

Magyar Színház- és Filmművészeti Egyetem

D.L.A.-képzés

Témavezető tanár: Prof. Horváth Ádám D.L.A.

**Nem verbális hatások a képernyőn Desszert típusú  
műsoroknál**

**Mesteri pályamunka**

**Készítette: Kepes András**

**Budapest, 2003**

„Ügyelj gondolataidra, mert szavakká válnak,  
ügyelj szavaidra, mert tettekké válnak,  
ügyelj tetteidre, mert szokásokká válnak,  
ügyelj szokásaidra, mert jellemmé válik,  
ügyelj jellemedre, mert az lesz a sorsod!”

Mohamed

## Tartalom

Összefoglaló	5
Abstract	6
1) Bevezetés	
Akkor is beszélünk, amikor hallgatunk	7
2) Desszert, háromszor	11
Desszert, először!	11
Desszert, másodszor!	12
Senki többet? Harmadszor!	14
3) A stílus: a műsor!	15
Valóság és természetesség	16
Desszert és Big Brother	17
Tér, díszlet	18
4) Ember a képernyőn!	25
A kisugárzás	25
Empátia	28
A kedves néző	29
Az első benyomás	37
A szerep	38
Majom a tükörben	40
Elcserélt szerepek	43
A ruha teszi az embert!	45

5) Hangulat	49
A fény	50
Lámpák erdejében	51
6) A műsor „tekintete”	56
A lélek tükre	56
A test beszél – érzelmek, mimika, gesztusok	59
7) Tér-erő	66
Akinek az Úristen íróasztalt adott	66
A kicsi, a nagy és a hatalmas	72
A nézőpont	75
8) Mozgás	77
Indul a bakterház!	77
Izgó-mozgó ember	79
9) Hang és beszéd	85
Az ötödik dimenzió	85
A beszéd mint cselekvés	88
10) „Mátrixkapcsolat”	91
És lőn kapcsolat	91
A Mátrix árnyékában	95
Irodalom	97
Szakmai életrajz	99
Főbb művek jegyzéke	101

## Összefoglaló

*Nem verbális hatások a képernyőn Desszert típusú műsoroknál*

A disszertáció szerzője pályája során három különböző formában készítette el televíziós beszélgetős műsorát, a Desszertet. Először étteremben, természetes körülmények között, majd színpadon, a lakását imitáló díszletben, végül stúdióban, egy keleti kávéházat mintázó, beépített díszletben. Miközben a beszélgetések stílusa, színvonala azonos volt, a három műsортípus szakmai és nézői fogadtatása igencsak különbözött egymástól. Ennek fő oka – a szerző szerint – az eltérő nem verbális hatásokban keresendők.

A dolgozat a nemzetközi gyakorlatban is elsőként tesz kísérletet arra, hogy áttekintse azokat a főbb nem verbális szociálpszichológiai, esztétikai, antropológiai, filmesztétikai és televíziós technikai hatásokat, amelyek egy ilyen típusú tévésorozat hatásmechanizmusát meghatározzák.

## **Abstract**

*Non-Verbal Effects on the Television Screen in the „Desszert-type”  
programs*

Andras Kepes, during his career, produced his talk show „Desszert” in three distinct manners. Initially the shooting was done in a restaurant within a natural environment, then the program utilized a set of a flat on stage and finally it was produced in a studio with a built in design of an oriental cafe. While the style and the level of the conversations were similar within each program, the professional and viewer reception diverged quite significantly depending on the program types. The principal reason to this phenomena, according to the author, lies in the very nature of the non-verbal effects.

The dissertation is also a pioneering work within international level. It is the first study which aims to provide an overview of those main non-verbal effects related to the field of social psychology, cultural anthropology, film and television aesthetics that define the impact of television series of this type.

## 1. Bevezetés

*Akkor is beszélünk, amikor hallgatunk*

Sikereim idején attól szorongtam: nem értem, miért vagyok sikeres, ezért azt se fogom megérteni, ha egyszer kiesem a nézők kegyeiből. A siker ugyanis, az alkotók és a kritikusok bánatára, nehezen megragadható. A nagyközönséget ugyan ez kevéssé érdekli, belenyugszik, hogy jó az, ami neki tetszik, az értelmiséget azonban a jelenség szemmel láthatólag idegesíti, nem tud vele mit kezdeni. Egy produkciót, amit a társadalom egyik csoportja rajongva ünnepel, egy másik esetleg mélyen megvet. De egy csoporton belül is eltérő egy-egy mű fogadtatása. Döbbenet tapasztaljuk, hogy nem feltétlenül az a siker, ami esztétikailag minőség vagy morálisan helyes. A siker ugyanis nem írható le az értékelés hagyományos formáival, az esztétika vagy az etika kategóriáival. És nem időtálló: ami ma népszerű, holnap csúfos kudarccá lehet, mint ahogyan azt sem tudjuk, hogy egy televíziós személyiséggel, akiért korábban éltek-haltak, miért és miért éppen akkor telnek be hirtelen a nézők?

Ez a kérdés – noha az alkotókat természetesen mindig érdekelte – a televíziózás és a kereskedelmi szempontok elterjedése előtt nem merült föl ilyen élesen. A múlt század elején a rétegizlés még jól megtalálta az általa preferált értéket a megfelelő színházban, moziban, koncertteremben, galériában vagy a ligetben. Aki operát akart hallani, az Operaházba ment, aki sramlizenét, óbudai kiskocsmába, aki művészfilmet akart nézni, a művészmozit látogatta, aki pornográfiát, a nyilvánosházat. A nézőt nem érhatték meglepetések, az alkotók pedig jobban igazodhattak azokhoz a hatásmechanizmusokhoz, amelyekkel saját közönségüket el tudták érni.

Ma mindezt ugyanaz a doboz is kínálja. A televízió, különösen a kereskedelmi televízió az első olyan eszköz, amely minden ízlést és a társadalomban létező szinte valamennyi értékrendet megpróbálja egy helyen kielégíteni, ezért a produkciók szükségképpen olyan csoportokhoz is eljutnak, akik idegenkednek tőle, illetve nem mindig találják meg azokat a csoportokat, akiknek valójában szólnak. A siker korábban főként hiúsági kérdés volt, most kereskedelmi, illetve társaslélektani kategória.

Ha a siker kevésbé ragadható is meg a tervezés időszakában, a produkciók hatásmechanizmusa utólag feltérképezhető és elemezhető. Az amerikai sikerfilmek, a dél-amerikai szappanoperák kliséi jól felismerhetők, sőt taníthatók, és a televíziós szórakoztató és valóságműsorok szabályai is kódolhatók. Ebben a dolgozatban engem nem a siker, hanem a hatás érdekel, pontosabban – a terjedelmi korlátok és saját korlátaim miatt – ennek is csupán egy szelete: a televíziós beszélgetős műsorok egyik fajtájának működése. Azért választottam elemzésem tárgyául saját műsoraimat, mert a cél és az eredmény, a szándék és a megvalósulás közti gyakori eltérést itt tudom a legjobban nyomon követni.

Műsoraim közül pályám egyik legsikeresebb sorozata, a *Desszert* tűnik a legtanulságosabbnak, amit három különböző formában készítettem el. Először étteremben 1994–98 között a Magyar Televízió képernyőjén. Másodszor 1998-ban, a tv2 kereskedelmi csatorna felkérésére, színpadon, *Kepes* címmel. Harmadszor pedig ismét az M1 számára, az *Oázis* c. egész estés adás keretében, stúdióban, beépített díszletben, 2000-ben. Ha a beszélgetéseket valaki legépelve olvassa, képtelen megkülönböztetni, melyik milyen körülmények között készült. Fogadtatásuk a képernyőn mégis mind a nézők, mind a szakma körében nagyon különböző volt.

A magyarázat tehát elsősorban nem az interjúk tartalmában keresendő. Akik foglalkoztak a kommunikációs hatások elemzésével, azok számára ma már közhely, hogy beszélgetőpartnereink mindössze 7%-ban kíváncsiak arra, *mit* mondunk, 93%-ban az van rájuk hatással, *ahogyan* mondandónkat közöljük.



Hogy ezt pontosan hogyan számolták ki, nem tudom, mindenesetre a kutatók azt állítják, az emberi kommunikációnak mindössze 7%-a verbális közlés. Üzeneteink zömét a testünkkel és az úgynevezett vokális csatornán továbbítjuk. Az előbbi – vagyis főként a mimika, a gesztikuláció, a szemmozgás, a testtartás, a közlési tér – megválasztása 55%-ban, az utóbbi – a hanglejtés, a hangerő, a hangmagasság, az artikuláció – 38%-ban érvényesül egy-egy beszédhelyzetben.

Televízió-műsorokat érintő ilyen típusú vizsgálatokról ugyan nem tudok, mindenesetre valószínűnek tűnik, hogy a tartalom és a nem verbális (technikai és humán) hatások között ott is hasonló arányok érvényesek. *Technikai hatáson a technikai eszközök (kamera, objektívek, világítás, hangosítás stb.) által kiváltott effekteket, humán hatáson azokat a – többnyire pszichológiai, szociálpszichológiai – üzeneteket értem, amelyek technikai eszközök segítségével nélkül is érvényesülnek a személyközi kommunikációban.*

A három műsortípus összevetésénél ezért én sem arra összpontosítottam, hogy *mit* mondtam, hanem arra, *ahogyan* a tartalmat továbbítottam a nézőnek.

Egy hivatásos beszélgető számára amúgy is létkérdés, hogy tisztában legyen azzal a hatásmechanizmussal, ami munkáját 93%-ban meghatározza. Úgy gondoltam, három évtizeddel az után, hogy elkezdtem a szakmát, éppen ideje, hogy kicsit rendszeresebben áttekintsem ezeket a mechanizmusokat: a technikai, illetve a nem verbális humán kommunikációs hatásokat, amelyeket a technikai eszközök hol erősítenek, hol gyengítnek.

Azt gondolhatnánk, hogy a televízió kezdetétől számított hatvan-hetven esztendő alatt tucatszámra születtek olyan kutatások és könyvek, amelyek ezeket az összefüggéseket elemzik. Ezzel szemben a helyzet az, hogy miközben a képzett televíziós moderátorok a saját kárukon többnyire megtanulták ezeket a hatásokat, kommunikációs kutatók, pszichológusok, szociálpszichológusok, filmesek, reklámszakemberek, televíziós újságírók is foglalkoztak a téma egy-egy aspektusával, a nemzetközi szakirodalomban

sem találtam olyan művet, amely a humán és a technikai hatásokat kölcsönhatásukban tárgyalták volna, vagy amelyik legalább megkísérelné összefoglalni ezeket a mechanizmusokat. Nem ismerek olyan elemző apparátust, amelynek segítségével egy televíziós műsor hatásait ki lehetne bontani. Ennek hiánya komoly nehézségeket okoz a műsorértékelésnél, az oktatásban és a televíziós kritikában, ezért ebben a dolgozatban erre a hiánypótlásra teszek tétova kísérletet.

Konkrét televíziós kutatások hiányában a legtöbb esetben a kísérleti pszichológia, a társaslélektan, a kulturális antropológia és a filmesztétika eredményeit igyekszem televíziós jelenségekre vonatkoztatni. Kénytelen voltam bevezetni, illetve más értelemben használni néhány olyan kategóriát, amelyek az elemzésem szempontjait segítik (pl. technikai és humán hatások, kisugárzás, stílus, hangulat stb.). Az általam használt kategóriákat igyekszem minden esetben pontosan definiálni.

A téma pszichológiatörténeti, illetve kísérleti lélektani megközelítésének kifejtésénél nagymértékben támaszkodtam Joseph P. Forgas A társas érintkezés pszichológiája, illetve Buda Béla A közvetlen emberi kommunikáció szabályszerűsége c., immár klasszikusnak számító munkáira. Minthogy az említett kutatók könyveikben részletesen földolgozták a történeti hátteret, én csupán nagy vonalakban és szinte kizárólag a témába szorosan vágó esetekben ismertetem azokat a kutatásokat, amelyek pszichológiai alapokat nyújtottak a társas érintkezés és a közvetlen emberi kommunikáció megismeréséhez.

A pályamunkában saját szakmai tapasztalataim alapján, konkrét példák elemzésével tárgyalom a művészeti, a pszichológiai és a televíziós újságírói hatásmechanizmusokat. A pályamunka ilyenformán egy több mint negyedszázados pálya kudarcainak és sikereinek is mérlege.

## 2. Desszert, háromszor

*Desszert, először!*

Mostanában egy-egy új műsor elindítását nálunk is hosszas kutatások előzik meg. Ez jelentheti egyszerűen a külföldi televíziók műsorai közt történő kutakodást (találnak-e a hazai piacra adaptálható vagy licencként megvásárolható műsортípust), de a tevékenység akkor is többnyire együtt jár a kereskedelmileg fontos rétegek elérésének vizsgálatával. Mindezek tükrében szinte özönvíz előtti módszernek tűnik, ahogyan nem egészen egy évtizeddel ezelőtt megszületett a Desszert.

A 90-es évek elejétől már havonta jelentkeztem az Apropóval, ami meglehetősen munkaiigényes sorozat volt. Hosszas előkészítéssel, hazai, illetve külföldi forgatással, összekötőszöveg-írással, stúdiófelkonferálással és igényes utómunkával járt. Így azután amikor Horváth Ádám, az MTV akkori elnöke felkért, indítsak újabb műsort is, úgy gondoltam, még egy hatvanperces dokumentumfilmet aligha leszek képes előállítani egy hónap alatt, inkább a könnyebb végénél fogom meg a dolgot, készítek egy beszélgetős műsort.

De nem akartam szokványos, stúdiókörülmények között készülő sorozatot gyártani. Azon gondolkodtam, miként lehetne a hétköznapi, jóízű beszélgetéseket a képernyőre vinni. A mintám a családi-baráti ebédek, illetve a vacsorák utáni baráti beszélgetések oldott légköre volt, ahogy telehassal, némiképp lenyugodva, de még nem eltunyulva, ugrattuk egymást vagy elmélyülten lelkiztünk. Így született a Desszert ötlete.

Arra gondoltam, ahhoz, hogy a beszélgetés valóságos legyen, valóságosnak kell lennie a környezetnek is: valódi étterem és nem beépített díszlet, valódi étkezés valódi pincérekkel, közönséggel. Ragaszkodtam

ahhoz, hogy a vendégekkel az asztal négy oldalán ülünk, ahogyan ezt a valóságban is tennénk, nem karéjban, ahogyan a televíziós logika a kamerák könnyebb elhelyezése érdekében diktálná.

*Desszert, másodszor!*

A Desszert második változata megrendelésre készült. Miután a Magyar Televízióval elmérgesedett a helyzetem, az akkoriban legsikeresebb televíziós csatorna, a tv2 vezetői megkerestek, szerződjek át hozzájuk. A megrendelés valahogy úgy szólt: „Készítsek egy műsort, ami olyan, mint a Desszert, de mégsem olyan...” Barátaim és ellenségeim a *Kepes* című műsort arra szokták példaként emlegetni, miként darálja be, és formálja saját képére a kereskedelmi televíziózás a jobb sorsra érdemes televíziós személyiségeket. Ők a pénz és az olcsó siker mindent felörlő és szétrohasztó erejére utalnak, pedig a folyamatok néha másként történnek. Nem védekezésképpen mondom, esetemben például a hiúság és a megfelelni vágyás nagyobb súllyal esett a latba, mint a pénz, az erőszak és az olcsó siker. Minthogy sosem sajnálom az időt arra, hogy tanulságos történeteket meséljek, elmondom a pszichológiai és gyakorlati hátterét a *Kepes* indulásának.

Egy évvel a kereskedelmi televíziózás hazai megjelenése után szerződtem a tv2-höz. A Magyar Televízió vezetése akkor már hónapok óta nem fizetett produkciós irodánknak. Leveleimre, amelyekben leírtam, hogy képtelenek vagyunk hitelekből tovább finanszírozni a Desszertet, a gazdasági igazgató még csak nem is válaszolt. Közben a bulvársajtó hecckampányba kezdett Friderikusz, Frei és ellenem, hogy milliókat vágunk zsebre az adófizetők pénzéből, pedig a piacon nyilván nem érünk egy fillért sem, különben már régen a kereskedelmi televízióknál lennénk. Az MTV vezetői egy szóval nem védtek meg bennünket. Nem telt bele két hónap, Friderikusz és Frei az RTL Klubhoz, én a tv2-höz szegődtem, még annál is több pénzért, mint amennyit az MTV-nél kerestünk...

Az első reggel, amikor új munkahelyem székházához érkeztem, már az utcán kamerák vették diadalmas bevonulásomat. Az előtérben az elnök és a vezérigazgató ezüsttálcán pezsgővel várt, és testőrök törték számomra az utat a nem létező rajongók gyűrűjén át a stúdióba, ahol sajtótájékoztatót jelentettek be a „médiavilágot megrázó eseményt”. Ezt persze már akkor is viccesnek tartottam, de azért a lelkem mélyén mégis erőt vett rajtam az öntelt elégedettség: lám, ezek értékelnek! Nem úgy, mint az MTV-nél, ahol pedig negyedszázadot húztam le. És megszületett bennem az elhatározás: bebizonyítom a tv2-nek, hogy jól döntöttek, amikor elcsábítottak.

A tv2 úgy érezte, megfogta velem az isten lábát. A felmérések szerint akkoriban az ország legkedveltebb televíziója voltam. Én figyelmeztettem a tv2 német kereskedelmi televízió szocializálódott vezetőit, hogy ez ne tévessze meg őket, mert attól, hogy engem szeretnek, még egyáltalán nem biztos, hogy engem néznek. „Jaj, de helyes ember!” – mondják, és átkapcsolnak a másik csatornára, egy szórakoztató műsorra vagy akciófilmre. A tv2 azonban biztosra ment. Esküdöztek, hogy már az első adásnak 40%-os nézettsége lesz. Abban bíztak, sikerül engem a Desszerttől a talk show felé terelgetni. Amikor szerződést kötöttünk, a csatornának volt már egy érvényes megállapodása az Új Színházzal, hogy az új „show” a színpadon készül. Talán ha erőszakoskodtam volna, elérhettem volna, hogy a műsort vegyük fel másutt, de engem is izgatott, képes vagyok-e színpadra vinni a műfajt. Az ötlet az volt, legyen a díszlet az én képzeletbeli lakásom, ahová vendégségbe hívom riportalanyaimat. Sorra csöngetnek a kaputelefonnál a Kepes névtábla mellett. Ez lett a műsor címe is. A sorozat kudarcral indult, de már a harmadik adásra sikerült talpra állnia. A műsor végül nyolc adást ért meg. Akkor egy hosszú és súlyos betegség két évre eltántorított a képernyőtől.

