmes közönség kritikai befogadó pozíciójának megerősítése. Ennek eszközei: 1. az elméleti háttér megalapozása retorikai, szemiotikai, filmelméleti, filozófiai vonatkozásban; 2. egy jellegzetes modernista filmtípus, a *szimbolikus-retorikus film* stilisztikai-poétikai eszköztárának meghatározása; 3. a filmes retorikai elemzés módszertanának és gyakorlatának megalapozása; 4. kilenc jellegzetes, paradigmaváltó modernista magyar játékfilm részletes elemzése; 5. egy filmszövegértési és hatástörténeti teszt kiértékelése; 6. a magyarországi filmtörténeti modernizmus ívének felvázolása retorikai, szemiotikai, filmelméleti, filozófiai kontextusban az elemzések segítségével. A kilenc film a magyarországi filmtörténeti modernizmus (beleértve a posztmodern stílustörténeti korszakát is) paradigmaváltó művei; rendezői a filmtörténeti kánon legfontosabb alkotói.

Az *Emberek a havason* (1941, Szóts István) az első jelentős, nemzetközi filmszínházi díjazott magyar film (Velence, 1942); rendezőjéről úgy tartják, hogy „A képekben elgondolt filmnek Szóts volt az egyik atyja”. (Jancsó Miklóst idézi Pintér és Szabó 1998) Szóts a hagyományos dramaturgiai alapot kiegészítette jelölt filmnyelvi elemekkel, képi retorikai alakzatokkal és trópusokkal. Elsősorban a kameraállások segítségével hozott létre új filmnyelvi stílust a megszemélyesítés, a kamerába tekintés, az áttűnés, a metonimikus és szinekdoché alapú kompozíciók révén. A szimbólumhasználat Szótsnél még összhangban van a

narratív szerkezettel, a tartalommal és a valóságreferenciával. Alig több mint egyéves filmes gyakorlattal Szóts egymaga hozta létre azt az eszmei-esztétikai poétikát, amelyet az olasz neorealizmus adott a világ számára, és amelyet vele párhuzamosan, hosszú évek alatt, dolgozott ki az olasz filmes szakma.

Huszárik Zoltán *Szindbádja* (1971) radikális mértékben visszaszorította a történetmesélést, és filmnyelvi megelőlegezte a *szimbolikus-retorikus* filmet, anélkül, hogy ez még a közönségtől való eltávolodást eredményezte volna. A *Szindbád* előzményének tekinthető rövidfilmről, Huszárik *Elégiájáról* (1965) írta Bódy Gábor: „az első magyar film, amely valóban a film nyelvében gondolkodott”. (Bódy 2006. 38) A film eszmeileg még a filmtörténeti *modernizmushoz* tartozik, de stílusesszéiben a *posztmodern* előfutára. A történetmesélés dramaturgiai pontjait szimbólumok vették át, és az elbeszélői szerkezet jelentős mértékben eltávolodott a cselekmény történetként való értelmezhetőségének lehetőségeitől: az időrend, az események katalógusa és az ok-okozatiság viszonylatában is. A *Szindbád* az újkor emberének elidegenedett szemszögén keresztül önkritikusan és nosztalgikusan idéz meg egy egységesebbnek és következetesebbnek tartott világot. Az érték pusztulása és a pusztulás szépsége eldönthetetlen hierarchiájú, egymást idézőjelbe tévő tartalmi-formai filmes struktúrát eredményez. Gondolatalakzatként pedig tagadva állítást: *litotészt (íroniát)*. A film számos kiemelkedő hazai és külföldi, szakmai és közönség-elismerésben részesült.

A *szimbolikus-retorikus* film legjellegzetesebb darabjai Jancsó Miklós Kapa-Pepe filmjei (1998–2010). Előzményként vizsgálom a *Szegénylegények* című alkotást (1965), bemutatva az életmű főbb állandó és változó elemeit, ezek közül elsősorban a szimbolikus filmnyelvhasználatot és tartalmilag-eszmeileg a minden nemzeti értéket és jelképet tagadó mintázatot. A *Szegénylegények* még történet-alapú film, Szóts elemzett munkájához hasonlóan szimbólumokkal egészíti ki az érvelést. A történelmi tényeket „áltörténelmi” módon (Szlánárs 2010) átíró mű a Magyarországon készült alkotások közül minden idők legtöbb és legjelentősebb szakmai díját és elismerését elnyerő film.

A *blődli* műfajába tartozó Kapa-Pepe filmek közül az első hármat, és az utolsót, a hetediket elemzem. Az első három révén be lehet mutatni a szimbolikus-retorikus film eszköztárát, és igazolni a sorozat-jelleget. Az *Oda az igazság* (2010) a történelmi tematika révén szolgált alapul a filmszöveg-értési felméréshez.

A *Nekem lámpást adott kezembe az Úr Pesten* (1998) a legjellegzetesebb *szimbolikus-retorikus* film, amely radikálisan felszámolja a hagyományos filmes dramaturgiát, a tér-idő és személyi, tárgyi, illetve logikai folytonosságot. Jelentését a

film szövetében szétszórt, de egymásra utaló, egymással kölcsönhatásban lévő szimbólumok mintázatai határozzák meg. Ilyen a „büntetőnarratíva-mintázat” és a beavatás-megistenülés. (Pócs 2002. V.) Jancsó a legnagyobb magyarként, isteni személyként határozza meg magát, és manipulatív szimbolikával detronizálja Kossuth Lajost, a magyar nemzet első számú történelmi jelképét.

Az *Anyád! a szűnyogok* (1999) a *szimbolikus-retorikus film*, és a *blődli* műfaján belül megteremtette a *káromkodó film* (Szabó Z. 2008) műfaját is. Látszólag összefüggés nélküli epizodikus, kabaré jellegű műről van szó, mely azonban alaposan megszerkesztett mintázattal tagadja a magyarság legfontosabb szimbólumait – a genezis kapcsán Emese (Árpád-házi) ősanját, a magyar szabadságot és jelent. A film a magyar etnikum helyébe multikulturálisat javasol. A rendező ebben a filmben is fényt hozó királyi, isteni személyként tűnik fel, mint az előzőben. A 2000. évi Filmszemlén megkapta érte a legjobb rendezésért járó díjat.

A sorozat harmadik darabja, az *Utolsó vacsora az Arabs Szürkénél* (2000) folytatja a magyar nemzeti és állami szimbólumok végletes tagadását egy ezredvégi magyar ál-apokalipszist vázolva fel ugyancsak a *blődli*, és a „büntetőnarratíva-mintázat”, illetve az egész estés zenei klip lehetőségei révén. A film az ezredvégi összeomlás okait a nemzeti öntudat által táplált vadkapitalizmusban látja. Itt is feltűnik a rendező, de nem szólal meg, csak jelzi – válaszra sem méltatva a rezonőr-bohócait –, azt sem akarja megerősíteni, hogy ő maga adott pillanatban a Duna vagy a Niagara mellett áll. Másképpen fogalmazva: Jancsó Miklósnak nincs érvényes parabolája az ezredfordulós magyar jelenről, de mégis készített róla, összesen hetet.

Az *Oda az igazság* (2010), Jancsó Miklós utolsó játékfilmje szintén a rendező által meghatározott, de korábban bírált „áltörténelmi” jelleggel deheroizálja és demitizálja a magyarság egyik legfontosabb történelmi-népmesei-mitológiai személyiségét, Mátyás királyt. A filmmel kapcsolatban filmszöveg-értési tesztet készítettem egy budapesti, külső kerületi, önkormányzati iskola 37 főnyi, 10. és 11. osztályos, 16–18 éves tanulói részvételével. A filmet a diákok átlagosan 2,97 pontra értékelték a lehetséges 10-ből, és az ismert tematika ellenére (a Hunyadiak és kora) a filmet értetlenség fogadta. A többség egyértelműen elutasította mind stilisztikai, mind a tartalmi elemeket. Ebből következik, hogy további, differenciáltabb filmszöveg-értési tesztek elvégzése ajánlatos, illetve a diákoknak segítséget nyújthat egy átfogó elemzési módszer kialakítása és alkalmazása.

A *posztmodern* és a *szimbolikus-retorikus film* két záró darabja Mundruczó Kornél *Szelíd teremtés – A Frankenstein-terv* (2010) és Tarr Béla *A torinói ló* (2011)

című, a szakma által elismert és díjazott, viszont nagyon kevés néző által megtekintett film. (NMHH 2011) Mindkettőre jellemző, hogy látszólag visszatér a történetmesélő, hagyományos dramaturgiájú játékfilmhez, közben megtartja a paradigma szimbólum-rétegének elsőségét a jelentésképzésben és az érvelésben. Műfajuk látszólag az epikus dráma, ám valójában filozófiai téziszfilmekről van szó, melyek szimbólum-mintázatai jelentős mértékben eltérnek az áltörténeti réteg jelentésétől, annak ellentétét valósítják meg. Mindkettő az egzisztencializmus pesszimista és nihilista alapozásának megfelelően bontja le a filmes esztétikát, illetve tagadja (visszavonja) a teremést és a megváltást. A filmek nagy szerkezeti jelentése ironikus, a tagadva állítás (*litotész*) gondolatalakzata révén valósul meg. Az alakzat azonban nem vonja vissza az elmélet védő-igazoló érvelése ellenére sem az állítás kijelentés- és ítéletjellegét.

Tarr Béla életműve egymagában is kirajzolja a modernizmusok ívét a kezdeti pozitív és progresszív filmnyelvi nyitástól a stilisztikai és a humán értékek lebontásig, az önellentmondásig és mindent tagadásig. A rendező kezdeti radikális baloldali aktivizmusa pályája végére szélsőséges egzisztencialista passzivitásba váltott át, igazolván 2008-as bejelentését, miszerint készít még egy filmet a világvégéről, aztán befejezi a filmezést. A nézők ebből a retorikai szituációból nem sokat érzékelnek, miután a lakosság fél ezreléke tekintette meg a filmet (NMHH 2011); a kritikusok pedig reménykednek, hogy látnak még újabb Tarr-filmet.

A *szimbolikus-retorikus film* a korszakzáró Mundruczó és Tarr-filmekkel íve végpontjához érkezett, de stilisztikai eszközei és eszmei alapjai tovább élnek, jellemzően külön-külön. A szétválás is rámutat arra, hogy korábban a dekonstrukciós elmélet alapján egy harcias kisebbségi álláspont kerekedett a többségi értékrend és akarat fölé, megfordítva az uralkodó erőszakos hierarchiát, vagyis minden (forma, tartalom, stílus, érték) az ellentétébe fordult elméleti alapot. Ez a hierarchia hosszú időre állandósult a *művészfilm* és a *díjazott film* nemzetközi intézményrendszerében. A *szimbolikus-retorikus film* valójában kísérlet arra, hogy miképpen lehet egy demokratikus viszonyok között kisebbségi csoport érdekgyűjtését a többség fölé helyezni, az utóbbinak számottevő ellenállása nélkül. Az ilyen filmek úgy próbálják tálni az egyenes retorikai kommunikációban vállalhatatlan tartalmakat, hogy látszólag visszavonják saját érvényességüket: Jancsó a bonyolult szerkezet és a (durva) humor révén, Tarr a tagadva állítás (*litotész – ironia*) gondolatalakzata segítségével. Az eszmetörténeti túlélés a szó-rakoztató műfajiságban jelentkezik (pl. Mundruczó: *Fehér isten*, 2013).

A retorikai elemzés

A képi és a klasszikus retorikai megközelítés elméleti megalapozása után a *szimbolikus-retorikus film* bemutatását fontosnak tartom jellegzetes példák részletes vizsgálata révén is elvégezni. Kilenc játékfilmet elemzek, komplex módon, mivel minden film autonóm egység, önálló kommunikációs és retorikai gesztus, és a korszak ívének bemutatása is kiemelt célom.

Nincs két teljesen egyforma felépítésű, logikájú filmalkotás. Elemzésük sem lehet teljesen azonos szerkezetű, de a diszciplináris következetesség megköveteli, hogy a filmek és elemzések összehasonlíthatók legyenek. Ennek érdekében kiválasztottam tíz szempontot, melyek segítségével megvizsgálhatók az egyes filmek legfontosabb retorikai vonatkozásai, a szűkebb értelemben vett tartalmi és formai elemei – egymás kölcsönhatásában, mert a tartalom is forma, és a forma is tartalom.

Elemzéseim alapja a klasszikus és a képi retorika, a tíz szempontot ennek függvényében határoztam meg. Adamikné Jászó Anna felosztását követtem, (A. Jászó 2012. 178–179) azonban az elemzési szempontokat kissé átalakítottam a kép és mozgókép/játékfilm sajátosságainak megfelelően. A felosztást eredetileg ugyanis elsősorban szónoki beszédekre és írott művek elemzésére alakították ki. Elemzési struktúrámm az alábbi módon épül föl: 1. *Retorikai szituáció*; 2. *Műfaj*; 3. *Szerkezet (a filmes és a retorikai hagyomány szerint)*; 4. *Érvelés a nagyszerkezetben (logikai és/vagy érzelmi haladás)*; 5. *Érvelés a középső szerkezetben (toposzok)*; 6. *Érvelés a kisszerkezetben (stílus)*; 7. *Előadásmód, színészi játék*; 8. *A hallgatóságra tett hatás (pathosz)*; 9. *A rendező (a narrátor és a rezonőr) éthosza*; 10. *Összegzés*.

Ezek a szempontok alkalmazhatók általános és középiskolában, főiskolai és egyetemi szemináriumokon, tág, de egyben biztos keretet adhatnak a részletes műértelmezéséhez, melynek megvannak a hagyományai az oktatásban. A retorikai elemzés a műre összepontosít, abból indul ki, mint az új kritika, de figyelembe veszi a szerzőt és a hallgatóságot is. (Corbett 1969. xix) Egyes irányzatok szerint, ha a diákok részletes elemzés révén megismernek néhány kiemelkedő filmalkotást, később sokkal értőbb módon közelítenek meg más filmeket. (Antik 2010. 146) Könnyebben értelmezik befogadóként a jelentés stilisztikai, dramaturgiai, retorikai stb. eszközeit, és ellenállóbbak lesznek a mozgóképes, általában multimédiális szövegek esetleges manipulatív hatásaival szemben.

Az elemzések elvégezhetőek egyénileg és csoportosan; a fejezetek kidolgozását a diákok feloszthatják egymás között. Az eredményt azonban mindenkép-

pen javasolt vezetőtanár segítségével megbeszélni a részeredmények összesítése, illetve a kritikai kontroll miatt. Az elemzés öt fő fázisát javaslom. 1. a film megtekintése; 2. kapcsolódó anyagok gyűjtése; 3. képi és szöveges archiválás; 4. elemzés elvégzése; 5. közös megbeszélés.