*Senki többet? Harmadszor!*

A Desszert harmadik változata ismét a Magyar Televízió számára készült. Az MTV elnöke, Szabó László Zsolt – egy produceri irodán keresztül folytatott, hosszas tárgyalássorozat után – följánlotta, készítsek egy egész estés műsort. A havi egyszer jelentkező, három és fél órás adás minden olyan műfajt tartalmazott volna – az eredeti tévéjátéktól a dokumentumfilmen és a Desszert típusú beszélgetésen át a nagyjátékfilmig –, amely a kulturált közszolgálati televíziózás keretei között elképzelhető, és amelyekről az állami televízió pénzügyi gondokra hivatkozva már régóta lemondott. Az Oázis kísérlet volt arra, hogy klasszikus, értékközpontú televíziózással versenyben lehet-e maradni a kereskedelmi televíziók szellemi sivatagában. A beszélgetés ennek a műsornak a keretében készült, először Oázis Café, majd Desszert címmel. A címváltozásra azért volt szükség, mert a nézők a díszletbe épített észak-afrikai hangulatú kávéházban nem ismerték fel a műsort...!

Mielőtt részletesebb elemzésbe fognánk, elmondom, hogy az Oázis hét adást ért meg a tervezett tízből. Noha már az első este megduplázta a nézettséget és megháromszorozta a bevételt, amit az MTV ezen a helyen, ebben az adásidőben fel tudott mutatni, a késő esti politikai adások közbenjárására, a második adásra az elnök megszüntette a nagyjátékfilmet. A harmadik adásban megszüntették az eredeti tévéjátékot, a negyedik adástól elkezdtek cserélgetni a műsoridőt, majd elmaradtak az átutalások. Hosszas levelezgetés és fenyegetőzés után végül a sorozat producerével egyetértésben úgy döntöttünk, hogy az MTV sorozatos szerződésszegései miatt abbahagyjuk a sorozatot, a magam részéről pedig a rendszeres televíziózást is.

### 3. A stílus: a műsor!

Úgyszólván mindegy, hogy a műsorok elemzését melyik irányból, a technikai vagy a humán hatások felől kezdjük. Tekinthejtük a kamerát, a világítást vagy akár a műsorvezető grimaszait is kiindulópontnak, hiszen, mondjuk, a műsorvezető hanghordozása vagy divatjamúlt kötött kabátkája is éppúgy meghatároz egy műsort, mint a díszlet vagy a vágás ritmusa. De mi ez az elem, ami minden részletben megbújik, ami összetart egy műsort, aminek ha egyetlen porcikája megbicsaklik, sántítani kezd az egész képződmény?

Ha egyetértünk a Buffonnak tulajdonított bölcsességgel, miszerint „a stílus: maga az ember”, akkor ezt – jobb híján – elfogadhatjuk televízió-műsorokra is. Ellentétben Balázs Bélával, aki filmstíluson a képvezetést értette, vagy Panofsky eszmefuttatásával, aki a képzőművészetben a korstílus és a művész egyéni stílusának közös gyökereit kereste, én *televíziós stíluson egy tévéműsor egységes kifejezőmódját értem, amelyben ember, technika és tartalom harmonikus egységben vannak*. A stílus ebben az értelemben nagyjából fedi a bevezetőben is említett nem verbális közlés egységét. Műsorok esetében – természetesen önkényesen – többféle, egymással teljesen egyenértékű stílusjegyet sorolhatunk fel: látványos (pl. varietéműsorok), tárgyyszerű (pl. hírműsorok, politikai, gazdasági háttérműsorok), oldott (pl. reggeli kereskedelmi műsorok), vicces (pl. talk show műsorok) és így tovább. Úgy gondolom, egy műsorkészítő bármelyiket veszi is egy-egy műsor alapjául, fontos, hogy minden elemében konzekvens legyen a választott stílushoz. A Desszertek esetében számomra a „természetes” volt a kulcsstílusjegy. Éppen ezért ez lesz az a kategória, amelyhez az egész dolgozat során rendszeresen

vissza-visszatérek, mert utólag visszatekintve úgy érzem, a műsor mindig akkor bicsaklott meg, amikor eltértem a természetességtől.

### *Valóság és természetesség*

Műsorkészítőként régóta foglalkoztatott a képernyő és a valóság kapcsolata. Az *Apropóban* és a *Desszertben* az érdekelt, miként lehet megteremteni a természetesség hatását a képernyőn, miként lehet ábrázolni a valóságot a televízióban, szemben például a show-, illetve a hír- és szórakoztató műsorok elemeiből összegyúrt, úgynevezett infotainment típusú műsorokkal, amelyek ilyen igénnyel nem lépnek fel. Az *Apropó*, ami talán a dokumentumfilmek rokona volt, s amelynek indulása során éltek bennem emlékképek Vitray Tamás korábbi riportműsorairól (*Csak ülök...*) is, valóságos helyszíneken kereste fel a sorozat hőseit, akikkel igyekeztem a hétköznapi élet természetességével, a lehető legkevesebb vizuális és technikai trükkel beszélgetni.

A *Desszert* helyszíne valóságos étterem volt, ahol valóban elfogyasztottunk egy valódi vacsorát, majd az élő nyelv természetességével igyekeztem reprodukálni a hétköznapi életben szokásos társalgást. Mégsem lehet egyiket sem valóságnak nevezni a szó filozófiai értelmében. Hiszen a *Desszert* esetében öt kamera, lámpapark, derítők, hangosztály, közvetítőkocsi és harmincfőnyi stáb vette körül a jelenetet, s noha az *Apropónál* többször előfordult, hogy magam voltam az operatőr is, egyszemélyes stábként készítettem a felvételeket, együtt laktam a riportalanyommal, de egy kamera is éppen egy kamerával több annál, mint amit valóságos beszélgetésnek nevezhetnénk. A riportalany minden alkalommal tisztában volt azzal, hogy felvétel készül, akarva-akaratlanul ennek megfelelően viselkedett, mi pedig az utómunkálatok során eldöntöttük, hogy a nyersanyagból mely részleteket hagyjuk benne a végleges műsorban.

A televíziózásban, akárcsak a művészetben, szubjektív döntés eredménye, hogy a valóságból mely szeleteket hasítjuk ki, hogy végül a



valóság helyébe állítsuk, hangsúlyozva a végtelen valóság azon különös elemeit, amit fontosnak tartunk. A legnagyobb filmek gyakran emlegetik a mondást, amit én először Jean-Luc Godard-tól hallottam: „Hogy hova állítom a kamerát, az morális kérdés!”

De a dolog ennél is bonyolultabb. Hiszen abban a pillanatban, hogy a képernyőn egy valóságos jelenetet akarunk bemutatni, ha azt valamiféleképpen, a szó nemes értelmében nem manipuláljuk, képileg nem dolgozzuk fel, a vágással nem adunk ritmust stb., elviselhetetlenül unalmassá válik. Az eseményt tehát nem egyszerűen dokumentálnunk kell, hanem úgy kell strukturálnunk a valódit, hogy az egyúttal – a József Attila-i megkülönböztetést alkalmazva – igaz is legyen, és hogy a természetesség látszatát keltse. Ez már önmagában csapdahelyzet, hiszen az ember csak szubjektív módon tudja meghúzni a határokat.

### *Desszert és Big Brother*

Az alcím azt sugallhatja, mintha szellemi öngyilkosságot készülnék elkövetni, különben mi más okom lenne arra, hogy a Desszertet egy lapon emlegetsem a nem éppen magas presztízsű valóságműsorral. De furcsamód, így utólag éppen ezek a műsorok döbentettek rá arra, mi okozhatta a Desszert számomra is meglepő, kiugró sikerét. Mi az, ami hasonlatossá teszi az ős-Desszertet a reality show-khoz? A természetesség varázsa. A rendszerváltás körüli időszak formális kerekasztalvitái után felüdülésként hatottak a nézőkre a Desszert beszélgetései. A harmadik évezred küszöbén jelentkező valóságműsorok szereplőinek természetes viselkedése – még ha ez időnként esetlen vagy otromba volt is – pedig a látványos show-k és a latin-amerikai teleregények csillogó, művi világa után hozott frissebb levegőt.

A valóságműsorokkal párhuzamosan, illetve azokat megelőzve a természetes műsorvezetés egy ideje más irányokból is hódít. Főként az angolszász televíziózásban, elsősorban a kábelcsatornákon (Music Television, Spectrum, National Geographic, Animal Planet stb.) a műfaj

legkiválóbb képviselői – a színész-világutazó Michael Palin vagy a sztárszakács Jamie Oliver és a többiek – a helyszínen, akció közben kommentálják a látottakat, a kamerába nézve mintegy a nézővel beszélgetnek. Innen szivárgott át az oldottabb műsorvezetés egy-két friss hazai televízió-műsorba, mint pl. a Totálkárba, de ezeknek a paródiái a kereskedelmi csatornák reggeli, állaza(c) műsorai is.

A Desszert a hazai televíziózásban oldottságában talán ezeknek a műsoroknak az egyik előfutára volt. Ezt a természetességet veszítette el átmenetileg a műfaj a színpadon a *Kepesben* és a beépített díszletben, az Oázisban.

Ha ez igaz, a mősorkészítés is olyasmi lehet, mint az élet, ahol állítólag igazából csak hatéves korunkig tanulunk. Évekkel később én is rádöbbenem, hogy a Desszertben sok mindent tudtam még, amit aztán gondosan elfelejtettem.

### *Tér, díszlet*

Ráéreztem tehát, hogy ha a valóságos beszélgetést tartom mintának, valóságos környezetet kell választanom. Nem mehetek stúdióba, még ha ott jobban lehet is biztosítani a megfelelő technikai követelményeket, ahol van komplett lámpapark, kellő számú kamera, technikai helyiség a rendező és a hangosztály számára, smink és öltöző. Mert noha az étteremben nincs hely a lámpáknak, a derítőknek, a vendégektől nem férnek el az operatőrök, az utcán közvetítőkocsiban ül a rendező és a vágó, az asztal alatt a hangmérnök, a WC-ben öltözködünk és nem lehet a közelben parkolni, a helyszín mégis olyan valóságos, hogy az eredmény megéri. Ragaszkodtam ahhoz, hogy valóban végigegyük a vacsorát, és úgy tartottam igazságosnak, ha a többi asztalnál ülő nézőt is megvendégljük. Egyenek ők is, ne csurogjon a nyáluk. A kamerák már korábban beálltak, de a felvétel csak akkor kezdődött, amikor mindenki befejezte a főételt, és a desszert következett.

A territórium az állatvilágban gondosan őrzött élettér. Az állatok egy része körbevizeli és a szó szoros értelmében foggal-körömmel védi. Az ember, noha ilyen cselekedetekre ritkán ragadtatja magát, szintén hangsúlyosan jelzi azt a felségterületet, amelyben él és dolgozik. Lakóterületen a kerítés, a sövény, az ajtó jelzi egyértelműen területünk határait, de, mondjuk, a strandon, törülközőnket, táskánkat, napernyőnket helyezük el úgy, hogy mások is értsenek belőle. Finomabb jelzéseink egy lakásban a berendezési tárgyak, bútorok és azok elrendezése, amelyek egyben kifejezik választott értékrendünket is. Hogy mivel azonosulunk, írja Altman, utal a személyiségünkre, ilyenformán nagyon fontos nem verbális információkat közöl. Ezek a jelzések érvényesülnek a műsorok díszleteinél, a felvétel helyszínén elhelyezett berendezési tárgyak kiválasztásánál és elhelyezésénél.

Az emberi felségterületek osztályozásában Altman elsődleges (pl. saját lakásunk), másodlagos (pl. közös iroda) és nyilvános felségterületeket különböztet meg. A Desszert első változatát, Altman osztályozásánál maradva, nevezhetjük nyilvános felségterületnek, de még ezen a kategórián belül is alapvető különbségeket érzékelhetünk.

A Desszert indulásakor a Malomtó vendéglő mellett döntöttünk. Azért esett a választás erre a kockás abroszos, budai kisvendéglőre, mert olyan helyszínt kerestünk, ahol a valóságban is összetalálkozhatnának a műsor vendégei: az első adás esetében egy miniszter (Kuncze Gábor), egy alternatív énekesnő (Spitzer Soma) és egy szemétszállító, vagyis kukás (Szabó István). Ahol egyikük sem fog feszengeni, és a nézőt sem provokáljuk a számára elérhetetlen luxussal.

A Desszert vendégeinek kiválasztásánál – ellentétben a tévéműsorok többségével, ahol általában hasonló szakmából, műveltségi szintről válogatják a riportalanyokat – arra törekedtünk, hogy olyan embereket ültessünk egy asztalhoz, akik az eltérő társadalmi, kulturális vagy világnézeti különbségek miatt aligha ülnének le közösen vacsorázni. A Desszert azt igyekezett bizonyítani, hogy ha az emberek nyitottak, a

különbségek ellenére képesek szót érteni egymással. Így került egy asztalhoz a liberális szociológiai professzor és a legitimista pap, az ókeresztény-konzervatív író és a távol-keleti filozófiai elveket valló pszichológus, a filozófusnő és a komikus, a természettudós és a táncdalénekes.

A vendégek összeállításánál arra törekedtünk, hogy lehetőleg mindhárman érdekes személyiségek legyenek. Legyen közöttük legalább egy országosan népszerű ember, aki miatt bekapcsolják a televíziót, és egy, aki ismeretlen ugyan a nézők számára, de akiről gyakran kiderül, hogy érdekesebb, mint ismert társa. Legyen legalább egy vendég, aki a műsor szellemi színvonaláról gondoskodik, és egy másik, aki képes vele beszélgetni. Legyen egy „bohóc”, aki garantálja az asztalnál a jókedvet, de lehetőleg a többieknek is legyen humorérzékük. És lehetőség szerint legyen az asztalnál egy nő, mert attól a férfiak is feldobottabban viselkednek. De két nő ne legyen, mert a vetélkedésük – mint kiderült – tönkreteszi a műsort.

Az első műsoroknál olyan témákat vetettem fel, ami a közvéleményt akkoriban foglalkoztatta, amit a napi sajtóban vagy a bulvárlapokban olvastam, de ebből mindig áttértünk a vendégek életére, illetve igyekeztem szembesíteni az eltérő értékrendeket. Az első adásban például szó esett a szkinhedekről, akik éjszaka égő benzines palackot dobtak egy sokgyerekes cigány család otthonába. Szóba került a romló életszínvonal, továbbá egy francia nő, akit állami támogatással „francia eszményre” kívántak operálni, és aki akkoriban már tucatnyi műtéten esett át. De beszélgettünk Scorsese filmjéről, a Krisztus utolsó megkísértéséről is, amit a katolikus egyház követelésére akkoriban vett le műsoráról a Magyar Televízió. A későbbiek során mindinkább háttérbe szorultak a napi események, és inkább a vendégek élete, munkássága volt a téma.

A műsor stílusát, hangulatát tekintve a Malomtó volt a legjobb választás, a kamerák elhelyezése, a világítás és a hangosítás szempontjából azonban, mint később kiderült, az étterem használhatatlannak bizonyult. Az étterem előtt villamos közlekedett, ezért nem lehetett szellőztetni. Az alacsony belmagasság és a szellőzés hiányának következtében a beszélgetés

második felére a lámpáktól olyan meleg lett a helyiségben, hogy egy alkalommal az egyik operatőr hőgutát kapott, és eszméletlenül esett össze a kamera mögött.

A Desszert második helyszínéül a Római Club No. 1 étteremre esett a választásunk, ami mintha a Malomtó reciproka lett volna. A forgalomtól távol eső, a Római-parton megbúvó, kétszintes luxusvendéglőbe külső zaj végre nem szűrődött be, volt levegő és a klubban hely az öltözködésre, sminkre, sőt a riportalanyokat is kulturált körülmények között lehetett fogadni, leültetni. Megfelelő volt a terem nagysága és belmagassága, elfértek a lámpák és a kamerák, átlátható volt a tér, volt mélysége, sőt amikor kísérletképpen néhány hónapig produkciót iktattunk a műsorba, még egy zongorát és egy kisebb színpadot is el tudtunk helyezni a térben. Ez a helyszín viszont stílusában és hangulatában volt alkalmatlan az oldott beszélgetésre. A hivalkodóan elegáns tér díszletnek tűnt, elveszítette vonzó hétköznapi természetességét, éppen azt a proccságot képviselte, amit igyekeztünk gondosan elkerülni, amikor a Malomtó vendéglőt kiválasztottuk.

Hiába próbáltuk az étterem tulajdonosát rábeszélni, hogy a műsor kedvéért fogjanak vissza az étterem kínos eleganciájából, ő – a hely televíziós népszerűsítése érdekében – még fokozottabban ragaszkodott a fehér kesztyűs pincérekhez. Minden alkalommal, éppen abban a pillanatban, amikor sikerült végre feloldani beszélgetőpartnereimet, megjelent négy szmokingos pincér, kezükben egy-egy csillogó fedővel letakart fogással, és vészjóslóan megálltak a hátunk mögött, majd kínos hatásszünetet tartottak. A teremben azonnal megfagyott a levegő. A beszélő elfelejtette a mondanivalóját, megszeppenve egymásra néztünk, mire ők döbbenetünket kihasználva szertartásosan egyszerre leemelték a fedőket, és elénk rakták az ételt. De felvétel közben is különleges érzékkel mindig akkor léptek az asztalhoz, és takarták ki a beszélő kameráját, amikor a vendég éppen egy történet legérdekesebb részéhez ért.

Az itt készült műsorok egy részének színvonalát azonban nemcsak a személyzet átlagon felüli kameraérzékenysége csorbította, ehhez mi magunk is jócskán hozzájárultunk. Egy angol mondás szerint: „Ha gödörbe lépsz, ne kezdj tovább ásni!” Miután érzékeltük, hogy egy-két év után a sorozat fáradni kezd, bejátszásokkal és produkciókkal akartunk „frissíteni” a formátumon. Az énekes énekelt, a zongorista zongorázott, a bűvész bűvészkedett, a színész verset mondott. Nem is lett volna ezzel semmi baj, ha a két összeférhetetlen stílusú műfaj – az intim beszélgetés és a varieté – nem kezdte volna kioltani egymást.

A Desszert első, éttermi változatának harmadszor is új helyszínt kellett keresnünk. Hosszas keresgélés után találtunk rá Budakeszi határán a Tanne vendéglőre, amelynek fából épített különterme egyszerre kínálta a kockás abroszos kisvendéglői hangulatot és a tágas teret. A harmadik helyszínen ismét visszatértünk a Desszert eredeti, lecsupaszított stílusához. A sorozat befejezéséig ez maradt a helyszín.