A fázisok felsorolását – a hatékony felhasználás érdekében – ki kell egészítenem néhány gondolattal:

1. A filmet először részletes előtájékozódás nélkül érdemes megnézni, hogy az elemző saját benyomásokat szerezzen, véleményt alkosson, később azt vesse össze más adatokkal, véleményekkel. Ezt a benyomást érdemes vázlatosan le is jegyezni, hogy az elemző lássa saját attitűdjét, melyet még nem befolyásoltak jelentősen más, külső tényezők. Tanácsos a filmet közösségben nézni: moziban vagy csoportos összejövetelen. Egyrészt a közösségi élmény miatt (miként hat közvetlenül a film magunkra, illetve másokra); másrészt az önfegyelem végett. A magányos néző könnyen hajlik arra, hogy a filmet megállítsa, beletekerjen, belelassítson stb. A film időbeli műfaj, ebben vannak befogadói vonatkozásai; „érzéki” is, tehát döntően közvetlenül hat a néző hangulatára, és ennek a hangulatnak az adagolását főképp egyetlen folyamatos megtekintésre találták ki (a kommunikációs gesztusérték már ennek alapján is lemérhető).

2. Össze kell gyűjteni a filmre vonatkozó releváns adatokat, reflexiókat, kiegészítő írásokat, mozgóképes anyagokat. A sokrétű, kiegyensúlyozott jelentés megalkotásához össze kell vetni a saját benyomást, véleményt és értékítéletet a másokéval. (Ilyen fontos anyag a kritika, elemzés, interjú, riport, irodalmi vagy technikai forgatókönyv, stáblista, filmelméleti, filmtörténeti, retorikai szakcikk, illetve könyv, filmelőzetes, képanyag.)

3. *Szöveges archiválás* segítségével részletes képsorleírást készítünk (egyben a hangzó anyag fontosabb részeit is lejegyezzük, néhány oldal terjedelemben). A módszer a filmarchívumi gyakorlatból ismert: a filmeket szövegesen is archiválják a gyors tartalmi áttekinthetőség, az adatok szabadszavas számítógépes visszakereshetősége céljából. E munkafázisban már lehet, sőt ajánlott használni a lejátszókon a lassítás, pillanatmegállítás, visszatekerés nyomógombokat. Tanácsos minden lényegesnek tartott jelenséget lejegyezni – az egyszeri megtekintés során néhány mozzanat elkerülheti a néző figyelmét. Nem kell azonban az összes képi elemre utalni, s az összes dialógust sem kell hiánytalanul leírni (ám egyes, lényegesnek tűnő mozzanatokat érdemes részletesen körülírni, fontos dialógusrészleteket pontosan rögzíteni). A szelektáláshoz szükség van egy fajta intuícóra, de a lejegyzés legyen tárgyilagos, elfogulatlan. A szöveges ar-

chiválást nem helyettesíti, csak kiegészítheti az irodalmi vagy technikai forgatókönyv, a dialóglista vagy bármely rövidebb-hosszabb tartalmi összefoglaló. Az, ami a képernyőn történik, gyakran nagyon más, mint amit a végleges technikai forgatókönyv tartalmaz. A rendezők gyakran szövegszerűen is eltérnek a végső forgatási „kottától”. A kész film több is, mint amit a technikai forgatókönyv előír: a helyszínek, díszletek, jelmezek, szereplők fotogenitása a rendező és az operatőr munkája során nyeri el végső formáját és jelentését; mindegyik nem feltétlenül utalnak a forgatókönyv megjegyzéseire. A vágás, a képek és hangok adagolásának végső ritmusa sem következethet ki az írott anyagból.

A szöveges archiválással egyenrangúan fontos a *képi archiválás*. A lejátszás során akár másodpercenként, pillanatmegállító segítségével kell lementeni az adott filmképet megidéző *pillanatképet*. Az elmentett pillanatképek sűrűsége változó filmenként és jelenetenként. Minden olyan pillanatképre szükségünk lehet, amely tartalmaz új (vagy visszatérő) képi információt. A kiragadott, jellegzetes képek segítik a globális látást, általuk lehet azonosítani a képi retorikai alakzatokat és trópusokat. Két vagy több képből áll össze a jelentésteremtő montázs is. A pillanatképek objektív, bizonyító erejű felhasználásának híján az elemző gyakran olyan pontatlan benyomásokat értelmez, melyek adott esetben nincsenek közeli viszonyban a konkrét film képeivel. Egy játékfilm főbb képi elemeit 20–30 jellegzetes pillanatkép értelmezésével már be lehet mutatni.

4–5. Az elemzés során nyilvánulhat meg az ötletesség, kreativitás, absztrakciós, logikai készségek összessége. A munkát segítő szempontrendszer felosztásánál elsősorban a „mit” kérdésre teszünk javaslatokat, és kevésbé a „hogyan”-ra. (Vázlat írása minden szinten ajánlatos.) Az elemzés megírása után következtetéseket fogalmazunk meg, és akár több nézőpont is ütközhet egymással. Az elemzést közös megbeszélés követi: megvitátjuk a kialakult véleményeket, összegezzük a tapasztalatokat.

Retorikai szituáció

A retorikai szituáció vizsgálatát Lloyd Bitzer dolgozta ki. (Bitzer 1968. 1–14) Ahhoz, hogy létrejöjjön egy retorikai helyzet, három fő tényezőnek kell találkoznia. 1. Szükséglet (*exigence*) valamilyen helyzet, probléma megoldására, azaz: egy fontos téma, amely foglalkoztatja az embereket; 2. hallgatóság (*audience*), amely személyesen érdekelt e szükségletben, képes a döntéshozatalra és arra, hogy a

meglévő vagy áthangolt véleményét közvetítse a döntéshozók felé; 3. kényszer (*constraints*), egyéni és közösségi motiváció, amely a szónokot megindítja, hogy hasson a hallgatóságra, a hallgatóságot pedig valamilyen válaszra sarkallja. E harmadik kategóriába tartozik a szónoknak (filmrendezőnek) az a motivációja, hogy a hatás érdekében létrehozott beszéde (filmje) az ő meggyőzési szándékát érvényre juttassa. Tehát: győzze le a mondandó eljuttatásának művészi, technikai és forgalmazási, illetve egyéb akadályait.

Mivel a film a nyilvánosság előtt zajló kommunikáció, a legtöbb lényeges elemében megfeleltethető a nyilvános beszédnek. Martha Cooper a nyilvános beszéd elemzésének elméletét és gyakorlatát bemutató könyvében példa gyanánt épp egy filmet elemez. (Cooper 1989. 193–216) A filmet azért is nyilvános beszédnek kell tartani, mert elvileg az ország és a világ nyilvánosságának szól. Kezdetben egy-egy új (magyar) filmet milliók tekintettek meg, közülük egyeseket majdnem az ország teljesen lakossága. (Tárnok 1978. 11) A filmek látogatottságba a moziban jelentősen csökkent, de ez nem változtat azon a tényen, hogy a film ma is a legszélesebb nyilvánossághoz próbál eljutni.

Magyar filmeket összességében 1955-ben néztek a legtöbben, szám szerint 36.666.000-an. (Tárnok 1978. 11) Ez a szám a televíziózás, majd az internet megjelenésével és más filfterjesztési formák elterjedésével (VHS, DVD, Blu-Ray) csökkent: 1999-ben, az általam elemzett jellegzetes szimbolikus-retorikus filmek bemutatása idején, már csak 691.248 volt ez a szám (*Filmévkönyv* 2000. 191); a stíluskorszak végére pedig 440.789 (NMHH 2011). Egyetlen film a mozizás fő korszakában több millió nézőt is vonzott, a XXI. századra már pár tízezres, sőt néhány ezres nézőszám is siker. A legnézettebb magyar film a *Mágnás Miska* volt, több mint 9 és fél millió nézővel 1949-ben. (Tárnok 1978. 7) A *Szegénylegényeket* 1966-ban egymillió 109 ezren látták, (Tárnok 1978. 11) a lakosság több mint tíz százaléka; Tarr Béla nemzetközileg ismert és díjazott filmjét, a *Torinói ló* címűt 2011-ben már csak 5.400-an (NMHH 2011), a lakosság fél ezreléke. Az 5.400-as nézőszám a gyártási költséghez és a forgalmazói apparátushoz képest aránytalanul kevésnek tűnik, de még mindig több mint tízszerese egyes könyveknek, folyóiratoknak, melyek 300–500 példányban jelennek meg, és ez a példányszám sem feltétlenül jut el a közönségéhez. A közönség visszajelzésének kvantitatív tényezőjeként az elemzésben figyelembe lehet venni a forgalmazási adatokat, kvalitatív forrásként lehet idézni kritikákat és elemzéseket, díjakat.

A film (fő) szerzője a rendező. Ő felel a film végső tartalmi-formai kialakításáért: kommunikációs gesztusáért, üzenetéért. Olyan, mint a retorikai beszéd

szónoka vagy szerzője. A film szónoklatjellege „áttételes”, ám ez a jelenség már az ókorban is létezett: egyes rétorok mások számára is írtak beszédeket, melyeket azok betanultak és előadtak. Egy játékfilmnek és rendezőjének mint rétornak nyilvánvaló szándéka, hogy állítson valamit a világról, és árnyalja vele a korábban elfogadott véleményt. A meggyőzés a filmes kommunikáció része akkor is, ha ezt a rendező tagadná, hiszen ha nyilvánosság elé juttat egy játékfilmet, azzal közvetve annak a fiktív világnak a releváns voltát is állítja, amelyet a kreativitás jegyében létrehoz. A képek pusztá mutatása is utal meggyőzési szándékra, miszerint az valamiért érvényes, érvényesebb, mint amit addig láttak.

A rendező ugyan általában nincs jelen személyesen beszéde közönségéhez való közvetlen eljuttatása során (a vetítéseken), de az *étosza* így is érvényesül. Nevét feltüntetik a plakátokon, a műsorokban, reklámanyagokon és a főcímen. A rendező neve révén ismertségre tesz szert, aki mintegy közszereplővé válva nyilatkozatokat tehet nemcsak az adott filmjével, hanem bármilyen más témával kapcsolatban. Ezek az interjúk ugyanúgy befolyásolhatják az adott mű értelmezését, mint más filmjei és munkái.

A retorikai szituáció keretén belül tárgyalható a film címe, *témája*, (Cooper 1989. 6) filozófiai, közéleti, politikai vonatkozásban annak üzenete. Vizsgálhatók ezek más fejezetekben is, attól függően, mire helyeztetik hangsúly a film jelentésének vagy hatástörténetének értelmezésekor. Ugyanígy a retorikai szituációt bemutatva is elemezhetőek a film egyes jelenetei – különösen, ha azokban például egy filmtől függetlenül is ismert személyiség vagy épp maga a film rendezője nyilatkozik meg.

A retorikai szituáció készlet annak vizsgálatára – kvantitatív és kvalitatív tényekre támaszkodva –, hogy mennyire lehet releváns az adott téma. A film témáját lehet elemezni az emberek értékrendje alapján. Egy szónoknak (a nyilvános vetítésre szánt film rendezőjének) alkalmazkodnia kell közönsége értékrendjéhez, különben érvelési hibát követ el. (Perelman 2009. 27–39) Így pl. vallás és világnézet kérdésében. Klasszikus elődök (Arisztotelész, Augustinus, Pascal) nyomán állítható, hogy bizonyos kérdéseket nyilvánosan nem érdemes megvitatni, másokat pedig nem lehet a botrány és blaszfémia elkerülése nélkül. (Perelman 2009. 30) A botrány a csekély érdeklődés miatt elmaradt például *A torinói ló* (2011) esetén, mivel általában volt csekély az érdeklődés iránta, pedig az ott fölvetett súlyos téma megérett volna egy szélesebb körű társadalmi vitát is.

Az emberek értékrendjének tiszteletben tartása nem azonos a tömegízlés kiszolgálásával. Az értékeket és érdekeket színvonalas művészi filmekkel is lehet

képviselni. A tömegízlés vagy annak elhajlása nem feltétlenül az emberek attitűdjéből ered. Az igénytelen tömegízlést is kultúraipari eszközökkel teremtik. (Horkheimer–Adorno 1990) Ahogy a kultúraipar iránytűje is megtévedhet, úgy a művészfilmes szakmáé is. Előbbi az anyagi haszon, utóbbi a szellemi elismerés abszolutizálása miatt. A művészfilmes közeg a filozófia, az elmélet csapdájába kerülhet – ahogyan történt az utóbbi évtizedekben –, egy eredetileg társadalmilag motivált művészfilmes kommunikáció így egzisztencialista gyökerű individualista pesszimizmusba fulladhat. (Itt is ki kell térni azokra a művészeti, filozófiai és esztétikai alapkérdésekre, melyek meghatározzák a téma, a közönség és az alkotó viszonylatában létrejövő összefüggéseket.)

Műfaj

Fontos, hogy az adott film milyen műfaji keretek közé sorolható be dramaturgiai, tematikai és retorikai szempontból. A műfajt gyakran pontatlanul fogalmazzák meg még a szakkritikusok és az alkotók is. A pontosítás az elméleti munkák, az összehasonlítási referenciák és nem utolsósorban maga az elemzés révén realizálódhat. Az elemzésnél figyelembe lehet venni egyes elbeszélés-technikai, dramaturgiai elemeket, és bizonyos stíluszeszközök vizsgálata is visszautalhat a film műfajára. Ilyen pl. a *blóddli* ismérveinek összegyűjtése Jancsó Miklós Kapa-Pepe filmjeinél. (Horeczky 1998)

Az adott játékfilm műfaja meghatározható retorikai szempontból is a vele rokonítható beszéd típusa alapján. Egy film, ahogyan a szónoki beszéd is, lehet tanácsadó, törvényszéki és bemutató. (Arisztotelész 1999. 38–40) A bírósági peres eljárásról szóló filmek is jellemzően több részből állnak, mint pusztán a perben részt vállaló ügyész vagy védő beszéde. Tágabb értelemben és jellemzően egy peres ügyről szóló film is inkább tanácsadó (vagy politikai tanácsadó) beszédnek számít. A bemutató vagy másképp ünnepi jellegű film (mint „beszéd”) is ritkább. Egy film akkor lehet ünnepi, ha például egy, a közösség szempontjából fontos alkalomhoz, nemzeti/állami ünnephez kötődő történelmi eseményt vagy korszakot dolgoz fel fennkölt stílusban. Ilyen a *Föltámadott a tenger – Petőfi és Bem* (1953), az 1950-es évek minden ellentmondásossága ellenére is.