A tv2 képernyőjén futó *Kepes* című sorozat díszlete különösen sok tanulsággal szolgál a színpadi változat kudarcait illetően. A díszlet a műsorvezető lakását imitálta. Altmani értelemben tehát elsődleges felségterületről beszélhetünk, amelynek tükröznie kellett volna értékrendemet, azt a képet, amit korábbi műsoraimban a nézők rólam alkottak, és amit a beszélgetésekben föl akartam idézni. Egy színpadon amúgy is nehéz intim teret teremteni, de a díszlet ráadásul olyan lakásbelsőre sikerült, amely részleteiben sokkal inkább a sit-comok vagy a show-k világát idézte, semmint egy olyan lakásét, ahol én valóban jól érezném magam. És erről nem a díszlettervező tehetett. Az a tény, hogy a díszletnek meg kellett felelnie számos technikai követelménynek és a színházszerűségnek – világítás, a kamerák, mikrofonok elhelyezése, a nézőtérén ülő nézők szempontjainak figyelembevétele stb. –, csupán másodlagos ok. A valódi ok az volt, hogy a díszlet jól tükrözte azt a zavarodott képet, ami bennem, a műsor gazdájában a saját műsoromról élt.

Hogy tudniillik noha magamnak sem mertem bevallani – nem okulva a Római Clubban készül Desszertek kudarcából –, titkon ismét show-t terveztem.

A kétszatornás állami televíziózás hozzászoktatott bennünket, műsorkészítőket a többmillió nézettséghez. Megbukni nem lehetett, legfeljebb rossz kritikát vagy politikai intót kapni. De ezek csak keveseket érdekeltek. A kereskedelmi televíziók megjelenésével érzékeltük először a közönség hatalmát. A szakma képviselői különbözőféleképpen reagáltak erre az új jelenségre. Akik olyan műfajokkal foglalkoztak (hír, tudományos ismeretterjesztés, oktatási műsorok, sport stb.), amelyeket nem az első körben szippantott be a kereskedelmi szemlélet, nyugodtan végezték a munkájukat, észre sem vették, hogy az ő fejük is a guillotine alatt van. A többiek vagy a túlélésért folytatott élethalálharc miatt, vagy – mint én is – hiúságból, megfelelési kényszerből megpróbálták műsoraikat a szélesebb közönség számára is fogyaszthatóvá alakítani. Két dolgot nem tudtunk: nem ismertük a népszerű, kereskedelmi műsorok működési elvét, és nem tudtuk, hogy bizonyos műsorok – a gagyisodás veszélye nélkül – nem alakíthatók át, mert éppen lényegüket veszítik el.

A Desszert színpadi változata esetében például én úgy próbáltam fából vaskarikát készíteni, hogy olyan műsort terveztem, amely tartalmilag értelmes, formailag viszont a show-műsorokhoz közelít. Ebből lett a *Kepes*.

A csatornák közti szoros verseny miatt – az RTL Klubnál addigra már elindult Friderikusz és Frei műsora – próbaadásokra nem volt idő, sőt a díszletet is csak a felvétel előtti percekben láthattam, amikor már nem volt mód változtatni rajta. Az első adás vendégei többek között egy frissen alakult roma zenekar tagjai és egy építészetkritikus voltak. A roma fiatalok tréfásan ugyan, de komoly társadalmi kérdéseket feszegettek, az építészetkritikus pedig a környezetünkben föllelhető giccseket elemezte vetített képeken. A nézőket és a kritikusokat azonban a forma annyira lekötötte, hogy a műsor után a tartalomról alig esett szó. Ráadásul a kereskedelmi televíziós formát ironikus idézőjelbe tettük. A műsor része volt például egy anyós, akinek az lett volna a feladata, hogy a klasszikus

vígjátékok rezonőreként közvetítsen az úgynevezett magas kultúra és a kevésbé pallérozott közönség között. Díszletelemként a falon függött rólam egy portré, amit az eredeti szándék szerint számítógépen megőregítettünk volna, majd belekopíroztunk volna egy Rembrandt-festménybe, mintha saját elgyötört öregapám tekintene rám figyelmeztetően a falról. De hiába írta az anyós szövegeit a két legjobb kortárs publicista – Megyesi Gusztáv és Vánca István –, hiába játszotta az anyóst az egyik legkiválóbb színésznő – Vári Éva –, a jelenet siralmasra sikerült. Az idétlen portré a falon pedig olybá tűnt, mintha női kalapban páváskodnék a saját műsoromban. Elfelejtettük, hogy az irónia a legintellektuálisabb műfaj, ez tör utat magának a legnehezebben a képernyőn. Nem csoda, ha a vájtszemű kritikusok sem fedeztek föl belőle semmit. Ők nyilván azt feltételezték, a kereskedelmi környezetben egyik napról a másikra egyszerűen fölhígult az agyam.

A *Kepes*ből okulva az Oázis Café díszletét gondosan készítettük elő. Ez is nagy hiba volt. A gondosság ez esetben ugyanis azt jelentette, hogy a díszletet – amely egy oázisbeli keleti kávéházat idézett volna korunk televíziós „szellemi sivatagában” – a lehető legaprólékosabban kívántuk kidolgozni. A stúdióban valódiak voltak a pálmafák, a szőnyegek, a bútorok, a díszek. A látvány olyan dús és hangulatos volt, hogy csodájára jártak a kollégák. Ilyen gyönyörű díszlet még nem volt a Magyar Televízió történetében! Az életemet leéltem volna egy ilyen díszletben! Minden ízében tökéletes volt, leszámítva azt az apróságot, hogy a képernyőn nem működött... Olyan volt, mint egy perzsavásár. Fájó szívvel elkezdtek apránként kihurcolni a díszletből a tárgyakat, míg végre sikerült a kávéházat bensőséges észak-afrikai kuplerájjá szelídíteni.



## 4. Ember a képernyőn!

A hajózásban nem létezik olyan vezényszó, hogy „Ember a hajón!”, csak olyan: „Ember a vízben!” A hajón utazó ember ugyanis természetes állapot, a vízbe esett ember nem az. Mint ahogyan nem természetes állapot a képernyőn feltűnő ember sem. Ezért van a cím után felkiáltójel.

Szegvári Kati egyszer levelet kapott egy nézőtől. A néző leírta, nehezen tudott rájönni, mi zavarta kolléganóm legutóbbi adásában. Aztán rájött. Megszámolta, hogy Kati szvetterén a mintában balról számolva hatvanöt szem volt, jobbról számolva viszont csak hatvanhárom... Lehet képzelni, mire emlékezhetett az adás tartalmából. A képernyőn megjelenő ember kiemelt helyzetben van. Egyes mozdulata, a hangja, a viselkedése, az öltözete olyan figyelmet kaphat, amelyet a hétköznapi életben ritkán.

### *A kisugárzás*

Nehéz meghatározni, melyek azok a tulajdonságok, amelyek egy embert kiemelkedő képernyőssé avatnak. Televíziósok gyakran kerülnek olyan helyzetbe, hogy egy személy vagy hangulat felvétel közben elvarázsolja őket, majd a vágóasztalnál csodálkoznak rá, hogy a varázslatból a képernyőn semmi sem maradt. Különös módon a helyzet fordítva is áll. A hétköznapi életben érdektelen riportalany vagy pillanat a képernyőn hihetetlenül szuggesztíven hathat. Ezt a nehezen meghatározható jelenséget a hétköznapi életben rendszerint kisugárzásnak nevezzük, az amerikai

szakzsargon úgy emlegeti, hogy „szereti a kamera”, a hazai szakzsargon pedig úgy, hogy valaki „átjön” a képernyőn.

Ezt a hatást sokan a karizmával, mások az aurával azonosítják. Az előbbihez azért nehéz kapcsolni, mert ismerünk számos karizmatikus személyt, politikust, aki mégsem „jön át” a képernyőn. Az utóbbitól pedig rendszerint idegenkednek mindazok, akik mereven hárítanak minden olyan jelenséget, amit a természettudományok eddig nem támasztottak alá. Noha eddig főként a parapszichológia foglalkozott vele, mégis érdemes elidőzni az auránál, mivel ez a jelenség minden valószínűség szerint fontos része annak a hatásnak, amit jobb híján kisugárzásnak nevezünk.

Kevesen tudják, hogy az aurát a természettudományok is jó ideje kutatják. Évtizedekkel ezelőtt egy szovjet fizikusnak, Szemjon Kirliannak tudományos kutatásai melléktermékeként sikerült aurafotókat készítenie. A fotókon kiderül, hogy nem csupán az embernek, de a tárgyaknak is van aurájuk. Az egyik fényképen például jól látható egy leszakított falevél, amelyből lecsipentettek egy darabot, mégis pontosan kivehető a teljes levél aurája. Az aurafotók bizonyítéka szerint a humán aurát befolyásolja az ember lelkiállapota. Néhány képen emberi ujjbegy aurája látható. Az egyik fotó felzaklatott, negatív lelkiállapotot és annak vöröses, zavaros kisugárzását mutatja, a másik, amelyen az emberi ujjakat ellazult, meditatív, pozitív lelkiállapotban fényképezték le, tiszta kék fényt mutat.

Ha a műsorvezető jó lelkiállapotban van, „szereti” a beszélgetőpartnert, nemcsak a kérdései lesznek empátikusabbak, a viselkedése figyelmesebb, de az általa kisugárzott pozitív energiák körében a riportalany is felszabadultabb, jobb kedvű lesz. A riporter, mint később látni fogjuk, mesterségesen is generálhatja magát, hogy „szeresse” riportalanyát és pozitív kisugárzást keltsen. Ha beleéli magát beszélgetőpartnere helyzetébe, gondolkodásmódjába, megpróbálja megérteni gondolatai és cselekedetei mozgatórugóit, máris nyitottabbá, szeretetteljesebbé válik. Ez a törekvés nálam kivétel nélkül pozitív hatást ért el a beszélgetésekben.

Az állatvilágban számos olyan jelenséget figyeltek meg, hogy élőlények nem pusztán az öt érzékszervükkel tájékozódnak. A cápa például a volt egymilliomod részét is képes a vízben, úszás közben érzékelni. Bioelektronikai érzékelő képességével pontosan „tudja”, milyen lelkiállapotban van a zsákmánya. Felismeri a zsákmány agyában lejátszódó bioelektromos változásokat.

Az ember is számos olyan jelzést kap egy másik embertől, amelyet nem tudatosan ugyan, de érzékel, legfeljebb nem tud megfogalmazni. Érzékenységünktől függően észleljük a másik lelkiállapotát, szándékát. Vannak, akik úgy érzik, képesek a másik ember gondolataiban is olvasni. Az egyszerűség kedvéért ezt sokan megézésnek nevezik. Régóta folynak kutatások, amelyek azt feltételezik, hogy ezek is bioelektronikai kapcsolatok.

De azon végképp senki sem vitatkozik, hogy az egyik ember magával ragad bennünket, órákig képesek vagyunk figyelni rá, míg a másik csak kinyitja a száját, és elalszunk. Van olyan színész vagy szónok, aki csak kilép a színpadra, és a több száz fős tömeg pissenés nélkül követi tekintetével, minden idegszálával. Vidák Györgyi divatbemutatóján, ahol színészek, színésznők mutatják be a kreációkat, egy alkalommal tanúja voltam, amint a nem éppen topmodell külsejéről nevezetes Töröcsik Mari kilépett a kifutóra kiskosztümben, kalapban. Félszegen megállt, és lassan körülnézett. A közönség lélegzet-visszafojtva figyelte, majd néhány ember szeme sarkából kicsordult egy könnycsepp. Ahogy Peter Brook mondja, „ha egy ember átmegy a téren, és egy másik nézi, az már színház”. Töröcsik Mari ebből a pillanatból is képes volt színházat teremteni. A színészek esetében ezt a született képességet tehetségnek, szónokok esetében szónoki képességnek nevezik. Műsorvezetőknél azt mondjuk: adottság. Egy hivatásos kommunikátor számára létkérdés, hogy rendelkezzen ennek a tulajdonságnak legalább a töredékével. De igazán emlékezetes riportalany sem létezik e nélkül a képesség nélkül.

Ha végigtekintünk azokon a személyiségeken, akiknek sikerült a nézők szívébe férközniük, kiderül, hogy zömük nem külső megjelenésével

vagy beszédtechnikájával varázsolta el a képernyő előtt ülőket. Pernye András zeneesztéta, a hatvanas–hetvenes évek „sztárja” tolokocsiban ülve, beszédhibával, rossz testtartással is mélyebb nyomot hagyott a nézőkben, mint a jóképű, simabeszédű televíziós bemondók vagy műsorvezetők, akiket pedig naponta láthattak a nézők. Ugyanezt mondhatjuk el Öveges professzorról, Ranschburg Jenőről, Benedek professzorról, Abody Béláról, Ungvári Tamásról vagy a későbbiek közül Popper Péterről és Czeizel Endréről. De a legkiemelkedőbb hivatásos kommunikátorok többsége – Vitray Tamás, Kovalik Károly, Antal Imre, Horvát János, Ipper Pál, Baló György és a többiek – sem adoniszi külsejükkel vették le a lábukról a nézőket. Sokkal inkább sugárzó személyiségük és intellektusuk együttesével: azaz stílusukkal. Ilyenformán azt mondhatjuk, a személyiség harmóniája, a stílus – még ha ez olykor gondatlan öltözködéssel, modorosnak tűnő gesztusokkal, szokatlan artikulációval és hanghordozással párosul is – hatékonyabb, mint a tökéletesen kereknek, hibátlannak tűnő nem verbális kommunikáció. Más kérdés, hogy ismerünk hivatásos kommunikátorokat (Friderikusz Sándor, Stahl Judit stb.), politikusokat (pl. Orbán Viktor), akiknél éppen a tanult ismeretek emelték ki személyiségüknek azokat a jegyeit, amelyekkel hatást tudtak elérni.

### *Empátia*

Ha a tudományosan nehezen körülírható kisugárzást tekintjük a hatásos televíziós személyiség egyik legfontosabb követelményének, akkor – a másik irányból – az empátiás képesség legalább ilyen fontos a műsorvezető kellék-tárában. Buda Béla mutat rá, hogy az empátia – noha ezt a jelenséget elfogadta már a lélektan – hasonlóan nehezen körülírható fogalom, mint a kisugárzás. Ebben a kérdéskörben széles körű felmérések nem készültek, a szakemberek is csak óvatosan mernek fogalmazni. Az empátia pontos mérése ugyanis a mai napig nem megoldott, a méréseknek jelentős a hibahatárunk, ráadásul egy-egy mérésből csak egy szituáción belül,

egy vetületből lehet következtetéseket levonni. Ezek alapján a vizsgált személy általános empátiás képességéről nem tudunk képet alkotni. Tovább nehezíti a jelenség meghatározását, hogy ellentétben a biológiai megalapozottságú képességekkel, mint amilyen az intelligencia, ami a mai felfogás szerint az élet folyamán keveset változik, az empátia nem állandó tulajdonság. Különböző életszakaszokban változik, különböző körülmények gátolhatják vagy elősegíthetik érvényesülését.

A televíziós műsorvezető empátiás képességét mutatja kommunikációs nyitottsága, vagyis az a képessége, miként tudja felfogni a beszélgetőpartner nem verbális kommunikációs jeleit, képes-e rezonálni a másik érzelmi állapotára, de ugyanilyen fontos az is, miként képes feldolgozni és tudatosítani a felfogott információkat. Ám a ráhangolódás a beszélgetőpartner érzelmeire, gondolataira, mindezek észlelése és tudatosítása csupán az első lépés. Riporthelyzetben létfontosságú, hogy a kommunikátor viselkedését, a kérdések megfogalmazását és megfelelő időzítését is áthassa az empátia.

A televíziós műsorvezető csak akkor tudja hatékonyan végezni a munkáját, ha – miközben beleéli magát beszélgetőpartnerébe, érzelmeibe, gondolataiba – egyúttal képes mintegy kívülről is szemlélni a saját helyzetét, képes elkülönülni, távolságot tartani tőle. Máskülönben úgy járhat, mint egykori túlérzékeny rádiós kolléganőm, akit annyira megindított riportalánya sanyarú sorsa, hogy beszélgetőpartnerével együtt zokogta végig a riportot.

#### *A kedves néző*

Nemcsak arra nehéz válaszolni, miként hat a képernyős személyiség, de még azt is nehéz eldönteni, miről beszélünk. Egy alkalommal egy vidéki benzinkútnál kiszálltam tankolni. A benzinkútkezelő hölgy végigmért, és ajkát lebiggyesztve megjegyezte: „Maga a tévében egy fess ember!” Hányféle – kedvelt és utált – Kepes András élhet a nézőkben? Most akkor

én hányan vagyok? Melyik hatását elemezzük? Vagy maradjunk annál, akit csak a családom, a barátaim és legfeljebb egy-két kiváltságos benzinkútkezelő hölgy ismerhet?

Ahhoz, hogy megértsük, mi játszódik le a nézőben, amikor a készülékén keresztül betoppanunk a szobájába, igyekezzünk felidézni, hogyan viselkedünk mi, amikor új arcot fedezünk fel a képernyőn. Milyen vizslató szemekkel méricskéljük, és azonnal minősítjük. „Milyen értelmes!”, „Jó arca van!”, „Milyen kellemes a hangja.” Gyakran egészen gorombán fogalmazunk. „Nézd, anyukám, ezt a dagit, nem csodálnám, ha beszéd helyett rőfögne!”, „Ez meg milyen maskarát aggatott magára?” stb.

Mind saját magunk, mind mások megítélésében pontatlanok vagyunk. A tény bennünket vaskos tévedésekre, a szociálpszichológusokat pedig vaskos könyvek megírására kárhajtotta. Mindkét tevékenységből sokat tanulhatunk.

Ha Schiffenbauer kutatásait a tévénézőkre vonatkoztatjuk, azt mondhatjuk, hogy amikor otthon a fotelból nézi műsorunkat a képernyőn, a pillanatnyi hangulata is jócskán befolyásolja abban, hogyan ítél meg bennünket. Ha jókedvű, éppen rendezett a magánélete, nem nyomasztják gondok, jóllakott és kipihent, teljesítményüinktől függetlenül kedvezőbb lesz a rólunk alkotott véleménye.