Egyes klasszikus szerzők többféle beszéd típust különböztetnek meg a téma, a retorikai szituáció, a hallgatóság jellege alapján, (Quintilianus 2009, 220) ám a médiászövegek, filmek korszerűbb kategorizálására tanácsos átvenni W. Lance

Bennett közösségi témák szerinti felosztását. (Bennett 1980. 30–39) Ide tartoznak: 1. *strukturális témák*, melyek a társadalom szerkezetébe vannak beágyazva: foglalkoztatás, infláció, háború és béke; 2. *napi teendők*, amelyeket egy elit- vagy szakértői csoport tesz közügyggyé: drogproblémák, ittas vezetés; 3. *krízistémák*, amelyek a természeti és az ember okozta csapások ellen hívja elő a szükségletet (*exigence*). Természetesen ezek közt lehetnek átfedések, így a kategorizálás nem teljesen pontos. S előfordul, hogy egy film nem vállalja/mutatja nyíltan a témáját, csak implicit módon teszi azt, például a tárgyilagos tájékoztatás szórakoztatás oka/ürügye alatt – ebben az esetben a film és rendezője megszegi a társadalmi szerződést, ugyanis az ideológiai propaganda és manipuláció is implicit retorikai kommunikációs folyamat eredménye. (Cooper 1989. 154; 170–171)

Szerkezet (a dramaturgiai és a retorikai hagyomány szerint)

Részletesen vizsgálható a dramaturgiai, a narratív és a retorikai szerkezet. Meg lehet nézni, hogy a film cselekménye megfelel-e a narrációs elméletek és a történetmesélés alapsémáinak (Bordwell 1996. 16–34; Kovács 2002. 11) vagy a forgatókönyvírás (Field 2011. 182–185) strukturális előírásainak. Ha a szerkezet ilyen hagyományos előírásokhoz nem illeszkedik, fel lehet kutatni, hogy milyen más strukturális elemek szervezik az információkat a háttérben. Ilyen például Jancsó Miklós filmjei esetén a „büntetőnarratíva-mintázat”. (Hirsch 2002. 74) Az is elemzés tárgya lehet, hogy egy film miképp próbálja lebontani a konvencionális struktúrákat. Erre jellegzetes példa a *Szindbád* (1971). Ilyen esetben a szerkezet leírására egyedi felosztást is lehet alkalmazni – összefüggéseket kívántunk bemutatni magunk is a tudatfolyam-szervezésű filmszövegben. (Gelencsér 2002. 64) A túl laza, átláthatatlan szerkezetű filmeknél felértékelődik az archiválás.

Vizsgálható a retorikai szerkezet az alapján, hogy van-e a részek közt a klaszikus retorikák szerinti prolóógus, narráció, tétel, bizonyítás, befejezés, esetleg cáfolat és kitérés? (Adamik 2005. 45–47) Figyelembe kell venni, hogy a beszéd szerkezete hiányos is lehet – Arisztotelész több beszédrésztípust ír le részletesen, kötelezőnek csak a tételt és bizonyítást tartva. (Arisztotelész 1999. 164–178) Egyes szerkezeti formák – akár a filmes dramaturgiai, akár a retorikai gyakorlatban – a konklúziót sem mondják ki, azt a nézőnek kell levonnia. Itt lehet részletesen elemezni olyan szerkezeti összetevőket is, amelyek az egész filmre vonatkoznak vagy vonatkozhatnak (pl. keret, prolóógus, epilógus).

Érvelés a nagyszerkezetben (logikai és/vagy érzelmi haladás)

A műfaji és szerkezeti elemek azonosítása alapján megállapítható, hogy a film nagyszerkezete milyen érvelési típust alkalmaz; a filmszöveg milyen fő logikai és/vagy érzelmi haladási irányt kínál; mi a filmben a lineáris és a globális kohézió alapja; hogyan lép a film egyik filmképről vagy jelenetről a következőre. A retorikai szerkezetet Kenneth Burke épp a logikai vagy érzelmi haladási formák alapján osztályozta: *szillogisztikus haladás, kvalitatív haladás, konvencionális forma, ismétlődő forma, alkalmi vagy kisebb formák*. (Burke 1968. 123–183) A nagyszerkezetet többnyire az első három (részben a negyedik) határozza meg. A *szillogisztikus haladás* oksági vagy célirányos (induktív vagy deduktív), de mindenképpen értelmi, logikai; a *kvalitatív haladás* pedig érzelmi, hangulati alapú. A kettő nem zárja ki egymást: az értelmi és érzelmi alapú érvek keveredhetnek. A nagyszerkezetet meghatározhatja egy *konvencionális forma*: ez a film esetén valamilyen narratív, epikus, dramatikus séma vagy egyedi, alcímekkel tagolt epizodikus felosztás. Az *ismétlődő formák* a nagyszerkezet tekintetében részei lehetnek egy körkörös dramaturgiai formának; előfordulhatnak variációk adott témákra (a több szerzős szkeccsfilmekben); illetve lehetnek önálló, egymással lazán vagy a lineáris struktúrában össze nem függő jelenetek, epizódok (a kabarészerű *blóddli* esetén). Az *alkalmi vagy kisebb formák* azért tényezők a nagyszerkezet vonatkozásában is, mert egyes szimbólumok a film távolabbi pontjain elhelyezkedve kirajzolhatnak egy olyan mintázatot, amely kulcsfontosságú lehet egy mű összejelentésének meghatározásában. (A *Szelíd teremtésben* pl. a szimbólumok allegorikusan felépítenek egy ellen-teremtéstörténetet, a címszeplőt pedig antikrisztusként határozzák meg.)

Tehát ebben a fejezetben elsősorban a nagyobb összefüggéseket és változási irányokat kell megvizsgálni, hogy a haladás érzelmi alapon történik-e (*Emberek a havason*) vagy logikai alapon, pl. a nyomozásban (*Szegénylegények*), esetleg a tudatfolyam szabad asszociációjával, visszaemlékezésekkel (*flashbeck*): *Szindbád* (1971), illetve motívum-összefüggésekkel: *Anyád! a szűnyogok* (1999)? Ebben az alfejezetben a film egészére vonatkozó olyan összefüggések elemzendők, mint a dramaturgiai ívben a feszültség fokozása, csökkenése, lebegtetése. Itt is lehet tárgyalni a film címét vagy a keretet, prologust, epilógust (ha van, és ha vizsgálatuk valamiért relevánsabb, mint máshol).

Érvelés a középső szerkezetben (toposzok)

A középső szintű dramaturgiai egységekben (epizód, jelenet vagy fordulat) érdemes fókuszálni a jelenetépítés logikájára, akár képi, verbális vagy vegyes eszközökkel történik. Retorikai szempontból több lehetőség kínálkozik. Legkézenfekvőbb megvizsgálni a toposzok logikai kezelését. A toposzok vagy közhelyek vagy pedig általános érvforrások: meghatározáson, összehasonlításon, viszonyokon, körülményeken alapuló érvek. (A. Jászó 2012. 179) Martha Cooper Piaget pszichológiai kutatásaira hivatkozva négy domináns mintát azonosít, miszerint az emberek olyan kapcsolatokat tartanak ésszerűnek, és ismernek fel vagy el, amelyek 1. *hasonlóság*ból; 2. *osztályozás*ból; 3. *felosztás*ból; 4. *okadás*ból erednek. (Cooper 1988. 66)

A négy közismert gondolkodásmintát Cooper táblázatba is foglalja (1989. 80):

	Az érv típusa	A használt tipikus nyelv
Hasonlóság	példa alapján, analógiával	X olyan, mint Y.
Osztályozás	nemmel (genusszal), definícióval	Minden X Y, Egyik X sem Y.
Felosztás	a dilemma szerint	Vagy X Y, vagy X Z.
Ok	ok, jel, korreláció által	Ha X, akkor Y. Amikor X, akkor Y.