A „kedves néző” – állíthatjuk Katz és Braly vizsgálatai nyomán – csakúgy, mint mi valamennyien, az egyszerűbb tájékozódás kedvéért az embereket csoportokba osztja, így megkíméli magát attól a valóban lehetetlen feladattól, hogy minden egyes embert, akit megismer vagy meglát, órákon keresztül elemezzon. Inkább típusokba sorolja őket. Például külső megjelenés alapján (szőkék, kövérek, alacsonyok stb.), a társadalmi helyzet (szegények, belvárosi úri fiúk, vidéki értelmiségiek stb.), az etnikai jegyek (jó magyar arc, cigányok, eszkimók stb.) vagy az életmód szerint (sportos, elpuhult, munkakuli stb.). Ráadásul a kedves nézőt a benne felhalmozódott fantasztikus élettapasztalat arra sarkalja, hogy ismerni vélje az egyes csoportok jellemzőit. Így azután olyan „rendkívül megalapozott” véleményre jut, miszerint a kövérek: lusták, jó kedélyűek. A sportosak:

magabiztosak, de érzéketlenek, nem kedvelik a klasszikus zenét. A cigányok: érzelmesek, indulatosak, muzikálisak és nem szeretnek dolgozni. Ezt a jellemzést azután a csoport valamennyi tagjára kivetítik. Ha netán időnként szembesülnek azzal, hogy az egy-egy csoporthoz tartozó személy másmilyen, mint azt előítéletükben gondolták – mondjuk, egy velencei gondolás botfűlű vagy egy matróz csak málnaszörpöt iszik –, akkor sem jönnek zavarba. Boldogan idézik a legrugalmasabb magyar közmondást, mely szerint „a kivétel erősíti a szabályt”. S minthogy valamennyien kövérek, soványak, hórihorgasak, zsidók, keresztények, sportosak, pacalok vagy más egyebek – tehát valamilyenek – vagyunk, el lehetünk rá készülve, hogy ha megjelenünk a képernyőn, az első percekben a nézők zömének a fentiekhez hasonlóan megalapozott, sommás véleménye lesz rólunk.

Biztatásul örülünk, hogy amennyiben kövérek vagyunk, a többi kövér megértőbb lesz velünk. Reménykedhetünk benne, hogy legalább ők nem fognak „lehájfjezni” bennünket. Ha külvárosiak vagyunk és egy árnyalattal sötétebb a bőrünk színe, legalább a többi sötétebb bőrű peremvárosi feltételezheti rólunk, hogy azért még szerethetünk dolgozni. Az azonos csoportbeliek tudják, micsoda különbségek vannak két sváb vagy két szemüveges között.

A népi bölcsesség, miszerint „az ellentétek vonzzák egymást”, a képernyőn megjelenő személyekre csak megszorításokkal érvényes. Ott sokkal inkább igaz az, hogy a hozzánk hasonló vagy a hozzánk hasonlítani kívánó emberek könnyebben elfogadnak bennünket. Minthogy rájuk hasonlítunk, feltételezik rólunk, hogy mi is ugyanolyan értelmesek, tehetségesek és megbízhatók vagyunk, mint ők.

Ha meglátunk valakit, aki a képernyőn keresztül bebújt a nappali szobánkba, esetleg egyenesen a hálósobánkba, késztetést érzünk, hogy ítéletet alkossunk róla. Viszont csupán néhány felszínes információ áll a rendelkezésünkre. Külső jegyek, hangszín, hanghordozás, arcjáték, gesztusok, öltözék, illetve a viselkedés egynémely felszíni vonása: simulékonyság, oldottság, nyitottság, esetleg hogy tolakodó, görcsös, zárkózott-e az illető.

Forgas idézi George Kellyt is, aki szerint egy-két ilyen felszínes jegyből olykor képesek vagyunk messzemenő következtetéseket levonni. Ha az ötvenes évek közepén végzett kutatásokat a televíziózásra vonatkoztatjuk, megállapíthatjuk: ha a képernyőn meglátunk egy szolidan öltözött, halk szavú, nyílt tekintetű embert, szinte ismerni véljük egész személyiségét, de még a családi életét is. Feltételezzük róla, hogy intelligens és művelt, becsületes, szerény és megértő, nyilván kiegyensúlyozott családi életet él, foglalkozik a gyerekeivel és segít bevásárolni a feleségének, talán még a szemetet is leviszi. Valódi tulajdonságok feltételezett tulajdonságok egész sorával kapcsolódnak össze bennünk. Mintha egy-két villanykapcsoló égők egész sorozatát gyűjtaná ki az agyunkban. Hogy ez az „égősor” milyen szedett-vedett, arra jó példa, amikor valakit úgy jellemezünk: „Tudod, az a lófogú, buta ember, aki mindig drapp nejlon bokafix zoknit hord a fekete cipőjéhez.”

Ahogy Bruner mondja, amikor másokról véleményt alkotunk, magunkat is leleplezzük. Kiderül, milyen tulajdonságokat tartunk fontosnak az életben. Szempontjaink tehát nagymértékben egyéniek. A szociálpszichológiai kutatások azonban kimutatják, hogy a hasonló kultúrákban élő embereket nagyjából hasonló értékrend vezérli. Nyugaton a másik ember megítélésében az egyik legfontosabb szempont, hogy az illető kifelé forduló, szeretetre méltó, lelkiismeretes és érzelmeiben stabil legyen. De például a Távol-Keleten a közösségi szellem, az alkalmazkodó-, a beilleszkedőképesség, a hierarchia elfogadása lényegesen fontosabb, mint az egyéniség szerepét jobban méltányoló nyugati demokráciákban.

Cialdini 1993-ban a *Televízió és választás* címmel tartott budapesti konferencián hívta fel a figyelmet arra, hogy huszonnégy amerikai elnökválasztásból huszonegy alkalommal a magasabb elnökjelölt került ki győztesen a versenyből. A magyarázat az volt, hogy a diktátorok (Napóleon, Hitler, Lenin, Sztálin, Rákosi stb.) rendszerint alacsonyak voltak, és az emberek egyébként is jobban bíznak egy magasabb, erőt sugárzó személyiségben. Majd a következő választáson, alig egy évvel később, a hórihorgasnak nem nevezhető Horn Gyula – a balesete után nyakán és fején



egy acélszerkezettel – az MSZP élén az amerikai szociálpszichológusnak feltehetően nem kis fejtörést okozva megnyerte a magyarországi választásokat. A későbbi hazai választásokon is kiderült, hogy a politikus magassága nálunk nem olyan lényeges szempont, mint például az USA-ban.

Saját kultúránkban általában tisztában vagyunk azzal, hogy a társadalom különböző rétegei milyen típusokba, csoportokba sorolja, és milyen főbb szempontok alapján ítéli meg a másik embert. Több-kevesebb sikerrel szinte valamennyien igyekszünk kamatoztatni ezeket az ismereteinket a mindennapi életben. Ha nem így tennénk, bizonyos esetekben képtelenek volnánk kapcsolatot teremteni más emberekkel, vagy egyenesen ütődötteknek néznének bennünket.

Ha tehát tisztában vagyunk azzal, hogy az egyes kultúrákban milyen értékelő mechanizmusok működnek, előre megbecsülhetjük, hogy a képernyőn feltűnve milyen lesz a fogadtatásunk a társadalom különféle rétegeinél. Sőt külsőnk jellemzőit – gesztusainkat, stílusunkat, tulajdonságainkat – az adott műsortípusnak, adásidőnek, várható közönségrétegnek megfelelően tudatosan is csoportosíthatjuk, más hangsúlyokat adhatunk nekik, illetve a program összeállításáért felelős műsorigazgató ezeket a szempontokat is figyelembe veszi, amikor elhelyezi a műsorokat.

Solomon Asch, a Gestalt-pszichológia legjelentősebb képviselője a szociális észlelést kutatva kimutatta, hogy amikor valakiről kialakítjuk a benyomásunkat, központi és periférikus tulajdonságok alapján osztályozzuk a másik személyt, ugyanakkor egységes személynek látjuk, nem tudatosodnak bennünk személyiségének összetevői. Centrális tulajdonságok ebben az értelemben például, ha valaki intelligens, melegszívű, nagyvonalú, megbízható, becsületes, hűséges, perifériális tulajdonság az udvariasság, az ügyesség, a gyakorlatiasság, az óvatosság. A központi vonások aránytalanul nagyobb benyomást tesznek ránk, mint a többi. Egy centrális tulajdonság megingása alapvetően megváltoztathatja bennünk a másiktól alkotott benyomást, míg egy periférikus tulajdonság legfeljebb árnyalja.

Azok a vizsgálatok, amelyek az emberek szeretetreméltóságát kutatták, tanulságosak lehetnek abból a szempontból is, hogy a néző miként ítéli meg a képernyőn feltűnő kommunikátort. Anderson 555 személyiségvonást állított össze, amit azután kísérleti személyekkel egy skálán ítéltetett meg. Kiderült, hogy a legpozitívabb személyiségvonások: a becsületesség, az őszinteség, a megértés, a hűség, az intelligencia, a megbízhatóság, a megfontoltság, a melegszívűség, míg a legnegatívabbak: a hazugság, a brutalitás, a kellemetlenség, a rosszindulat, a megbízhatatlanság, a barátságtalanság, az őszintétlenség, a kapzsiság. A tulajdonságok azonban, ahogyan azt korábban már Asch kutatásainál láttuk, nem egyenlő mértékben alakítják benyomásainkat.

A tudatos kommunikátorok nem csupán pozitív tulajdonságaikat képesek műsoraikban vagy a róluk készült cikkekben hangsúlyozni, de hátrányos adottságaikkal is sikeresen bánnak. Woody Allen humorának egyik állandó forrása előnytelen külseje és zsidókomplexusa, amelyeket úgy hatástalanít, hogy ő maga viccelődik rajtuk. Jól tudja, attól, hogy nem beszél róluk, sem magasabb, sem kevésbé zsidó nem lesz. A másik ember általában csak akkor szorong evidens adottságainktól, ha látja, hogy megpróbáljuk leplezni, vagy nem tudatosítjuk, hogy mi is tisztában vagyunk vele.

Egyik ismerősünknek ötéves kislányának az volt a szokása, hogy ha valakin szokatlan dolgot látott, azonnal szóvá tette. „A bácsi miért ül kerek kocsiban?” „A bácsi miért kopasz?” „A néninek miért van olyan nagy füle?” A családhoz egy este nagy orrú vendég érkezett. A gyereket, elkerülendő a kínos jelenetet, már idejekorán ágyba dugták. De a vendég annyit hallott a gyerekről, hogy kikönyörögte, találkozhasson vele. Miután a szülők látták, hogy a találkozás elkerülhetetlen, a mama bement a gyerekszobába, és megpróbált a kislány lelkére beszélni. „Édes kislányom, itt van egy bácsi, mindjárt bejön a szobádba. Nagyon nagy orra van. Szépen kérlek, ne kérdezd meg tőle, miért van ilyen nagy orra, mert az a bácsinak nagyon fájna. Ugye, nem akarod, hogy a bácsi szomorú legyen?!” A kislány nem akarta. Miközben a mama és a papa agyonszorongták magukat, mikor jön a kínos kérdés, a kislány aranyosan beszélgetett a bácsival, tudomást

sem vett a hatalmas orról. Majd a szülők megkönnyebbülten átkísérték a vendéget a nappaliba, a mama felkínálta a kávé, és kedvesen megkérdezte: „Hány cukrot parancsol az orrába?”

Mindkettőnkön könnyít, és segíti a kommunikációt, ha vélt vagy valós hiányosságunkat önmagunk leplezzük le. Máig emlegetik Vitray Tamás szeniális ötletét, amikor első televíziós szereplésekor sámlira állt, hogy közös képbe lehessen komponálni a nála fél méterrel magasabb riportalannyal. Sőt, amikor ezt meg is mutatta a nézőknek, egy csapásra milliók szívébe lopta magát. Kabos László vörös haján, Farkasházy Tivadar beszédhibáján, az ifjabb generációból Jáksó László saját csúnyaságán gúnyolódik sikerrel.

Elliot Aronson figyelte meg, hogy jobban vonzódunk a kompetens, intelligens emberekhez, ha azokon emberi hibákat fedezünk fel, mert kiemelkedő képességeiket így kevésbé látjuk fenyegetőnek. Paradox módon, Kennedy elnök népszerűsége még egy komoly politikai hiba, a disznó-öbölbeli kudarc után is növekedett. A gazdag, sikeres, jóképű, tehetséges fiatal elnököt még jobban elfogadták, amikor kiderült, ő sem tökéletes.

A profi kommunikátorok néha tudatosan is hibáznak, hogy elnyerjék a nézők rokonszenvét. Olyan ez, mint amikor a keleti szőnyegekbe szándékosan hibát szőnek, nehogy Allah megsértődjön, hiszen csak a Mindenható hibátlan. Kezdő tévés koromban, amikor a zakó és a nyakkendő úgyszólván kötelező kellékei voltak a műsorvezetésnek, én ingben, pulóverben ültem be a stúdióba. Kaptam is néhány levelet, amelyben azt írták a nézők, hogy „a munkásember már nem érdemli meg, hogy a tévés urak rendesen felöltözzenek a tiszteletükre?!”. Vitray Tamásnak akkoriban volt egy műsora, ami a televíziózás műhelyproblémáival foglalkozott. Amikor meséltem neki a levelekről, felcsillant a szeme: itt az alkalom, hogy a nézők szívébe lopjam magam. Meghívott a műsorába, és segítőkészen azt tanácsolta, kedvesen kérjek elnézést a nézőktől. Előre végiggondoltam, hogy fogom kiaranyoskodni a nézők kegyét, de amikor a beszélgetésben eljutottunk az ominózus témához, elpattant a cérnám. „Ezek otthon ülnek mackóruhában a fotelban, föltett lábakkal vedelik a sört, de elvárnák tőlem,

hogy én öltönyben feszítsek. Kérjen tőlük elnézést a nénikéjük!” – gondoltam. De csak annyit mondtam, kissé sértődötten: „Én nem azzal tisztelem meg a nézőimet, hogy ünneplőbe öltözöm, hanem hogy felkészülök az adásokra.” Vitray csalódott a képességeimben, én pedig nem lettem népszerűbb egy grammal sem. Legalább ne lettem volna sértődött vagy lettem volna kicsit önironikus! – bosszankodtam később én is magamon. A néző ugyanis mindennél jobban értékeli a természetességet, az öniróniát és az eredetiséget.

A szeretetre méltóság azonban nem az egyetlen útja az érvényesülésnek. A képernyőn a személy iránti rokonszenv nem áll egyenes arányban a műsor iránti érdeklődéssel. A tv2 rendszeres kutatásban méri, hogyan rangsorolják a nézők a hazai televíziós személyiségeket és műsoraikat. A 90-es évek második felében, miközben én már a rokonszenvlista élén álltam (úgy tűnik, akkorára sikerült eleget hibáznom), a Desszert csak az ötödik, az Apropó csupán a nyolcadik volt a népszerűségi listán. Ami leegyszerűsítve azt jelentette, hogy engem szerettek, de ha választani lehetett, mást néztek.

Ahogy a választók politikusoknál is könnyebben megbocsátják a hazugságot, mint az unalmat, televíziós műsorvezető is érhet el sikeres nézettséget kimondottan azért, mert irritálónak vagy nevetségesnek tartják. Ez nem feltétlenül azt jelenti, hogy olyan irritálónak vagy nevetségesnek kell lenni, hogy muszáj legyen nézni! A tv2 System 7-felmérésére hivatkozva az Index szerint (Hétpecsétés TV-toplisták, 2003. május 26.) a legkevésbé kedvelt személyiségek az adatfelvétel időpontjában: 1. Majka (RTL Klub) 33,8 %, 2. Lagzi Lajcsi (MTV) 33,3%, 3. Cziffra Noémi (RTL Klub) 32,4%. De Majka, a Való Világ egyik finalistája, miközben kiharcolta a legelőkélőbb negatív helyet, a kereskedelmileg egyik legfontosabb célcsoportban, a fiatalokéban népszerű, mint ahogy Galambos Lajosnak is mind a mai napig széles rajongótábora van.

### *Az első benyomás*

A hétköznapi életben felismert és alkalmazott módszer, hogy ügyelünk az első benyomásra. Amikor valakivel először találkozunk, különös gonddal ügyelünk a megjelenésünkre és a viselkedésünkre. Asch kísérletileg is igazolta, hogy az első benyomás olyan nagy súllyal esik a latba a vélemény kialakításánál, hogy a későbbi élmények is az első benyomás irányába mozdulnak el annak érdekében, hogy jobban összhangba kerüljenek vele. Ez szolgálhat magyarázatul arra is, hogy televíziós személyiségek milyen nehezen tudják a későbbiek során a nézőkben átformálni a róluk kialakított képet akár negatív, akár pozitív irányban. Ennek tulajdonítható az is, hogy ha egy televíziós műsorvezetőt a nézők showmanként ismertek és szerettek meg, mint például Friderikusz Sándort, még ha elismerik is politikai riporteri képességeit, legfeljebb turistaként tartják számon a hírműsorokban. A másik oldalról indulva én is – többek között – hasonló nehézségekbe ütköztem akkor, amikor – „komoly” kulturális műsorvezetői háttérrel magam mögött – a tv2 *Kepes* című műsorában show-elemeket próbáltam alkalmazni. A nézők elutasítása nemcsak arról szólt, hogy nem voltam igazán meggyőző ebben a műfajban, hanem nem voltam azonos azzal a képpel, amit rólam korábban kialakítottak. A hazai televíziózástörténet talán egyetlen alakja Vitray Tamás, akit a nézők minden műfajban elfogadtak a sporttól a show-n át a politikáig. Ennek, kiemelkedő tehetségén kívül, az is az oka, hogy a pályát még abban az időszakban kezdte, amikor a Magyar Televízióban nem volt szakosodás, a legkiemelkedőbb műsorvezetők szinte minden szakterületen feltűntek. Friderikusz számára hiába volt ez a minta, Vitray pályáját már senki sem ismételheti meg.

A képernyő azonban leleplez. A legkitűnőbb hazugságvizsgáló szerkezet, amit valaha kitaláltak. Éppen ezért amikor azon töprengünk, hogyan jelenjünk meg a lehető legegélyősebben a képernyőn, és miként

mondjuk el a leghatásosabban mondanivalónkat, ha nem akarunk durvább módszerekhez – plasztikai sebészhez vagy pszichiáterhez – folyamodni, törődünk bele, hogy csak magunkból indulhatunk ki.

### *A szerep*

Goffman „dramaturgiai” modelljében az emberek interakcióinak leírásakor a színházat vette alapul. A hivatásos színészekhez hasonlóan a hétköznapi életben mi is készülünk egy-egy „fellépésünkre”, „jelmezt”, vagyis öltözéket választunk, megpróbáljuk meggyőzni a közönségünket. Az előadásainkhoz vannak változatos „forgatókönyveink”, vannak „színpadjaink”, és vannak dolgok, amiket a színpalak mögött teszünk. „Díszleteink” is vannak: lakásunkba, irodánkba olyan berendezéseket keresünk, amelyek tükrözik ízlésünket, értékrendünket, illetve amelyek segítségével megfelelő benyomást kívánunk kialakítani önmagunkról.

Az elismert társadalmi tulajdonságok eléréséhez – Goffman szóhasználatával – „homlokzatot” képezünk. Énünk kivetített homlokzatához hozzátartozik az öltözék, a viselkedési stílus, a kiejtés, a szókincs, és sok más egyéb, amivel a későbbiek során még foglalkozunk.