Az érvelés legismertebb struktúrája a Toulmin-modell, amelyet sokan átvettek és továbbfejlesztettek, Bencze Lóránt részletesen el is magyarázza. (Bencze 2003. 13–29). A modell hat eleme: 1. követelés (*claim*); 2. adat, bizonyíték (*ground, data*); 3. állítás vagy igazolás (*warrant*); 4. háttérinformáció, segítség (*backing*); 5. cáfolat (*rebuttant*); 6. minősítő (*qualifier*). (Toulmin 1969. 94–107) A legfontosabb ezek közül a *minősítő* és az *állítás*. Az érvelő adatokat, statisztikákat használhat fel, igazolhat valamit valamilyen logikával. Az állítást meg lehet erősíteni egy nem igazolható cáfolattal; és támogatásként meg lehet erősíteni például egy adatforrás, egy tanú szavahihetősége révén. A Toulmin-modell kissé leegyszerűsített változata a valóságban előforduló bizonyítási eljárásoknak. Egyes állítást több adattal, háttérinformációval kell bizonyítani vagy cáfolni. Ezen kívül bizonyos adatok szintén állításnak minősülnek, amelyeket egy másik Toulmin-modellben kell igazolni. A modellt Cooper többszintesre bővítette. (1989. 57–61)

A retorika és általában a nyilvános kommunikáció, köztük a film is gyakran használ gyakorlati érvelést. Ez abban áll, hogy a logikai bizonyítás egyik előfeltételét (premisszáját) a rétor a valószínűsége vagy az ismertsége hagyatkozva

elhagyhatja. Nincs idő és szükség minden részlet, adat bizonyításra egy beszédben (filmbe). A mű ilyenkor hiányos szillogizmussal (*enthümémával*) él. (Arisztotelész 1999. 31; 34–38; 121–122) Arisztotelész példája: Minden athéni szeret vitatkozni. Szókratész athéni. Ebből következik: Szókratész szeret vitatkozni. Az indoklás nagy premisszája (*minden athéni szeret vitatkozni*), nem cáfolhatatlan igazság, csupán valószínű állítás, az emberek mégis elfogadják az ilyen érvelést. A nagy premissza valószínűségi szintű érvényessége lehetőséget ad a manipulációra, mert amíg a hallgató, néző a logikai következtetést elvégzi, megfelelkezhet arról, hogy a nagy előfeltétel érvényességét ellenőrizze.

A meggyőzés folyamatában meg lehet vizsgálni az *enthüméma* és a Toulmin-modell összes elemének érvényességét. Lehet kezdeni az adattokkal, a tényyszerűséggel, folytatni a logikával, érvényes-e az állítás az adatok függvényében, szavahihető-e a tanú, az elbeszélő, az állítás cáfolható-e stb. Nem egyszerű feladat megállapítani, hogy mi minősül kis- vagy középső szintű szerkezeti elemnek. Az időhossz és a felhasznált információk mennyisége adhat támpontot. A középső szintű szerkezeteknél nem az a fontos, hogy az összes ilyen egységet elemezzük. A műfaj, szerkezet és stílusesszók összessége segíti a rálátást az egész filmre. Ehelyütt két-három középső szintű szerkezeti elemet, jelenetet vagy epizódot kell elemezni, amelyek különbözőek vagy nagyon szorosan összefüggenek, egymásra utalnak, s jellemzik a film érvelésének a legfontosabb típusait.

Az enthümematikus érvelést lehet vizsgálni a kisszerkezeti elemek között is, hiszen két filmkép között, vagy akár egy filmképen belül (alakzat vagy szóképek) is megvalósulhat a hiányos szillogizmus.

Érvelés a kisszerkezetben (stílus)

Ez az egyik legfontosabb, terjedelmi szempontból akár a legszélesebb elemzői rész. A film ugyanis elsősorban képekből áll, az információk döntő többségét a képek közvetítik, a hatáskeltésben a legexpresszívabb a képiség. A szöveg – az írott és hangzó is – csak ritkán, szélsőségesen esetben tolakszik a képi világ elé.

A kisszerkezet a film legkisebb egységeit és az azok közti összefüggéseket jelenti: a pillanatképpel reprezentálható *filmképet*; a képen belüli és a képek közötti kompozicionális összefüggéseket. Jellemzően a kisszerkezeti egységekben és azok között figyelhetők meg a képi retorikai alakzatok és trópusok. Egyes hagyományos filmtípusokban az alakzatok és trópusok nem kapnak jelen-

tós szerepet, mert a kompozíciós elemek a filmnyelvi képszerkesztési elbeszélői konvenciók részei. Viszont a művészi igényű filmekben és a modernizmus újtó, paradigmaváltó alkotásaiban a képi retorikai alakzatok és trópusok kiemelt szerepet játszanak, mert az alkotók ezeknek a konvencióknak az enyhébb vagy durvább megsértését jelentésteremtő eszközöknek tekintik. Ilyen egy nem szokványos kameraállás vagy keretezés (alacsony, dőlt, stb.), illetve a hagyományos elbeszélő filmben került, tiltott kamerába tekintés.

Az alakzat és trópus olyan kiemelt része a (képi) retorikának, hogy egyes iskolák a retorikát magát is az alakzattannal azonosítják. Ilyen a liège-i *μ-csoport* és követőinek irányzata. (Adamik 2005. 148) Az alakzatok és trópusok a képek és mozgóképek elemzésében még messze ki nem aknázott módszer. A képi retorikai elemzések többnyire konkrét, nagyon behatárolt korpuszt elemeznek, pl. reklámokat (Moriarty 2010. 85–107; Barthes 2010. 109–124; Wiliamson 2010. 125–146), sztárimázst (Fiske 2010. 367–387), újságfotókat (Kaplan 2010. 100–114), újságok címlapjait. (Smith 2010. 63–80) A filmes retorikai elemzések jellemzően megmaradnak az adott mozgóképek fogalmi szintjének megragadásánál és értelmezésénél. Történelemeket elemeznek és azon keresztül az érvelést vizsgálják. (Walton 2007) A képek szintjéig kevés filmet elemző retorikus jut el, és ha igen, akkor nem feltétlenül illusztrálja a kép szintjén azonosított összefüggéseket pillanatképekkel. (Cooper 1989) Walton és Cooper sokat idézett könyveiben egyetlen képmelléklet sincs a vonatkozó filmekből az elemző fejezetekben. Cooper elemez ugyan képi összetevőket (Cooper 1989. 193–215), de csak szöveges leírás alapján. Egyes képek esetén valóban elegendő a szöveges leírás, az esetek többségében azonban szükséges megmutatni a képet a szemléletesség és bizonyítás miatt.

Ha a képek és képi alakzatok, trópusok kiemelt szerepet kapnak a filmben, összefüggéseik a jelentés elemzésének és megfejtésének gazdag tárházát kínálják. Míg például a montázsajtákból Eisenstein is mindössze hatot azonosított (Eisenstein 1964. 111–123), alakzatokból és trópusokból összesen több tucatnyi van. Az alakzatok és trópusok előnye azért nagy a montázselmélettel szemben, mert ezek nemcsak két, vágással elválasztott és egyben összeillesztett kép között teremtenek összefüggést, hanem képen belül vagy motivikusan a film két vagy több távoli pontja között is. A hiány (*elleipsisz*) alakzata egyetlen filmképen, de egy egész jeleneten belül is érvényre jut, amikor Szindbád francia négyest jár két nővel (vagyis hármásban táncolnak négyest). Az *elleipsisz* alakzata jelöli két filmnyelvi szinten is a Szindbád és a nők közti aszimmetriát.

A retorikai alakzatok és trópusok vagy más, kisebb stíluselemek vizsgálata a képiséget kreatívan és innovatívan kezelő filmek esetén az elemzés alapját adhatja. Noha a retorikai elemzés több rétegű, egy kisebb elemzés (pl. kritika) vázát meghatározhatja a legfontosabb alakzatok és trópusok értelmezése a film szövegén végighaladva, a megfelelő részeken utalva nagyobb szerkezeti egységekre, azonosítva az érvelés jellegét, eredményét. Itt is fontos tehát, hogy az elemző ne csupán azonosítsa a képi jelenségeket, összefüggéseket, hanem állapítsa is meg azok jelentését a helyi érték és a film egészének tükrében. Az egész a részletek függvényében érthető meg, a részletek pedig az egész vonatkozásában. A retorikai alakzatok és trópusok azonosítása bizonyos filmtípusok esetén – ilyen a *szimbolikus-retorikus film* – kirajzolja a film első megközelítésre esetleg nem feltűnő jelentésstruktúráját. Elemzéskor motívumokat és összefüggéseket kell keresni. A *Nekem lámpást adott kezembe az Úr Pesten* (1998) című filmben Jancsó Miklós, de a két fő rezonőr, Kapa és Pepe is jelképesen háromszor halnak meg. Ezek a „motívumok” nem egymás mellett állnak, hanem szétszórva a filmben. Együttesen azonban kirajzolnak egy mintázatot: a halhatatlan, örökéletű táltosok rituális beavatási szertartásának gyakorlatát. (Pócs 2002. V.), melyek a megistenülést jelképezik.