Hétköznapi társalgások során rendszerint kialakult szerepek szerint viselkedünk. Vannak „nagy dumások”, akik megőrnének, ha nem ők viszik a prímet, míg mások örömmel vállalják a közönség szerepét. A csendes bölcsesség, a higgadt önbizalom, az empátia nem feltétlenül jár együtt azzal, hogy valaki képes erős benyomást kelteni a többiekben. Néha az indulatosság, a tanácstalanság, a harsányság – tehát lényegében negatív viselkedési formák – alkalmasabb benyomáskeltési eszközök. A legsikeresebbek képesek ezeket a szerepeket váltogatni, és alkalomhoz, helyzethez illően használni.

Amikor egyszerre több „sztár műsorvezető” kollégámmal vacsorázom, akik megszokták, hogy társaságban vagy a képernyőn általában ők állnak a figyelem központjában, roppant mulatságos megfigyelni, milyen eszközökkel igyekeznek magukra terelni a többiek érdeklődését. Mint egy

abszurd drámában, párhuzamosan sztoriznak, vagy provokálnak, ugratnak, emelik a hangerejüket, tárgyakat ejtenek le, játszanak az evőeszközökkel.

Szilágyi János, aki ezt mesterfokon űzi, fiatalabb korában szabályosan összeomlott, ha nem tudta magára vonni a figyelmet. A nyolevanes évek elején, amikor első riportjaimat készítettem a cannes-i filmfesztiválon, kijött meglátogatni, de két nap után hazamenekült, mert képtelen volt elviselni, hogy nem őt, hanem Marcello Mastroiannit, Sophia Lorent és Donald Sutherlandet rajongták körül. Ha más kollégákkal közösen készített műsort vagy interjú készült vele, előre megtervezte provokatív belépőjét, amivel jó időre uralta a mezőnyt.

Ezek a készségek már gyerekkorban megnyilvánulnak. Ha ismerjük Braginsky vizsgálatát, amelynek során erős benyomás keltésére képes tízéves gyerekek még rettenetes ízű, keserű süteményekkel is meg tudták etetni társaikat, egyáltalán nem kell csodálkozunk azon, hogy hatásos műsorvezetők képesek a rettenetesen rossz műsoraikkal megetetni nézőiket.

Azt a képességet, hogy valaki miként képes a másik felet vagy embercsoportokat a hatalom, a politika érdekében manipulálni, már Machiavelli (1469–1527) is vizsgálta Fejedelem c. művében. Christie és Geis skálát állított fel Machiavelli gondolatai alapján, és megkülönböztetett rossz és jó benyomáskeltőket. Az egyik vizsgálatban azt a feladatot adták az embereknek, hogy próbálják meg elterelni egy tesztet kitöltő személy figyelmét, de úgy, hogy ő ezt a szándékot ne vegye észre. A „machiavellisták” füttyültek, ceruzájukkal kopogtak, szétszerelték vagy véletlenül az asztalra ejtették golyóstollukat, majd hangosan bocsánatot kértek.

Hétköznapi társas kapcsolataink során, domináns emberrel szemben többnyire határozottnak és magabiztosnak akarunk látszani, a társas interakcióban részt vevő másik felet akarjuk legyűrni, őt akarjuk meggyőzni arról, hogy jobbak vagyunk nála. Főként akkor viselkedünk higgadtan, ha beszélgetőpartnerünk alázatos és félénk. A televíziós interjúhelyzetben nem a beszélgetőpartnerünk a meggyőzendő fél, hanem a képernyő előtt ülő néző, akinek rokonszenvét akkor is elnyerhetjük, ha, mondjuk, egy indulatos

riportalannyal szemben higgadtak maradunk, és látszólag hagyjuk, hogy fölénk nőjön. A legjobb riporterek, miközben a szerepek teljes kelléktárát képesek felvonultatni, még akkor sem „keménykednek”, ha a riportalany pökhendien viselkedik, mert ismerik a régi televíziós szabályt, hogy „aki a képernyőn felülkerekedik, az veszít”.

### *Majom a tükörben*

A kutatások azt mutatják, hogy bizonyosfajta „énkép” már a főemlősöknél is kialakult, de kizárólag olyan majmok körében, akik társas kapcsolatban éltek. Amikor tükröt tettek a ketrecükbe, egy idő után már nem úgy tekintettek tükörképükre, mintha az egy másik majom lenne, hanem a tükröt kezdték tisztálkodásra vagy önmaguk vizsgálatására használni. Nem így viselkedtek viszont azok a majmok, akik elszigetelten nevelkedtek, és nem volt magukról „majom-énképük”. Az énkép az embernél is nagymértékben függ attól, milyen kép alakul ki rólunk másokban. Ez még abban az esetben is igaz, ha önmagunkról kedvező képet akarunk kialakítani. Ha úgy tapasztaljuk, hogy környezetünk az önmagunkról alakított képet jól fogadja, elhisszük, hogy valóban olyanok vagyunk.

Nyilvános szereplésnél különösen ügyelünk arra, hogy alkalmazkodjunk egy olyan képhez, amelyről azt feltételezzük, hallgatóink, nézőink elfogadják. A nyilvánosság előtt rendszeresen szereplők, például a televíziós műsorvezetők egyik legfontosabb stratégiája, hogyan alakítsanak ki önmagukról olyan képet (imázst), amely konzisztens, amelyhez hűek tudnak maradni, de amely mégis elég képlékeny ahhoz, hogy a legkülönbélebb helyzetekben elfogadott legyen.

Képzeld el, hogy nagy nyilvánosság előtt, egy vadidegen ember arcához egészen közel hajolva, az orrunkat összedugva oroszlánüvöltést kellene utánoznunk. Ezt a játékot gyakran eljátszottam hallgatóimmal Budapesten, vidéken és külföldön. Minden esetben kiderült, hogy a közönség roppant kínosan érezte magát. Voltak, akik már a mellettük ülő felé sem merték fordítani az arcukat, mások legfeljebb tíz-húsz centire



voltak hajlandók a másikkal hajolni. Oroszlánüvöltésre pedig legfeljebb öt-tíz ember ragadtatta magát egy kétszáz fős teremben. Szociális gátlásaink zavarnak bennünket.

Valójában mitől olyan kínos ez a helyzet? Kellemetlen volna egy idegen arcához közel hajolni? Vannak helyzetek, amikor ez igazán kellemes. Vagy ordítani nem szeretünk? Focimeccsen vagy koncerten például önfeledten ordítunk. De egy előadóteremben mégis kínos. Mindez kulturális környezettől is függ. A fővárosiak könnyebben ráálltak a játékra, mint a vidékiek, a mediterrán országokból valók könnyebben, mint a skandinávok. Az arabok és a mediterrán népek beszélgetés közben sokkal közelebb hajolnak egymáshoz, kézzel érintik egymást, míg például az észak-amerikaiak vagy a skandinávok ezt kínosnak éreznék. De természetesen az egy-egy kultúrához tartozók sem viselkednek egyformán. Egy texasi apa, ha tíz év után újra találkozik a fiával, legfeljebb meglapogatja a hátát. De találkoztam Texasban is olyan családdal, ahol természetes módon simogatták egymást nyilvánosan, a szeretet kifejezésekként. A túlzott testi közelség ránk, magyarokra sem jellemző, de például a mi családukból ha én egy nap harmadszor találkoztam az édesapámmal, akkor is megcsókoltam az arcát. A proxémikakutatók szinte centiméterre meg tudják mondani, hogy egyes kultúrákban melyik az a távolság, amelynél a felek még nem érzik sértve a felségterületüket. Vicces látvány, amikor egy arab és egy amerikai állva beszélget. Az arab közeledik, az amerikai hátrál, majd amikor a falhoz ér, pánik ül ki az arcára, már nem is tud a beszélgetésre figyelni, csak arra, hogyan menekülhetne el. De nekem is volt olyan kollégám a Szabadság téren, aki beszélgetés közben megragadta a nyakkendőmet, nehogy elmeneküljek.

Oroszlánüvöltés sem szeretünk társaságban. Úgy érezzük, nevetségessé válunk, kifordulunk önmagunkból, nem tudjuk megőrizni azt a szerepet, amit a környezetünk előtt játszunk. Egy színész, illetve általában egy jó kommunikátor – ha a helyzet vagy a játék úgy kívánja – valószínűleg gond nélkül odadugná az orrát a másik emberhez, sőt bőszen üvöltene is,

gondoljunk például az Activity show-ra. Ők a „nyilvános” szerepüket kevesebb gátlással alakítják. Illetve egy ilyen játék még belefér énképükbe.

Az emberek évezredek óta próbálják a szó valóságos és átvitt értelmében elkendőzni személyiségüket. Őseink maszkokkal ijesztgették egymást, maszkok mögé rejtőzve igyekeztek felszabadítani gátlásaikat, mondván, „nem én vagyok az, csak az álarc!”. Bevalljuk vagy sem, a hétköznapi életben ma is valamennyien maszkot viselünk. Még hozzá naponta többet is. Másként viselkedik reggel egy diák a szüleivel, az osztályban az osztálytársaival, másként, ha bent van vagy ha nincs bent a tanár. Másként a tanárral, megint másként a kislánnyal vagy a fiúval, akivel jár. Másként viselkedünk gyermekeinkkel szülőként, másként házastársunkkal, másként a barátainkkal, másként a főnökünkkel. És ez így természetes. Amolyan íratlan megállapodás a társadalomban, hogy társas kapcsolataink különböző szerepeket várnak el tőlünk. Még hozzá ahogyan E. Goffman mondja, „stratégiai szerepeket”.

Minthogy közléseink java része valamilyen cél elérését szolgálja – noha az esetek túlnyomó részében ez csupán azt jelenti, hogy kedvező benyomást akarunk kialakítani magunkról –, üzeneteink kibocsátásakor „stratégiaileg” végiggondoljuk, hogy céljaink eléréséhez melyek a legalkalmasabb eszközök. Szociálpszichológiai értelemben ez nem tisztességtelen, nem jelent becstelen taktikázást. A benyomáskeltés alapvető emberi hajlam, amely szabályozza társas viselkedésünket. Ha benyomáskeltési stratégiánk sikeres, ez visszahat énképünkre, és javítja önértékelésünket.

A televíziós moderátorok egy része a műsorkészítés során is igyekszik önmagát adni, mások a feltételezett siker érdekében valamilyen szerepet választanak. Ezt adott esetben a műfajok különbözősége is igényelheti. Más szerepet játszott például Friderikusz Sándor a Friderikusz show-ban és megint mást, amikor politikai műsorokat vezetett, míg – a korábbi generációból – Vitray Tamás minden műsorában közel azonos személyiséget mutatott. Ezt az utat igyekeztem követni én is, bár pályám különböző szakaszaiban időnként rám tört a vágy, hogy még többen

szeressenek. A heti kulturális magazint, a Stúdiót készítettük, amikor az egyik adásban a kaszkadőrök munkáját mutattam be. A száguldó, életveszélyesen pörgő autók, a vágató lovokról ugráló, verekedő férfiak látványa egyébként is hálás téma, de nekem nem volt elég. Napokig jártam ki a kaszkadőrökhöz, amíg megtanítottak úgy esni, hogy élethűen vehessek részt egy filmes verekedésben. A riport után a népszerűségem természetesen mit sem változott: ahány új rajongót szereztem, ugyanannyit el is veszítettem. Az akkor nyolcéves Juli lányom a riport után azt kérdezte tőlem: „Papa, muszáj neked is hülyének lenni? Annyi hülye van!” Ezt a mondatot igyekeztem elraktározni rosszabb napokra. Összefoglalva: ahogy korábban láttuk, az indulás, az első benyomás meghatározza azt a mozgásteret, amelyen belül a képernyős személyiség (vagy egy apa) pozicionálhatja önmagát.

### *Elcserélt szerepek*

Televíziós sorozatok esetében megfigyelhetjük, hogy egy műsorvezető ráébred (vagy ráébrednek), rossz szerepet választott, és módosítja az eszköztárát. Ez történt például Liptay Claudiával a Big Brother indulásakor. Némiképp közönséges, kihívó szerepét egy-két adás után fölcserélte egy lágyabb, természetesebb, megértőbb „figurával”.

A szerep helyesbítése sem egyszerű feladat. Amikor a *Kepes* műsor indulásakor – átmenetileg ismét elfelejtve Juli lányom bölcs intését – megpróbáltam magam a show műfajához idomítani, és felsültem vele, én is szembesültem ezzel. Egy mondás szerint a szó, amit minden nyelven a legnehezebb kimondani, hogy: „tévedtem”. Ezekben az esetekben mégis ez a leghatékonyabb megoldás. A második adás elején bevallottam a kudarcot, elbúcsúztam az „anyósomtól”, és nyilvános varázslattal eltüntettem a falról a rosszul sikerült fotót. Majd néhány adással később Mester Ákossal – akinek volt egy hasonlóan kínos kudarca, amikor az Erzsébet-díj átadását vezette – tudatosan szóba hoztam a műsor indulását.

Mester Ákos:

[...] Egyszer azt mondta nekem egy interjúban Bodrogi Gyula, hogy ő tulajdonképpen belülről egy Gregory Peck. Én meg azt gondoltam, hogy belül én egy hajás baba vagyok, valószínűleg irtó jól festenek szmokingban, csokornyakkendőben, klakkban, frakkban, úgy tenném-venném magam, és mindenki nagyon boldog lenne. [...] Jött ez az Erzsébet-műsor, ami másfél órára volt tervezve, három és fél órán keresztül ment élőben, és végig az volt a benyomásom, hogy állati jó vagyok. [...] Úgy éreztem, ilyen jó az életben nem voltam! Büszkén mentem haza. Aztán másnap megnéztem videón, s akkor néhány napig nem mentem ki az utcára. Mert a képernyőn egy vadidegen, hülye alak összevissza ugrált, beszélt mindenféle ostobaságot, szóval rettenetes volt. [...] Ki akartam bújni a bőrömből, valószínűleg ezért. Előfordul ez mással is, nem?

Kepes:

Ne nézz rám!

Mester Ákos:

Miért, ez a műsorsorozat is úgy kezdődött, már bocsánat, hogy csengetett valaki, és akkor úgy kellett csinálni, mintha váratlanul belépne valaki. Egy tulajdonképpen disztingvált úr volt a moderátor, és közben mögötte a nagy képét lehetett látni kalapban... Amikor velem történt ez, én sírtam. Pojaca lettem, rettenetes volt, el nem tudom neked mondani, hogy milyen. Vadidegen embert láttam viszont, nem magamat. Szörnyű volt! Persze, nem volt annyira szörnyű, mint amikor te megnézted ennek a sorozatnak az első részét...

Mester Ákos a képernyős személyiség hitelvesztésének kulcsára mutatott rá, amikor azt mondta, az Erzsébet-műsorban produkciója azért volt szörnyű, mert ki akart bújni a bőréből. Valójában túllépett saját stílusának, harmonikus személyiségének határán. Ez történt velem is. Műsorvezetők azért esnek ebbe a csapdába, mert különböző emberek

„bőrének”, stílusának más és más a rugalmassága. A nagy színészek eltérő jellemek egész sorát, de a karakterszínészek is szerepek sokaságát képesek érzékenyen átélni és eljátszani. Még televíziósok is vannak, akiknek stílusában elfér egy-két eltérő személyiség. De a többség, mire észreveszi magát, már kibújt a bőréből.

*A ruha teszi az embert!*

Hogy külső megjelenésünkkel – stratégiai és taktikai szempontból – milyen komolyan kívánjuk árnyalni a másokban rólunk kialakítandó képet, azt mindenki tudja, aki készülődés közben eltöltött már néhány percet a szekrény, illetve a tükör előtt. Egy melltartó formája, egy sarok magassága, egy ing, nyakkendő vagy harisnya színe, egy hajtincs dőlésszöge ilyen alkalmakkor élet-halál kérdése lehet. És aki eltöltött már néhány órát nyilvános helyen kényelmetlen cipőben vagy ágyékban szűk nadrágban, az is pontosan tudja, miről beszélek. Öltözködésünk, kedélyállapotunk meghatározója és stílusunk egyik fontos üzenete.

A történelem során a ruhának többnyire mindig volt önmagán túl mutató jelentése. Jelezte a nemek, az életkor, a különböző etnikumok, illetve az anyagi javak közti különbséget, de világnézeteket és civilizációkritikai tartalmakat is hordozott – írja Klaniczay Gábor. Az ókori cinikus filozófusoknál, később a középkori keresztény vallási mozgalmakban vagy a múlt század hatvanas éveiben, például a farmerviseletben az ellen- és szubkultúra jelzéseként működött. Georg Simmel már a múlt század elején leírta, hogy a divat egyaránt szolgálja a csoportokból való kiemelkedést és a csoporthoz tartozást. De megfigyelhetjük azt is, milyen kapcsolatban állnak egymással bizonyos testületek, szervezetek, közösségek, illetve a társadalmi rendszerek és az öltözködés. A fegyveres testületek, a szigorú rendszerbe szervezett intézmények (posta, vasút, légi közlekedés stb.), az egyházak, a szerzetesrendek és az autoriter társadalmi rendszerek megpróbálják az egyéneket abban is korlátozni, hogy identitásukat akár az öltözködésben

szabadon fejtsék ki. Az utóbbinál gondoljunk az ötvenes évek lódenkabátjára vagy a Mao-rendszer öltözködésére.

A hatvanas–hetvenes években, amikor Magyarországon nyilvános táncrendezvényekre a kamaszokat is csak öltönyben és nyakkendőben engedték be, és ha kicsit hosszabb volt a hajuk, hazaküldték őket az iskolából, még a művészek is – kevés kivételtől (pl. Jancsó Miklós) eltekintve – öltönyben, nyakkendőben jártak, hagyományosan nyírt frizurát viseltek, ha nem akartak kiesni a hatalom kegyeiből. Külsőségekben is követniük kellett a puritán modellt. Berecz János, az MSZMP egykori magas beosztású funkcionáriusa mesélte egy interjúban, hogy egy hivatalos eseményen a szokásosnál szélesebb nyakkendőben jelent meg. Kádár János odament hozzá, megemelte a nyakkendőjét, és csak annyit kérdezett: „Nincs ebben melege, Berecz elvtárs?” Berecz többé nem merte felvenni a divatos nyakkendőt.

Az úgynevezett nyílt társadalmakban a státuszszimbólumok olykor majdnem annyira szabályozzák az öltözködést, mint a parancsuralmi szervezetek vagy rendszerek. Az Egyesült Államokban néhány évtizede még egy nyakkendőből is pontosan következtetni lehetett viselőjének anyagi helyzetére. Sejtteni lehetett, hol lakik, milyen üzletekben vásárol a felesége, milyen kocsija van, milyen középiskolába és egyetemre járattja a gyerekeit. A külsőségeknek olyan szigorú íratlan szabályai voltak, amit a törvényeknél is jobban betartottak. Emlékszem, egyik gazdag üzletember barátom méregdrága kocsijában ültünk, amikor elsuhant mellettünk egy Jaguár. Barátom felsóhajtott: „Istenem, de szeretnék egy Jaguárt!” „És, mi akadályoz meg ebben?” – kérdeztem. „Ebből az autóból két Jaguárt is vehetnél!” „Nem tehetem – magyarázta –, nem az én társadalmi csoportom kocsija. Muszáj amerikai luxusautóval járnom, különben oda a társadalmi státusom és az üzleti hitelem. Egy üzletember, aki Jaguárral jár Amerikában, külön, nem megbízható!”

A szabályok ma már nem ennyire szigorúak, bár aprólékos előírások tucatjai szabályozzák még azt is, hogyan kell egy jelöltnek egy állásinterjúban megjelenni, hogy esélye legyen. Ezeket az ismereteket ma már

a komolyabb hazai álláspályázatoknál is megkövetelik. A nyugati kultúrákban, így nálunk is, szabad idejünkben vagy szabadidőnek álcázott hivatalos összejövetelek alkalmával ma már a státusukra érzékenyek is viselnek farmert, dzsekit, trikót, tornacipőt, de szigorúan drága designer márkákat és hozzá vagyont érő kiegészítőket (öngyújtót, tollat, napszemüveget, órát), nehogy összekeverjék őket egy alsó középosztálybelivel.

Amerikában a fehéreneműnek is különös jelentősége van. Nem csupán az ápoltság, illetve a szexuális vonzalom keltése a célja az igényes alsóneműnek: ha közúti balesetet szenvednének, és elveszítenék az eszméletüket, a mentősök a sérült bugyijából, melltartójából, gatyájából próbálnák kikövetkeztetni társadalmi státusát, és annak megfelelő színvonalú kórházba szállítanák az áldozatot.

Kádár ösztönösen tudhatott valamit, amikor Bereczről leparancsolta a divatos nyakkendőt. Politikusok népszerűségét vizsgálva Cialdini egy évtizede kimutatta, hogy a választók 70 százaléka nem szereti, ha a politikus öltözködése nagyon eltér az övétől. Ez alighanem a tévénezőkre is érvényes. A selyemsapka, a cápafog, a karika az orrban a képernyőn nem garancia a sikerre.

Nehéz eltalálni a stílusunkhoz illő ruhadarabokat. Közszereplők és médiasztárok öltözködésével, egyéniségükhöz alakításával ma már profi stylistok foglalkoznak. Több-kevesebb sikerrel. De a képernyőnek a hétköznapi hatásokon túl egyébként is vannak bizonyos sajátosságai. A ruhaanyag minősége, esése, az ing, a ruha szabása, színe a félközeli képeken szinte jobban látszik, mint az életben. A vastag szövetek, a műszálas anyagok nemcsak csúnyán mutatnak, de meleg is a lámpák fényében. Bizonyos színek, minták és szabások eleve előnyösök, illetve előnytelenek a kamera előtt. A feketét és a vakító fehéret például nem szeretik az operatőrök, mert nehéz finoman világítani, az erős kontrasztokat nehezen tudja átfogni az optika. A vörös színtől a korábbi Secam rendszer „szétesett”, bizonyos vörös most is vibrál, de egyébként is eltereli a

figyelmet. Ha viszont a műsorvezető blue-box háttér előtt ült, és a háttérhez hasonló kék színű öltözet volt rajta, mintha illuzionista lett volna, eltűnt a teste. Apró mintás szövetekben úgy tűnhetünk, mintha hangyák ezrei rohangálnának rajtunk, a kétsoros öltöny pedig azért előnytelen, mert kigombolni nem illik, begombolva viszont ott is hurkák nőnek a hasunkon, ahol eddig, hál' istennek, még nem voltak.

Ahogy a társadalmi események egy részénél feltűntetik a megkívánt öltözetet, felvétel előtt a tv-adások vendégei is tanulmányozzák a műsort, vagy megkérdezik, milyen ruhában jöjjenek. Alkalmazkodni próbálnak a műsor stílusához vagy – ritkábban – éppen látványosan különbözni igyekeznek a többi vendégtől. Ha tekintélyt akarunk parancsolni, többnyire öltönyben jelenünk meg, ha oldottabb beszélgetésre készülünk, lezserebben öltözünk.

A Desszertben, akárcsak a helyszín megválasztásánál, olyan természetes középutat kerestünk, ahol azok is jól érezhették magukat, akik öltönyben jártak, és azok is, akik nem. Én is alkalmazkodtam riportalanyaim igényeihez, stílusához, hogy se túl, se alul ne öltözzem őket. Rendszerint sportzakót vettem fel nyakkendővel vagy a nélkül. Ilyen stílusközegben jól érezhették magukat azok a művészek is, akik az érdekesebb megjelenés kedvéért szokatlan ruhadarabokat vagy kiegészítőket – selyemsapkát, cápafogat, orrkarikát – viseltek.



## 5. Hangulat

A nem verbális hatások közül a stílus mellett a hangulat az, ami alapvetően meghatároz egy műsort. *Hangulatnak a televízió-műsor azon hatását nevezem, amellyel érzelmeinket befolyásolja.*

Mitől függ egy műsor hangulata? Ha romantikus együttlétre készülünk, természetesnek tartjuk a hangulatvilágítást, egy kellemes fényű lámpát vagy gyertyát. Ilyen esetben senkinek sem jutna eszébe vakító fényben várni a kedvesét. De a gyertyafény még kevés volna, hiszen gyertyákat használunk a vallási szertartásokhoz, és gyertyafényben búcsúzunk halottainktól is, márpedig egy templom vagy különösen egy halottasház a legkevésbé sem romantikus helyszín. Egy televíziós műsorban, csakúgy, mint a hétköznapi életben, a hangulat érzékelésében valamennyi érzékszervünk részt vesz. A romantikus arzenál része például a halk, érzelmes zene, a kellemes illat, füstölő vagy parfüm. Továbbá tisztálkodunk, azt akarjuk, hogy testünk, leheletünk is jó illatú legyen. Minden esetben gondoskodni szoktunk arról, hogy öltözködésünk is megfeleljen a pillanat hangulatának. Ízérzékelésünket egy kellemes vacsora, pezsgő vagy jó bor kényezteti. A pillanat hangulatához tartozik a kényelmes ülő- vagy fekvőalkalmatosság megválasztása, és az a tény is, hogy hol, milyen szögben foglalunk helyet. Fontos kellék még a helyszín megfelelő hőmérséklete. A libabőr vagy a veríték elrontja a hangulatot.

Már az ókori vagy középkori építészek is pontosan tudták, milyen hangulati kellékek szükségesek az áhítat kialakításához. A templomok nagy belmagassága a Mindenhatóhoz képest saját jelentéktelenségünket sugallta. Ebben az esetben is fontos szerepet játszott a világítás. A fényviszonyoknak megfelelő ablakok kialakítása, mely a nap fényét gyakran kifejezetten az oltárra irányították, illetve a tűz vagy a gyertyafény, amely a hangulaton kívül a megtisztulást is jelképezi, szinte valamennyi vallásban megtalálható. Szaglószerveink hangulatát kultúráktól függően illatos füstölőkkel vagy

tömjénnel kondicionálták. Egyetlen vallási összejövételről sem hiányozhat a zene és az ének. A keresztény kultúrában honos orgona szinte sehol sem olyan hatásos, mint egy templomban. Ízérezékelésünket ebben az esetben, különösen a keleti kultúrákban, templomi ételek hozzák hangulatba. Nem véletlen az sem, hogyan öltözködik az istentiszteletet vezető lelkész, és az sem, hogy a megfelelő hangulat kedvéért mi is kiöltözünk. Az istentisztelet vezetőjének kiemelt helye az oltárnál vagy a szószéken pontosan olyan jelentős, mint a tanári katedra vagy a műsorvezető többiek fölé emelkedő pódiumi széke és íróasztala az amerikai típusú show-műsorokban, bármilyen profán legyen is ez a hasonlat. De a többi romantikus vagy áhítatos hangulati elem közül is szinte valamennyi fellelhető a televíziós műsorok kelléktárában. Egyedül talán az illat és az ízlelés kivétel, bár a Desszertben még ez is jelen volt.

### *A fény*

Ahogy a nap, a hold vagy a csillagok fénye is meghatározza hangulatunkat, úgy televízió-műsorban is a hangulatteremtés egyik legfontosabb eszköze: a fény.

Az ember – vizuális és szellemi értelemben – évezredek óta párbeszédet folytat a fénnel. A fény az élet elengedhetetlen része. Az élőlények többségének fényre van szüksége a növekedéshez, a fény: sugárzó energia. A fény teszi lehetővé, hogy lássuk, mi történik körülöttünk, a fény vezeti a szemet, hiszen automatikusan oda nézünk, ahol világosságot látunk.

A világítástól függ, miként látunk egy tárgyat vagy egy személyt. Az életben is van fő fény, vagyis fényforrás – nap, hold, gyertya, lámpa –, és van iránya a fényforrásnak, de ha csupán ezt látnánk, lapos, összenyomott felületet érzékelnénk. A fényvisszaverődésekkel, tehát a direkt fény másodlagos, harmadlagos és sokadlagos reflexeivel együtt észleljük a látványt a maga plaszticitásában, ezek alakítják az árnyékot, adnak mélységet a tárgyaknak vagy személyeknek, teszik érzékletessé a felületeket. De ha csupán

fényvisszaverődéseket érzékelnénk, jellegtelenek, karakter nélküliek lennének a személyek és a tárgyak.

Egy festményen, fotón, filmen vagy a televízión másként látjuk a valóságot, mint azt az életben tapasztaljuk. Rembrandt már az 1600-as évek első évtizedeiben a fény és árnyék hatásait tanulmányozta. Ezzel kívánta érzékeltetni alakjainak pszichológiai állapotát. Első korszakának egyik remekművén, a *Doktor Tulp anatómiáján* (1632) a boncasztalon fekvő test szinte világít, úgy vonzza a tekintetet. Mintha a testből kiáramló fények világítanák meg Doktor Tulp higgadt és tanítványai megdöbben, csodálkozó arcát. Jan Vermeer, Rembrandt kortársának egyik legkiválóbb festményén, *A csipkeverőnőn* (1669–70 körül) „nem használ” mesterséges fényt. A porszerűen szétszórt fény az ablakon szűrődik be. Vermeer egyik kedvenc témája a kéz és a tekintet dialógusa. A kép szerkezetéből is világosan követhető a fény iránya. Ettől sugárzik a lány fehér és sárga inggallérja és ruhája, továbbá az előtérben látható fonalak, amelyek a lány lényét is sugárzóvá varázsolják.

Henry Peach Robinnsonnak a fotográfia korai korszakában született műve, az *Elmúlás* (*Fading Away*, 1858) első pillantásra valódi festménynek tűnik, ami nem csoda, hiszen a kor fotóművészenek mintaképe a festő volt. Az akadémikus festészetet idézik a fények, a színpadias beállítás és a kompozíció. Az aranymetszésben a pamlagon, fehér párnán, fehér ruhában heverő, hófehér arcú, haldokló fiatal lányt a világítás is kiemeli, de gondosan irányított, diszkrét fény esik a lábánál ülő idős asszonyra és a fejénél szomorkodó másik asszony arcára is. A fotó drámai erejét a kép háttérében, a nyitott ablaknál, ellenfényben, háttal álló, sötét férfialak emeli. A fényforrások ilyen bonyolult rendszerét a 19. századi technika nem tette lehetővé. Monaco szerint a hatás titka, hogy a művész öt negatívot kopírozott egymásra. Stanley Kubrick a *Barry Lyndon* (1975) gyertyafényes jelenetében viszont már NASA-optikákat használt, amelyek kétszer annyi fényt engedtek át, mint a standard f 1.2 objektívek.

A filmen és a televízióban a vezető operatőr „keveri ki” azokat a fényeket, amelyeket látunk. Ha filmen azt akarjuk látni, hogyan „fröccsen szét a fény” egy fotel oldalán – írja Szabó Gábor –, akkor ezt lámpákkal,

fényvisszaverő felületekkel, azaz mesterségesen kell létrehoznunk. A legjobb operatőrök és rendezők felismerhetők világítási stílusukról.

### *Lámpák erdejében*

A lámpák elhelyezésének nemcsak hangulat-, hanem jellemfestő ereje is van. Mindenki emlékszik, hogy gyerekkorunk táborában az ijesztgetés egyik kedvelt módja volt, amikor éjszakánként arcunkat alulról, zseblámpával világítottuk meg. Amennyiben a fényforrás túlságosan a személy fölött helyezkedik el, és nincs derítés, sötét árnyékokat fest a szemgödörre, félelmetessé, betegessé, sejtelmessé teszi a nézést. A hátborzongató hatás kiváltására az „ördögvilágítást” és a felső világítást a horrorfilm is előszeretettel használja, de művészfilmeknél maradván Eisenstein Rettegett Iván jellemfestésében is gyakran nyúlt ezekhez az eszközökhöz, vagyis a fény és árnyék hatásának kiemelésével növelte a cím alakját nyomasztóvá.

A chiaroscuro (világos-sötét) technikát a festészetben Caravaggio nevéhez kötik, és, mint korábban láttuk, Rembrandt volt az, aki a 17. század első felében tökéletesítette. A fények és árnyékok kontrasztos kiemelését, amit a fotó- és a filmművészetben Rembrandt-világításként is emlegetnek, többek között a német expresszionisták, Robert Wiene (*Raszkolnyikov, Dr. Caligari, 1919*), Fritz Lang (*Dr. Mabuse, 1922, Metropolis, 1927*) is jellegzetesen használták filmjeikben. De kevés fényvel, sötét árnyakkal keltett érzelmileg feszült, tragikus vagy titokzatos hangulatot Orson Welles, Hitchcock, Kubrick és Bergman is számos filmjében, hogy csupán néhány zsenit ragadjunk ki a filmtörténetből.

A sok fény, amikor a kontrasztok kevésbé érvényesülnek, fényporos-puhává olvasztják a képet, amint azt például Vermeer festményén láttuk. Ezzel a hatással élt filmjeiben például a húszas–harmincas évek francia mestere, René Clair (*A millió, Párizsi háztetők alatt, Miénk a szabadság!*), és egész más megközelítésben Luchino Visconti

a Boccaccio 70-ben, aki így tette még elomlóbbá és érzékibbé Romy Schneider alakját.

A televízió-műsorok világítására alighanem a hollywoodi stílus nyomta rá leginkább a bélyegét. A klasszikus hollywoodi világítás – Monaco szerint – egyensúlyt kívánt teremteni a fő fény és a reflexfények között oly módon, hogy a fő fény rendszerint a kameratengelyhez képest 45%-os szögben világította meg a szereplőt, és ezt egészítette ki a derítés, az élfény, az oldalfények, az ellenfény. Ez a technika képes volt az aprólékos, kifinomult világításra, de egyúttal némiképp természetellenes hatást is gyakorolt a nézőre, hiszen az erős fényt és reflexeit a valóságban egyszerre sohasem érzékelhetjük ilyen határozottan.

A nyolcvanas években, amikor a Stúdiót készítettük, televíziós főnököm, Szinetár Miklós gyakran rimánkodott nekünk, hogy sok fényt használjunk, attól lesz a műsor „jókedvű”. Kérésének akkoriban politikai jelentőséget tulajdonítottunk, azóta a hazai tévéshow-k is természetes elemként használják ezt a hatást.

A sok fény csillogóvá teszi a környezetet, feldobja a hangulatot, de amennyiben a sok fény szemből érkezik egy arcra, szétterül rajta, kövéríti, és jellegtelenné formálhatja az ábrázatot. Az ellenfény az alak plaszticitását hivatott kiemelni, fényt ad a hajnak. Gégnel fonhatunk glóriát valakinek a feje köré, de egy kopasz fejből, ha úgy tartja kedvünk vagy nem tudunk jól világítani, könnyen varázsolhatunk csillogó biliárdgolyót is.

Pusztán a fényekkel tehát soványítani vagy kövéríteni tudunk, rokonszenvessé, ellenszenvessé, félelmetessé, titokzatossá vagy nevetségessé tehetünk egy kommunikátort vagy a beszélgetőpartnerét, és, még ha ez nem is cél, egy kevésbé sikerült világítás megpecsételheti a szereplő aznapi produkcióját. Jó, ha megússza egy odavetett félmondattal: „De pocsékul néztél ki a tegnapi műsorban!”

A Desszert világítása rendkívül bonyolult feladat volt. Az éttermi felvételeknél a műsorvezető és három vendége az asztal négy

oldalán helyezkedett el, négy irányból kellett elhelyezni a fényeket és a derítéseket, ráadásul úgy, hogy ne lógjanak bele valamelyik kamera képébe. A képernyőn megjelenő hangulat megkövetelte a kifinomult világítást, a helyszín intimitása és hangulata viszont a minél kevesebb állványt, lámpát, derítőt. A beszélgetés intimitása a bensőséges fényeket igényelte, a korábban idézett „jókedvű” hangulat viszont a több fényt. Egy „beszélő fejekre” épülő műsorban a világítás amúgy is érzékeny kérdés, hiszen tulajdonképpen portrékat kell világítani a vendégek arcterendezkedésének jellegzetessége szerint, miközben látni kell a háttérben ülő vendégeket, és a közeli világításokban is tovább kell vinni azt a hangulati világot, amit a tágabb plánoknál érzékelhettek a nézők.

A filmek és a televízió-műsorok világítása döntően abban különbözik egymástól, hogy míg a filmforgatásnál a néhány perces, olykor mindössze néhány másodperces jelenetet egy kamerával, egyszerre egy irányból, külön veszik fel és külön világítják, a televízió-műsorokat több kamerával – esetünkben öt kamerával –, egyszerre több irányból rögzítik, és a műsorhoz szükséges fényeket is ennek megfelelően kell megtervezni. Ráadásul a tévéműsornál, a fényekhez nincs mód hozzányúlni a kétórás felvétel teljes időtartama alatt. A filmforgatásnál egy félközeli jelenet beállításához szinte korlátlanul használható a teljes környezet, a lámpákat, derítőket, mikrofonokat a legideálisabb pozíciókban helyezhetik el, tévéműsorok esetében – a totálokat rögzítő kamera képe miatt – ezeket az eszközöket el kell rejteni. Ezért ideálisabb helyszín egy tévéműsor felvételére a nagy belmagasságú stúdió, ahol a lámpákat függeszteni is lehet.