Előadásmód, színészi játék

A játékfilmekben nemcsak a szereplőknek van „előadási módjuk”, hanem magának a filmnek is. A mozgóképek ritmusának adagolása, a kötőelemek megléte vagy elhagyása egyfajta „beszédmódot” eredményez, ahogyan a film rendezője a vágóval együtt „előadja” az elrendezett anyagot. Nem véletlenül nevezik a vágót vágórendezőnek is. A film ritmikái és a központozásnak megfelelő illesztési tagolása is vizsgálható, különösen, ha nem fért bele a műfaji vagy szerkezeti elemzésbe. A színészi játék nem mindegyik filmtípusban azonos jelentőségű. Épp a *szimbolikus-retorikus film*ben az antipszichologizmus jegyében kevesebb alakítási feladat hárul a színészekre. Vagy egyes szerepekben épp több, ha a kabaréjellegetű *blódliben* szereplő Kapa (Mucsi Zoltán) és Pepe (Scherer Péter) színészkedéseire gondolunk. Kevésbé számít alakításnak, de nehéz feladat a nem színészek szerepeltetése a filmekben, akiknek saját magukat kell adniuk, a való életnek megfelelően. A színészi játék esetükben is vizsgálható: megvalósult-e a modell önmagát képviselő létezése a kamera előtt. Ugyancsak vizsgál-

ható a filmek egészében a modellek vagy az antipszichologizmus alapján redukált emberek *éthoszának* jelentésképző és meggyőző szerepe.

A hallgatóságra tett hatás (*pathosz*)

Fentebb az érvelés logikai oldalú vizsgálata került előtérbe. A nagy-, középső és kisszerkezetben történő érvelés is részben az érzelmi hatásra irányul, alább azonban azt az érzelmi hatást azonosítjuk, mely a meggyőzés közvetlenebb, érzékibb eszköze. A hatás (*pathosz*) ugyanis jellemzően valamilyen szerkezeti szintű „érvelés” révén valósul meg. Lehet elemezni egy-egy filmkép, alakzat vagy jelenet feltételezett vagy visszajelzésekből kiolvasott érzelmi hatását; utalni a korábban elemzett részekre, vagy újabbakat vizsgálni, kifejezetten a hatásra fókuszálva. Itt szerepelhetnek a filmre adott kritikai reflexiók, beszámolók sikerről, botrányról, nézettségre vonatkozó adatokról stb. Az elemző alapos kutatás és értelmezői gyakorlata alapján bátran levonhatja következtetését az érzelmi hatás lehetséges szándékairól és eredményeiről. Vajon a rendező miről akarja meggyőzni a nézőket, milyen eszközökkel, korrekt vagy manipulatív módon teszi-e azt? Külön figyeljünk arra, hogy „a jó érvek etikusak” (Cooper 1989. 135), és jó esetben találkoznak a hallgatóság értékrendjével.

Brockriede és Ehninger nyomán Cooper (1989, 57) új terminusokat használ a *pathos*ra, miként a *logos*ra és *éthos*ra is. A *pathos*znak a motiváló (*motivational*) érvelés felel meg. Ennek során az adatokat a pszichológiai állapothoz, a hallgatóság belső szükségletéhez igazítják. Ezek elsősorban kedvező viszonyulások belső szükségletekhez és közösségi értékekhez. Cooper idézi Packard listáját az amerikaiak nyolc rejtett szükségletéről (Cooper 1989. 81): 1. érzelmi biztonság; 2. az érték viszontbiztosítása (visszajelzés); 3. az ego kielégítése; 4. szeretett tárgyak (illetve emberek és állatok); 5. az erő érzete; 6. gyökerek; 7. halhatatlanság; 8. kreatív megnyilvánulási alkalmak. Packard listája nem teljes, és az adott értékek együttese mindig egy adott közösséget jellemez, adott időszakban. Vannak köztük általánosabb és specifikusabb motivációk, mint az érzelmi biztonság, de pl. az ego kielégítése mint motiváció jelentős mértékben kultúrafüggő. Cooper egy 1830-as tanulmányt idézve (1989. 86) mutatta be: régebben több más motiváció is kiemelt értéknek számított (pl. a puritánság, a humor és a hazaszeretet).

A rendező (a narrátor és a rezonőr) éthosza

Az érvelés három fő forrása a *logosz*, *pathosz* és *éthosz*. Arisztotelész az utóbbit emeli ki: „a legfőbb bizonyíték a jellem”, különösen a tanácsadó beszédben. (Arisztotelész 1999. 33) A film előadásakor a rétor (rendező) csak közvetetten van jelen. Cooper az *éthoszt* tekintélyadó igazolásként (*authoritative warrants*) is figyelembe veszi. (Cooper 1989. 57) A meggyőzésre törekvők úgy állapítják meg az adatok és az állítás közötti kapcsolatot, hogy megmutatják, miért lehet bízni az adatokban (referálva az adatok forrásának tekintélyére, megbízhatóságára). Az érv akkor működik, ha a hallgatóság hisz az érvelő tekintélyben. Lehet *éthosza* és hitelesítő ereje egy személynek és egy csoportnak (szervezetnek) is.

A film értelmezésénél adekvát módon figyelembe lehet venni a rendező és az alkotótársak nyilatkozatait, elméleti munkáit, világnézeti, etikai tárgyú vagy bármely közéleti megnyilvánulását. A rendező *éthosza* kiemelt szerepet kap az olyan filmekben, amelyek tartalmazznak szerzői önreflexiót (pl. ha a rendező maga is megjelenik a filmben). Nem egyezik meg ugyan az életben és a filmvásznon feltűnő rendező személyisége (a viszony minden film esetén külön vizsgálendő), de mindenképpen minősített önreflexióról van szó.

Itt tárgyalhatjuk a szerzői *éthosz* közvetett megnyilatkozását. Az *éthosz* része az is, ha egy szereplő helyett a film alapszövege állít valamit. (Az *Anyád! a szűnyogokban* Emese megharap valakit, akinek folyni kezd a vér a szájából: a filmkép vagy epizód alapján ő vámpír.) A szerzői *éthosz*hoz tartoznak a *narrátor*, az *alteregók* és *rezonőrök* megnyilatkozásai, ha vannak ilyen szereplők a filmben. A *narrátor* személyes személytelenséggel (objektivitással) közvetít, a *rezonőrök* és *alteregók* a cselekményben való jelenléttel, egyedi színezettel. *Rezonőrnek* és szerzői *alteregónak* minősül például Szindbád Huszárik Zoltán filmjében, mivel íróként határozza meg magát, és reflektál önmagára, illetve a filmre. Ugyancsak a szerzői (rendezői) *éthosz* kivetülése a bohóc páros Kapa és Pepe megnyilvánulásainak összessége Jancsó Miklós 1998–2010 között készült filmjeiben.

Összegzés

Hosszabb elemzések esetén nem elegendő egy mondatnyi vagy rövid bekezdésnyi összesítés, hiszen az alfejezetekben tárgyalt szempontrendszerek mindegyikében kell lennie legalább egy-egy bizonyított állításnak, melyekre az ösz-

szegzésben is utalunk. Egyedi struktúrákra építő filmek elemzésénél is szükség van az egységes és általános szempontrendszerre, az egyes pontok tanulságait, következtetéseit korrelatív viszonyba állítjuk egymással, ügyelve rá, hogy tartalmat és formát egymás tükrében és kölcsönhatásában elemezzünk, nem mellőzve az etikai értékelést sem.