A Desszert első helyszínén, a Malomtó vendéglőben az alacsony belmagasság miatt elképzelhetetlen volt a felső világítás, a szűk tér miatt a kamerák, lámpák, derítők őserdejében machetével kellett közlekedni. Reich László operatőr, a világítás legapróbb részleteire is ügyelve, helytakarékoság miatt időnként alsó derítőként használta az asztalon lévő fehér abroszt is. A Római Club étteremben már nagyobb terünk volt arra, hogy a lámpákat elhelyezzük, a Tannéban pedig a

tetőgerendák még arra is módot adtak, hogy a lámpák egy részét felfüggesszük. A *Kepes*ben adott volt a színpadi lámpapark, ezt kellett kiegészítenünk, s végül az Oázisnál a Kunigunda utcai stúdió minden igényt kielégített.

## 6. A műsor „tekintete”

### *A lélek tükre*

A szemünk – a szívünk mellett – talán a legmitikusabb és legszimbolikusabb szervünk, a népi megfigyelésektől a vallási hiedelmekig mindenhol kiemelt szerepet játszik. A törvény szembesít, aki ellentmond, az szembeszáll, akit őszinteségre akarunk bírni, felszólítjuk: „Nézzen a szemembe!” „A szem a lélek tükre”, mondjuk, és valóban, ahogy Hess kutatásai igazolják, pupillánk nemcsak a fényerőre változik, hanem az izgalmi állapot növekedésére is. Mutatja, hogy a környezetünkben lévő személyekre, tárgyakra tetszéssel vagy nemtetszéssel reagálunk. A nők pupillája például tágul szexuális vonzódáskor vagy ha csecsemőt látnak

Az állatvilágban a hosszasan nézés a dominancia jele. Az állatok agresszióval reagálnak vagy meghunyászkodnak. De az ember is kényelmetlenül érzi magát, ha hosszasan vizslatják. Valakit megbámulni illetlenség. Idétlen kamaszkorunk kegyetlen diáktréfája volt, hogy óra alatt minden fiú a tanárnő bal mellét nézte, amíg szegény idegesen ki nem rohant a tanteremből.

Az embernél a szem egyaránt lehet a csábítás és az agresszió eszköze: szemezőnk, ha flörtölni akarunk, és szemmel gyilkolunk, ha dühösek vagyunk. Ha nem akarjuk, hogy megszólítsanak, kerüljük a szemkontaktust.

Edward T. Hall proxémikai alpművében a körülöttünk lévő térre, felségterületünkre azt mondja, olyan, mintha rejtett buborékok vennének körül bennünket.

Az Egyesült Államok északkeleti partvidékén született, középosztálybeli, főként üzletemberek vizsgálata alapján Hall négy zónát állapít meg:



- 1) bizalmas távolság: 0–0,45 m
  - a) közeli szakasz 0–0,15 m
  - b) távoli szakasz 0,15–0,45 m
- 2) személyes távolság: 0,45–1,20 m
  - a) közeli szakasz 0,45–0,75 m
  - b) távoli szakasz 0,75–1,20 m
- 3) társasági távolság: 1,20–3,60 m
  - a) közeli szakasz 1,20–2,10 m
  - b) távoli szakasz 2,10–3,60 m
- 4) nyilvános távolság: 3,60–∞
  - a) közeli szakasz 3,60–7,50 m
  - b) távoli szakasz 7,50–∞

Hall hozzát teszi, hogy más kultúrákban (feketéék, spanyol ajkúak, dél-európaiak stb.) a térérzékelés különbözik. De még ha a becsült távolságok eltérőek is, a hétköznapi életben jól érzékeljük ezeket a zónákat. Mindenki számára ismerős helyzet, hogy a liftben igyekszünk a másinak háttal vagy oldalvást állni, mert zavaró lenne, ha a szűk tér miatt kénytelenek volnánk egy idegent a személyes zónánkba engedni. Ha az utcán egy idegen a társasági zónánkba ér, mosolyogni vagy köszönni kényszerülünk, vagy elfordítjuk a tekintetünket. Egy korábbi fejezetben az oroszlánüvöltéses kísérleti helyzetben is többek között azért érezték magukat kínosan a résztvevők, mert arra köteleztük őket, engedjenek be egy idegent az intim zónájukba.

A műsorkészítő „szeme”: a kamera objektívje, a műsor „tekintete”: a képernyő. Az objektív, illetve a kamera távolságának, a kép méretének megválasztása hatáselméletileg valószínűleg hasonló szabályokat követ, mint Hall zónaelmélete.

A plánok lényegében megfelelnek azoknak a „képméreteknek”, ahogy szemünkkel az életben – érdeklődésünktől, vizsgálódásunktól függően – a valóság egy-egy részletére összpontosítunk. Ha valaki nagyon érdekel bennünket, közel hajolunk hozzá, ha tetőtől talpig végig akarjuk

mérni, eltávolodunk tőle. Szabó Gábor idézi John Alton amerikai operatőrt, akinek életműve végigkíséri a hollywoodi film hőskorát, és aki elmeséli, hogyan találták ki a közelit. A filmben addig a színpadszerű, tág beállításokat alkalmazták, de a rendezők és a producerek a muszterek megtekintése közben nem látták rendesen a színészek arcát. Gondolták, ez a nézőket is zavarja. Először több fényel próbálkoztak, majd rájöttek, ha már a néző nem mehet közelebb a színészhez, mert a moziban le van cövekelve a széke, miért ne mehetne közelebb a néző helyett a kamera?

Nyilván nem véletlen, hogy a filmezésben és a televíziózásban úgy alakult, hogy ha bensőséges kapcsolatba akarunk kerülni a beszélgetőpartnerrel, az ideális kameratávolság kb. 3 méter, vagyis a társasági zónába esik. Innen az objektív szükség esetén behúzható a személyes vagy akár a bizalmas zónába is, noha a közelit, különösen a szuperközelit, a tévében ritkán használjuk, mert rendszerint irritálja a nézőt.

A Desszertben főként félalakos beállításokkal és félközelikkel dolgoztunk, ez az a távolság, ahogy a hétköznapi életben is beszélgetünk egymással. A szuperközeli egy interjúban nem csupán tolakodó, de hátrányos, sőt becsületsértő is lehet. Egy bajuszos férfínál kevésbé, de például egy bajuszos nőnél... Ezenkívül hangsúlyozza a bőrfelület rendellenességeit, az idegességet, az izzadást. A túlzott mimika – például amikor nagy tömeg előtt beszélő szónokot, aki széles gesztusokkal igyekszik megnyerni közönségét, közelről mutat a kamera – kimondottan taszító.

Klasszikus hatáselméleti példának számít a televíziótörténetben a Kennedy–Nixon-párharc. A nyaralásról frissen érkezett, fiatal, jóképű Kennedy a televízióban fölényesen nyert sápadt, izzadó vetélytársával szemben, miközben a rádióhallgatók körében, ahol a nem verbális hatások kevésbé érvényesültek, Nixon szerzett több hívet. A hazai televíziózásból is idézhetünk hasonló példákat. A kilencvenes évek elején, amikor a jobboldal megrágalmazta az Objektív főszerkesztőjét, hogy a Parlament előtt készült tudósításba – ahol kifütyülték Göncz Árpád köztársasági elnököt – más helyszínről montírozták be a szélsőjobboldali tüntetőket, Bánó András

többek között azért nem tudott eredményesen védekezni a sajtókonferenciáján, mert a nem verbális jelek ellene szóltak. Zsebkendővel törölgette izzadt homlokát, holott Bánó szerint csak melege volt a lámpák tűzében.

A test jelzéseinek, a beszélő érzelmeinek, mimikájának, gesztusainak (pl. izzadás, kéz- és lábmozgás, arcrándulás, mosoly stb.) közelképben történő visszatérő bemutatásával a műsorkészítő hangsúlyosabban érzékeltetheti a riportalany véleményét, lelkiállapotát, személyiségét, de vissza is élhet helyzetével, és akár az eredeti üzenettől eltérő jelentést is sugallhat a nézőnek.

#### *A test beszél – érzelmek, mimika, gesztusok*

Képzeljük el, hogy beszélgetőpartnerünk egy semleges maszkkal az arcán, összekötözött kezekkel és lábakkal ülne velünk szemben, és érzelmektől mentes, monoton hangon beszélne hozzánk. Ilyen körülmények között képtelenek lennénk a beszélgetésre. Nem verbális jelek nélkül a közvetlen emberi kommunikáció értelmezhetetlen.

Lelkiállapotunkról elsősorban arckifejezésünk tudósít. Charles Darwin már 1872-ben könyvet írt az emberi és állati érzelmek kifejeződéseiről. Megfigyeléseiből arra következtetett, hogy mivel az alapvető érzelmek – mosoly, nevetés, sírás, rémület stb. – kifejezése rendkívül hasonló valamennyi emberi társadalomban, ennek a kommunikációs rendszernek genetikai alapjai vannak. Ekman és Friesen száz évvel később felkerestek elszigetelt kultúrákban élő bennszülötteket, és fotókat mutattak nekik, hogy vajon képesek-e felismerni a nyugati ember arcán tükröződő érzelmeket. A vizsgálatból kiderült, hogy érzelmeink kifejeződése alig változott a civilizáció hatására.

Ugyancsak ők egy későbbi vizsgálatban kísérleti személyeket arra kértek, hogy a megfelelő arcizmok mozgatásával különböző arckifejezéseket hozzanak létre, tehát vágjanak olyan képet, mint ha vidámak, szomorúak, ijedtek, boldogok vagy csalódottak lennének. Közben

mérőműszerekkel figyelték az idegrendszerükben végbemenő változásokat. A kutatók meglepetésére az adott arckifejezés hatására az autonóm idegrendszerben a megfelelő aktivitás keletkezett. Kiderült tehát, hogy nemcsak érzelmeink idézik elő a megfelelő mimikát, de fordítva, megfelelő arcjátékkal az érzelmeket is elő tudjuk idézni. Ez a felfedezés nemcsak a színészi játék mibenlétére ad újabb magyarázatot, de kiderül belőle az is, hogy egy televíziós beszélgető helyzetben a kommunikátor és az alany mimikája szabályozásával képes az érzelmeit is szabályozni.

A társas kapcsolatainkból adódó kényes helyzeteken nemcsak verbális, hanem nem verbális kommunikációval is igyekszünk úrrá lenni. Kultúrától és életkortól függően tudjuk, mi illik, mi nem. A gyerekek nyíltabbak. Rozi lányom 3 évesen, amikor az utcán egy idegen férfi kedveskedve közel hajolt hozzá, legnagyobb megrökönyödésünkre gondolkodás nélkül közölte: „Olyan büdös a bácsi szája, mint egy görény!” Mi, felnőttek ritkán szoktuk ellenérzésünket ilyen szabatosan megfogalmazni; legfeljebb hátrébb húzódunk.

A hétköznapi életből jól ismerjük a legfontosabb gesztusokat és mimikákat: a szemkontaktust, a biztató mosolyt vagy fejbólintást, a testünk irányát, amelyekkel verbális közléseinket kísérik és segítjük. Aki társaságba jár, emlékezhet a helyzetekre, hogyan viselkedünk, amikor „mehetnénkünk” van. Lassanként leépítjük azokat a nem verbális üzeneteket, amelyeket az interakció érdekében fenntartottunk. Csökkentjük a szemkontaktust, félretekintünk, növeljük a távolságot, vagy ha ülünk, olyan mozdulatot teszünk, mintha fel akarnánk állni.

Ezeket a jeleket használjuk akkor is, amikor szavak nélkül, például egy interjúhelyzetben „bemutatkozunk”, és hasonlóképpen viselkedik riportalanyunk is. Mit is teszünk ilyenkor? Ha el akarjuk nyerni egymás jóindulatát, igyekszünk biztosítani egymást értelmi képességeinkről: „okosan figyelünk”. Ha érdeklődésünket akarjuk bizonyítani: „csillog a szemünk”, ha jóindulatunkat: „kedvesen mosolygunk”. Ha viszont tekintélyt akarunk parancsolni: szigorúak, kimértek, távolságtartók vagyunk.

A nem verbális jeleknek a különböző kultúrákban eltérő jelentőségük van. Az ismert vicc szerint az olasz telefonfülkékben van egy használati utasítás: „Bal kézzel emelje le a kagylót, jobbal beszéljen!”, de ismeretesek a zsidó viccek is, ahol a szereplő nem tud válaszolni, mert tele van a keze...

A nem verbális jeleknek nemcsak a gyakorisága, de a jelek egy részének jelentése is különböző az egyes kultúrákban. Sokáig azt hitték, legalább az alapgesztusok, mint az „igen” és a „nem”, genetikusan eredetűek. Hiszen már egy csecsemő is a fejét rázza, ha nem kéri a cicit. Mi, magyarok, akárcsak a kultúrák többségében, ha „igent” akarunk jelezni, bólogatunk, az indiaiak viszont ingatják a fejüket, és japánokat hallgatva, pusztán a gesztusokra figyelve, ha nem ismerjük a nyelvüket, fogalmunk sincs, hogy éppen egyetértenek-e velünk vagy ellenkeznek. A bolgároknál pedig a bólogatás jelenti a „nemet” és a fejcsóválás az „igent”. A kutatások arról nem szólnak, mit tesz egy bolgár kisbaba, ha nem kéri a cicit...

Nyelvészek között egyre általánosabb az a vélekedés, hogy a nyelv nem egyenlő a grammatikai szabályok és a szókincs összességével, hanem idetartoznak a nem verbális gesztusok is. Olasz nyelvből például létezik egy gesztusszótár. Az mondhatja tehát, hogy igazán ismer egy idegen nyelvet, aki tisztában van a kísérőgesztus-rendszerrel is.

Apró gesztusaink, fintoraink, mozdulataink többsége nem tudatos. Kevesen figyelnek arra, ahogyan például zavarukat leplezendő vagy éppen érdeklődésüket mutatva dobognak az asztalon, rázzák a térdüket, babrálnak a ceruzájukkal, döntési helyzetben a fejüket vakarják vagy az állukat simogatják. Noha általánosságban azt mondhatjuk, hogy a hivatásos kommunikátornak tanulmányoznia és ismernie kell saját reakcióit, a televíziós műsorvezetőket is leleplezi, ahogy nézik magukat a monitoron, ahogy külső jeleket várnak a fülhallgatón vagy a kamera mellől, ahogy túlnevetnek, túlpislognak, de az is, ahogy látható önfegyelmet erőltetnek magukra. Nekem is évekbe tellett, amíg – kollégáim segítségével – úgy-ahogy megismertem saját mimikámat és gesztusrendszeremet, el tudtam dönteni, melyek azok az idegesítő fintorok, mozdulatok, amiktől meg akarok

szabadulni, illetve miként állíthatom gesztusrendszeremet is tudatosan mondandóm szolgálatába. De természetesen én is csupán „jelrendszerem” töredékét tudom ellenőrizni.

A pszichológus-kutatók többsége nem leplezett megvetéssel beszél a népszerű ismeretterjesztő könyvekről, amelyek azt ígérik, beavatnak bennünket a testnyelvbe. A testbeszéd valóban lényegesen bonyolultabb jelrendszer, semmint hogy ismeretterjesztő kiadványokból pontos képet kaphatnánk róla, másfelől viszont ennek a rendszernek kimerítő elemzése – ahogyan ezt az antropológus Ray Birdwhistell művelte, aki nyelvészeti pontossággal írta le a testnyelvet – már egy pár perces beszélgetés vagy néhány másodperces szituáció kifejtését is olyan bonyolulttá tenné, hogy sokéves kutatómunkát adhatna egy egész kutatócsoportnak.

A szórakoztató ismeretterjesztő könyvekre már csak azért sem kell haragudnunk, mert ezek népszerűsítik a jelenséget a nagyközönség körében. Egyébként a testnyelv üzeneteinek megfejtésében a népi megfigyelések – a magyar nyelv különösen gazdag ezekben – jócskán megelőzték a kiadványokat. Ha valaki túlságosan büszke, dőlyfös, arra azt mondjuk: „fennhordja az orrát”. Aki szomorú, „lógatja az orrát”, aki nem mond igazat, „füllent”, akinek valami bűn szárad a lelkén, annak „vaj van a füle mögött”. Aki makacs, az „nyakas”, aki csalódott, az „savanyú képet vág” vagy mintha „vackorba harapott volna”, a kacér nő „hányja-veti szöghaját”, aki gondban van „vakarja a fejét”, és így tovább.

A másik embert természetesen nem egy-egy gesztus, hanem az összbenyomás alapján érzékeljük, amelybe az arcon feltűnő érzelmektől, a mimikán és a gesztusokon át a testtartásig és a hangszínig sok minden belejátszik. Mehrabrian osztályozása szerint a másik ember nem verbális jeleit a következőképpen értelmezhetjük:

- 1) Közvetlenség (szeretetet vagy ellenszenvet kommunikál)
  - a. Szemkontaktus
  - b. Testfordulat
  - c. Test előrehajlása
  - d. Személyközi távolság

e. Érintés

2) Ellazulási jelzések (státust és társadalmi kontrollt mutatnak)

- a. Test oldalra dől
- b. Karok összefonódnak vagy sem
- c. A felsőtest ellazítása
- d. Kezek ellazítása
- e. Lábak keresztbe rakva vagy sem

3) Aktivitásjelzések (válaszkészséget, nyitottságot kommunikálnak)

- a. Gesztikuláció mértéke
- b. Láb- és lábfejmozgások
- c. Fejbólintások
- d. Arcmozgások, arckifejezések kellemessége
- e. Hangerő, beszédsebesség, intonáció

Ezekre a jelenségekre a dolgozat hátralévő fejezeteiben még kitérünk. A nem verbális kutatások egy része igyekszik könnyen áttekinthető rendszerbe foglalni, hogy az egyes beállítódásokhoz milyen testtartás, arckifejezések és gesztusok társulnak. Nézzünk meg ezek közül néhányat!