IRODALOM

- ADAMIKNÉ JÁSZÓ Anna (2012): *A retorikai elemzésről*. In: MARKÓ Alexandra (szerk.) *Beszédtudomány. Az anyanyelv-elsajátítástól a zöngelkedési időig*. ELTE Bölcsészettudományi Kar – MTA Nyelvtudományi Intézet, Bp.
- ADAMIK Tamás (2005): *Az ókori retorika*. In: ADAMIK Tamás – A. JÁSZÓ Anna – ACZÉL Petra: *Retorika*. Osiris, Bp., 17–121.
- ADAMIK Tamás (2005): *Retorika az újkortól napjainkig*. In: A. JÁSZÓ Anna – ACZÉL Petra: *Retorika*. Osiris, Bp., 140–150.
- ANTIK Sándor (2010): *Vizuális megismerés és kommunikáció*. Egyetemi Műhely Kiadó. Bolyai Társaság. Kolozsvár.
- ARISZTOTELÉSZ (1999): *Rétorika*. Telosz Kiadó, Bp.
- BARTHES, Roland (2010): *A kép retorikája*. In: BLASKÓ Ágnes – MARGITHÁZI Beja (szerk.): *Vizuális kommunikáció szöveggyűjtemény*. Typotex, Bp., 109–124.
- BENCZE Lóránt (2003): *Stephen Toulmin és a bizonyítás természete*. In: A. JÁSZÓ Anna – ACZÉL Petra (szerk.): *A modern retorikai bizonyítás*. Trezor, Bp., 13–29.
- BITZER, Lloyd (1968): *The rhetorical situation*. In: *Philosophy and Rhetoric* 1. 1–14.
- BÓDY Gábor (2006): *Egybegyűjtött filmművészeti írások I.*; szerk.: Zalán Vince. Akadémiai, Bp.
- BORDWELL, David (1996): *Elbeszélés a játékfilmben*. Magyar Filmintézet, Bp.
- COOPER, Martha (1989): *Analyzing public discourse*. Waveland. Prospect Heights. Illionis.
- CORBETT, Edward P. J., ed. (1969): *Rhetorical analyses of literary works*. Oxford University Press. New York – London – Toronto.
- EISENSTEIN, Szergej (1964): *Montázsstípusok, Forma és tartalom I*. Magyar Film tudományi Intézet, Bp., 111–123.
- FIELD, Syd (2011): *Forgatókönyv. A forgatókönyvírás alapjai. Kalauz lépésről lépésre az ötlettől a kész filmig*. Cor Leonis Films Kft., Bp.
- Filmévkönyv 2000. A magyar film 1999-ben*. Sós. B. Péter (szerk.) Magyar Filmintézet, Bp.
- FISKE, John (2010): *Madonna*. In: BLASKÓ Ágnes – MARGITHÁZI Beja (szerk.): *Vizuális kommunikáció szöveggyűjtemény*. Typotex, Bp., 367–387.
- GELENCSÉR Gábor (2002): *A Titanic zenekara. Stílusok és irányzatok a hetvenes évek magyar filmművészetében*. Osiris, Bp.
- GÓSY Mária (2005): *Pszicholingvisztika*. Osiris, Bp.
- HIRSCH Tibor (2002): *Bosszúálló és bosszulatlan konszenzusok, Rettenet-színház Jancsónál*. In: *Metropolis* 2002/I., 44–79.

- HORECZKY Krisztina (1998): Ezredvégi vízió, epizódfilm vagy blóddli? Jancsó Miklós újra forgat (*Nekem lámpást adott kezembe az Úr – Pesten*). *Magyar Nemzet*, 1998. augusztus 26.
- HORKHEIMER, Max – ADORNO, Theodor W. (1990): *A felvilágosodás dialektikája. Filozófiai töredékek*. Gondolat, Bp.
- KAPITÁNY Ágnes – Kapitány Gábor (2002): *Magyarságszimbólumok*. Európai Folklor Intézet, Bp.
- KAPLAN, Stuart (2010): Vizuális metaforák a divatcikkek nyomtatott reklámképein. In: *Enigma* 2010. – *Vizuális retorika* tematikus szám. XVII. évfolyam, 64. sz., 100–114.
- Központi Statisztikai Hivatal (KSH): a 2011. évi népszámlálás adatai a vallási hovatartozás szerint.
http://www.ksh.hu/nepszamlalas/tablak_vallas
- Marcus Aurelius Antonius római császár elmékedései. Kossuth, Bp.
<http://mek.oszk.hu/00600/00606/00606.htm>
- MORIARTY, Sandra (2010): *Vizuális szemiotika – elmélet*. In: BLASKÓ Ágnes – MARGITHÁZI Beja (szerk.): *Vizuális kommunikáció szövegyűjtemény*. Typotex, Bp., 85–107.
- Nemzeti Média- és Hírközlési Hatóság – Magyarországi filmek forgalmazási adatai:
http://nmhh.hu/tart/kereses?HNDDTYPE=SEARCH&name=doc&page=1&fld_in_content=1&fld_title=&fld_sort=score&fld_keyword=filmstatisztikak_20042011
- PERELMAN, Chaím (2009): *L’empire rhétorique. Rhétorique et argumentation*. Paris. Librairie philosophique J. Vrin.
- PINTÉR Judit – SZABÓ István (1998): Pályatársak Szóts Istvánról. A példa képei. *Filmvilág*, 1998/6., 16–22.
- PÓCS Éva (2002): *Magyar néphit Közép- és Kelet-Európa határán*. L’Harmattan, Bp.
<http://www.tankonyvotar.hu/hu/tartalom/tkt/magyar-nephit-kozep/ch05.html>
- QUINTILIANUS, Marcus Fabius (2009): *Szónoklattan*. Pesti Kalligram Kft., Bp.
- SMITH, Ken (2010): Az észlelés és az újságoldal. Kritikai elemzés. In: BLASKÓ Ágnes – MARGITHÁZI Beja (szerk.): *Vizuális kommunikáció szövegyűjtemény*. Typotex. Bp., 63–80.
- SZABÓ Z. Pál (2008): „A film: kép” Jancsó Miklós [1., 2.]. *Filmkultúra*. 2008.
<http://www.filmkultura.hu/regi/2008/articles/essays/jancso2.hu.html>
- Szlanárs Emese. 2000. „Szabadon és nyíltan beszélni, ha felvállalja azt az ember”. Interjú Jancsó Miklóssal. Port. 2000. március 21. http://port.hu/pls/w/general.article?i_article_id=6210
- TÁRNOK János (1978): *A magyar játékfilmek nézőszáma és forgalmazási adatai 1948–1976*. A Magyar Filmtudományi Intézet és Filmarchívum és a Mokép közös kiadványa, Bp.
- WALTON, Douglas (2007): *Media argumentation*. Cambridge. University Press.
- WILLIAMSON, Judith (2010): „Reklámmunka”. In: BLASKÓ Ágnes – MARGITHÁZI Beja (szerk.): *Vizuális kommunikáció szövegyűjtemény*. Typotex, Bp., 125–146.

Kapcsolódó irodalom:

- BURKE, Kenneth (1945/1969): *A grammar of motives*. University of California Press. Berkeley.
- BURKE, Kenneth (1968): *Counter-statement*. University of California Press. Berkeley.

Rövidítések jegyzéke:

- KSH – Központi Statisztikai Hivatal
NMHH – Nemzeti Média- és Hírközlési Hatóság