<i><b>Beállítódás</b></i>	<i><b>Arckifejezés</b></i>	<i><b>Gesztus</b></i>	<i><b>Testtartás</b></i>
<b>Unalom</b>	üres tekintet	dobolás kézzel, lábbal	fej a tenyérben
<b>Érdeklődés</b>	feszült arc, erős szemkontaktus	nyitott ököl oldalra hajtott fej	előre hajol

<b>Helytelenítés</b>	felvont szemöldök szűk szemrés, gúnyos félmosoly	fejcsóválás, ujj az orr alatt, lábszárlóbálás, nem létező pehely szedegetése a ruháról	összezárt lábak, felhúzott vállak, karok összefonva
<b>Bizalom</b>	érdeklődő, erős szemkontaktus, tág pupillák	széles gesztusok, nyitott tenyér felfelé mutat	combok, karok nyitottak, lábfej a padlón
<b>Gyanakvás</b>	szűk szemrés, szemöldökráncolás, merev arcizmok, szemkontaktus elutasítása	orr érintése, szemdörzsölés, tenyér ökölben	karok összefonva hátradőlés lábak keresztben, vagy összезárva
<b>Közlésvágy</b>	összpontosító, intenzív szemkontaktus	bólogatás, tátogás, a száj vagy a fül tapogatása, a partner kezének érintése	előre dőlő
<b>A beszélgetés befejezése</b>	kiüresedő tekintet	félrenézés, kézfejrázás	hátradőlés, kifordulás, hátrálás
<b>Hazugság</b>	szemlesütés, félretekintés	a fül, a száj, az orr érintése, a láb rázása	nyak a vállak közé húzva



Természetesen nem lehet eléggé hangsúlyozni, hogy ezek a táblázatok csupán a könnyebb értelmezhetőség kedvéért készülnek. Ahogy korábban szó volt róla, a másik embert egy rendkívül komplex jelrendszeren át érzékeljük, ahol a verbális és a nem verbális közlés vagy akár csak a különböző nem verbális jelek is gyakran ellentmondanak egymásnak. Allan Pease, aki számos sztár és politikus tanácsadója volt, mesélte, hogy például Borisz Jelcin miközben arról beszélt, segíteni kíván a rászorulókon, a tenyerével szeletelte a szónoki emelvényt, s miközben arról szónokolt, mennyire tiszteli az ifjúságot, az öklét rázta. Vele ellentétben a képzett amerikai politikusok, így Ronald Reagan vagy Bill Clinton, tisztában voltak a gesztusrendszer jelentőségével. „– Amikor néztük a tévét, kérdezték tőlem, hazudik-e Reagan – mesélte Pease. – Nem tudom – válaszoltam –, a fickó profi színész. Színésről nem lehet megállapítani, hazudik-e. Bill Clinton esete hasonló, ő ugyan nem színész, de ő is profi előadó.”

Most, hogy így elmélyültünk a gesztusrendszer értelmezésében, végezetül azért álljon itt egy hasznos tanács! Ha beszélgetőpartnerünk beszélgetés közben, mondjuk, megvakarja az orrát, azért még nem biztos, hogy gyanakszik, hazudik vagy zavarban van. Lehet, hogy csak viszket neki!

## 7. Tér-erő

Sir David Attenborough – aki nemcsak az állatokról készített fantasztikus dokumentumfilmeket, de antropológiát is tanult – mesélte, hogy amikor a BBC-nél vezetőként dolgozott, figyelni kezdte kollégáit, és jegyzeteket készített az emberi viselkedésről. Megfigyelte például, hogy amikor egy heterogén csoportból bizottság alakul, az értekezleteken az ülésrend is jól tükrözi a rokon- és ellenszenvet. Akik nem értenek egyet egymással, rendszerint önkéntelenül is egymással szemben foglalnak helyet. Van valami az emberi pszichében, ami tisztességtelennek tartja, hogy olyasvalaki mellé ülünk, akivel konfliktusban állunk. Az egyik bizottsági ülésen gazdasági vezetője, aki rendszerint mellette ült az értekezleteken, az asztal túloldalán foglalt helyet. Attenborough azonnal tudta, hogy egy vitás kérdés miatt szembe akar szállni vele.

*Akinek az Úristen íróasztalt adott*

Kutatások bizonyítják, hogy az asztal léte vagy nem léte, formája, helyzete, valamint az asztal körül ülők elhelyezkedése alapvetően befolyásolja a beszélgetők egymáshoz való viszonyát és pszichológiai állapotát. Az antropológusok a természetben töltött évmilliókkal magyarázzák, hogy kiszolgáltatott helyzetekben (táplálkozás, alvás, biológiai szükségletek végzése és szerelmeskedés közben) nem szeretünk nyílt térnek vagy az ajtónak háttal lenni, mert ilyenkor nehezebben tudunk védekezni az esetleges támadásokkal szemben. Ha háttal ülünk az ajtónak, szaporább lesz a szívverésünk, a légzésünk és agyunk elektromos frekvenciája. Különösen érvényes ez a férfiakra, akiknek a történelem során hagyományos feladata volt a nő és a család védelme. A férfiak többsége a mai napig nyilvános helyen (pl. étterem) igyekszik a hátát a falnak vetve,

szemben az ajtóval elhelyezkedni, az ágyban az ajtó felőli oldalon, az ágy jobb oldalán aludni, mintha még ma is ott feküdne a földön, jobb keze ügyében a kardja, minden eshetőségre felkészülve.

A Desszert típusú műsoroknál ösztönösen igyekeztünk ezeket a pszichológiai törvényszerűségeket figyelembe venni. A kamerák elhelyezését nehezítette, hogy a három vendég és a műsorvezető a szakmában szokásos félkörös elhelyezéssel szemben négy oldalról ülte körül az asztalt, úgy, ahogy vacsoránál a valóságban is ülni szoktunk. Leszámítva az utolsó vacsorát... Az első adásoknál a beszélgetés helyszínét az étterem egyik oldalánál helyeztük el, hogy a vendégek védettnek érezzék magukat, de így nyomasztó volt a háttér. A későbbiek során, amikor az asztal az étterem közepére került, a beszélgetőket ugyan jobban feszélyezte a nyílt tér, viszont alkalmat adott a helyszínen jelen lévő nézőknek, hogy körülvehessék, és jobban lássák a beszélgetést, továbbá a képernyő előtt ülők is láthatták a figyelő arcokat a beszélő fejek mögött.

A *Kepesben*, a színpadon, a beszélgetőket le kellett választanunk a közönségről, az Oázis díszletében lévő beszélgetéseknél pedig térelválasztó paravánokkal igyekeztünk intimmé varázsolni a beszélgetés helyszínét, ahogy ezt a sörözőkben is teszik.

Társas helyzetek egy részénél az asztal rendszerint formálissá teszi az emberek viselkedését. Pease idézi Argyle megfigyelését, hogy az orvosi rendelőkben a páciensek mindössze 10%-a viselkedett fesztelenül, ha az orvos asztal mögött ült. Ez az arány 55%-ra emelkedett, amint eltűnt az asztal. Az amerikai típusú talk show-k (ezek mintájára készült a hazai műsorok közül a Friderikus-, a Fábry- és a Szulák-show) jól operálnak a pszichológiai helyzettel, hogy csak a műsorvezetőnek van íróasztala, mert az emberek többsége úgy érzi, ahogy a magyar szólás is tartja: „Akinek az Úristen íróasztalt adott, annak ész is adott hozzá!” Ezekben a műsorokban a műsorvezető ráadásul dobogón foglal helyet. A showman/woman féloldalt ül a közönségnek és a riortalanynak, forgószékének laza elfordításával fesztelenül tud bármelyikükre tekinteni, míg a riortalany szemben ül a közönséggel, és megalázó módon fölfelé, oldalra kell

csavarnia a fejét, ha látni akarja a műsorvezetőt. Egy tárgyalóterem, tanterem, templom vagy dolgozószoba elrendezése, a pulpitusok, asztalok, székek magassága, iránya, egymáshoz való viszonya jól tükrözi, hogy használói milyen erőviszonyokat kívánnak kialakítani. A Desszertnél a négyszögletes étkezőasztal egyenlő esélyt kínált az asztal körül ülőknek.

Mint említettem, nemcsak az asztal léte és elhelyezése, de a formája is meghatározza az asztal körül ülők lelkiállapotát, és – ahogy Forgas és Pease figyelmeztetnek rá – Mark Knapp, illetve Sommer kutatásai bebizonyították, hogy az ülésrendnek sajátos dinamikája van.

Egy téglalap alakú asztalnál B négyféleképpen foglalhat helyet A-hoz képest.

A

B2

B1

B3

B4

B1 *Sarokhelyzet*. Spontán baráti beszélgetésnél rendszerint ezt a helyzetet választjuk. Ez az ülés mód alkalmas az együttműködésre, akár közös munkára is, hiszen van közös asztalfelület, kis elfordulással szembe tudunk nézni egymással, de megvan a szabadságunk arra is, hogy más irányba tekintsünk.

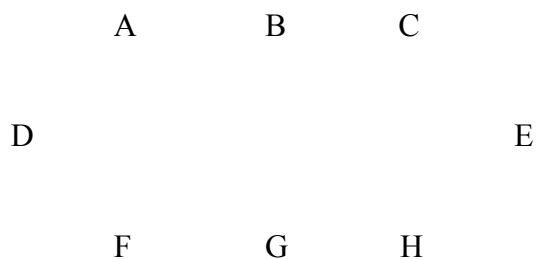
B2 *Együttműködő helyzet*. A B2 ülés módban például közösen dolgozhatunk egy írott anyagon. B2 pozitúrája nyíltan vállalja az együttműködést, esetleg az azonos gondolkodásmódot A-val, és, mondjuk, egy vita esetén közösen helyezkednek szembe B3-mal és B4-gyel. Családi

asztalnál rendszerint a gyerekek is ragaszkodnak ahhoz, hogy a szeretetükkel kitüntetett családtag mellé ülhessenek.

B3 *Versengő-védekező helyzet.* Egymással szemben ülve B3 mintha csatába, párbajba szállna A-val, nyílt állásfoglalásra – versengésre vagy védekezésre – kényszerítve egymást. De ez az ülés mód – noha ezt a kutatásokban nem olvastam – egyúttal a legalkalmasabb a cinkos összejátszásra is, például titkos jelek küldésére, amennyiben a többiek ellenfelek. Ezt figyelhetjük meg némely kártyajátéknál, illetve a magyar szólásnál: „Szembe babám, ha szeretsz, ha nem szeretsz, elmehetsz!”

B4 *Független helyzet.* A többiekhez képest B4 ül a legkevésbé hangsúlyos, legfüggetlenebb helyen. Két ember csak akkor ül le egy üres asztalhoz ilyen pozícióban, ha hangsúlyozni kívánják, hogy semmi közük egymáshoz.

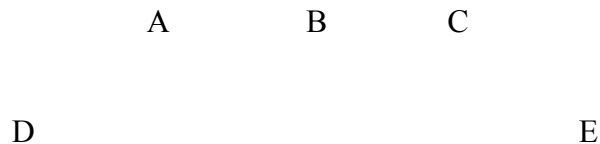
Egy téglalap alakú asztalnál természetesen megváltoznak az erőviszonyok, ha minden ülőhelyen ül valaki.



Ebben az elrendezésben az asztalfőn ülő D helyzete a legbefolyásosabb, hiszen erről a helyről lehet a legjobban áttekinteni és kontrollálni az egész teret, feltéve ha nincs a háta mögött ajtó, mert akkor a legjobb hatalmi helyzet E-é lesz. A második legtekintélyesebb hely E, a harmadik a D jobbán elhelyezkedő F, a negyedik az E jobbán elhelyezkedő C, az ötödik a D balján elhelyezkedő A, és így tovább. Általában ezt az ültetési rendet követi a klasszikus protokoll is.

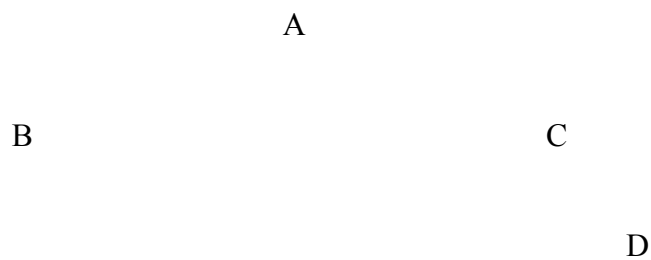
Félkörös elrendezés esetén – a televíziórendezők a kamerák könnyebb elhelyezése érdekében többnyire ezt a riorthelyzetet választják

–, szerencsés, ha a riporter a D vagy az E ponton foglal helyet, mert onnan látja a legjobban az összes résztvevőt. A riportalányok közül az jár a legjobban, aki a másik szélső ponton ül, bár a riporter feltehetőleg azt ülteti majd oda, akivel vitába akar szállni.



Amennyiben D a riporter, E-vel versengő vagy cinkos helyzetbe, A-val együttműködő vagy sarokhelyzetbe kerül. B szerepe kevésbé lesz hangsúlyos, C pedig akkor ül szerencsés helyen, ha ő E-nek akar támogatást nyújtani egy vitában.

A Desszert színpadi változatában, ahol a nézőtér is meghatározta a nézésirányt, ezt a térbeli elrendeződést alakítottuk át némiképp. Az ülésrend a következő volt:



B a műsorvezető, A sarokhelyzetbe került a műsorvezetővel, valamint C-vel és D-vel. C és D együttműködő helyzetben vannak, de kontaktust tudnak tartani a műsorvezetővel és a nézőtéren ülő közönséggel is. Tekintettel arra, hogy A szemben ült a közönséggel, a szokásos ültetéshez képest kiemelt helyre került, ami minden esetben meglátszott a lelkiállapotán. Függetlenül attól, hogy rutinos színpadi kommunikátor ült ezen a helyen, mint Allan Pease, Kern András, vagy „csak” kitűnő profi,

mint André Kosztolányi, Mester Ákos vagy Babos Gyula, a pozíció feldobta és játékra ingerelte az ott helyet foglalót.

Négyzet alakú asztalnál az ülésrend alapdinamikája nem változik, de bizonyos elhelyezkedések – például B4 – kiesnek.

A

B

C

D

Ezt a térfelosztást kellett volna tekintetbe vennünk akkor, amikor elhelyeztük a Desszert vendégeit. A rendezők és az operatőrök a téri viselkedés törvényei helyett természetesen inkább saját szempontjaikat – a riportalanyok világhíhatóságát, a kamerán át nyújtott látványát – igyekeztek érvényesíteni, és én is inkább az ösztöneimre, mint a térdinamikára figyeltem.

Utólag elemezve a műsorokat, a legsikeresebb viták akkor alakultak ki, ha én a D helyen ültem, és B–C pozícióba helyeztem el azokat a beszélgetőpartnereimet, akiktől azt vártam, hogy vitába szálljanak egymással, és A helyre ültettem azt a vendégemet, aki várhatólag a legkevésbé aktívnak ígérkezett, hogy a szememmel is biztathassam.

Ilyen műsor volt például a B. Élthes Eszter–Popper Péter, a Vámos Miklós–Polgár László, a Spitzer Soma–Szabó István kukás párbaj.

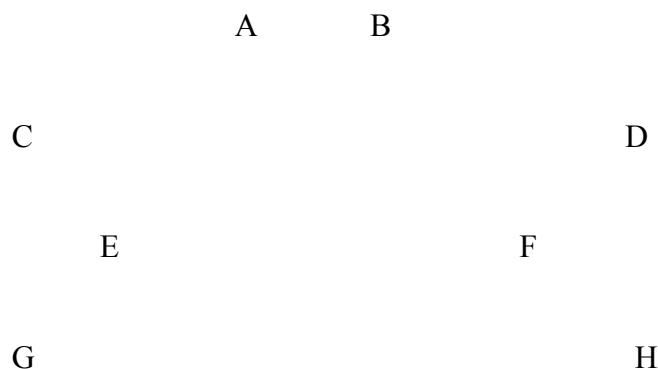
Együttműködés alakult ki azokban az esetekben, amikor az életben eltérő nézetet valló személyeket sarokhelyzetbe ültettem. Ilyen volt

Hankiss Elemér és Tabódy István kanonok, Heller Ágnes és Andorka Rudolf beszélgetése.

Azokban az esetekben, amikor versengő típusokat óvatlanul szembe ültettem magammal – így jártam Kern Andrással –, magam felé irányítottam beszélgetőpartnerem fullánkját. De az is előfordult, hogy akaratlanul én kezdtem jobban provokálni a velem szemközt ülőt, mint történt ez Cserhalmi György esetében.

Artúr király már a középkorban kerek asztal köré ültette lovagjait, hogy hangsúlyozza egyenlőségüket. De a kerek asztal körül ülők sem egyenlők, ha egyikük király. Hiszen, mint tudjuk, akarva-akaratlanul, az ő jobbján ülő lesz a második, a balján ülő a harmadik legtekintélyesebb hely, a mellettük ülőkkel együttműködő, a szemben ülőkkel versengő helyzetbe kerülnek, és így tovább. Ennek ellenére a kerek asztal valóban oldja némileg a formalitást, ezért már a Desszert második és harmadik helyszínén mi is kerek asztalt használtunk.

Az ülésrend nem csupán a televízió-műsorok szereplőinek lelkiállapotát határozza meg, hanem azt is, hogy a beszélgetés milyen hatást gyakorol a nézőkre. Taylor és Fiske a hetvenes évek közepén két vitapartnerrel és hat megfigyelőt ültetett le. A megfigyelők közül ketten (A, B) egyformán, ketten-ketten (C, G, illetve D, H) szemből látták a vitapartnereket (E, F).





Kiderült, hogy akik szemből látták a vitatkozókat (vagyis C és G F-et, D és H E-t), a velük szemben ülőket érezték meggyőzöbnek, míg akik egyformán látták őket (A és B), mindkét vitapartnert egyformán meggyőzőnek találták. Hasonló eredményre jutott McArthur és Post, akik azzal kísérleteztek, mi történik akkor, ha az egyik résztvevőt ültetéssel, illetve világitással kiemelik a többiek közül.

### *A kicsi, a nagy és a hatalmas*

A Kr. e. 3000 körül készült, Narmer fáraó palettájaként ismert domborművön az egységes ókori Egyiptomot létrehozó, a politikai és vallási hatalom jelképévé vált isten-fáraó alakja lényegesen nagyobb, mint a többi alak. Az ókori egyiptomi művész a világot nem úgy ábrázolta, ahogy látta, hanem ahogy gondolta. S minthogy az ő szemében a fáraó volt a legnagyobb, ezt látjuk a palettán is. A későbbi fáraóábrázolások is ezt a kompozíciós megoldást követték. Érzékelésünk fordított irányban is hasonlóan működik: ami nagyobb a képen, azt jelentősebbnek tartjuk. Ez így van még a perspektivikus ábrázolásnál is, hiszen többnyire a lényeges áll az előtérben. Eléggé el nem ítéhető módon (én se vagyok hórihorgas!) az emberek többségének szemében: a magasabb szebb, megbízhatóbb, erősebb. Ezt az értékrendet nyelvünk több kifejezése is őrzi. A „magasrendű”, „felsőbbrendű”, „felség”, „fenség”, „magas művészet” és így tovább pozitív vagy előkelő jelző, ők azok, akikre *fel*nézünk, az „alacsonyrendű”, „aljas”, „talpnyaló”, „porbafingó”, „aljanépség” stb. negatív értékek, ők azok, akiket *len*ézünk. Az alacsonyabb rangúak (vagy szolgálalkúek) a magasabb rangban állók előtt meghajoltak, pukedliztek, térdet hajtottak, térdre omlottak, hajlongtak, hétrét görnyedtek, vagyis kisebbnek akartak látszani, hogy megfeleljenek a vertikális értékrendnek.

Leni Riefenstahl Az akarat diadala című, nagy hatású náci propagandafilmjében, amit e filmtípus klasszikusaként szoktak emlegetni, Hitlert következetesen alsó gépállásból mutatta. Ugyanezt látjuk a korszak szovjet propagandafilmjeiben, ahol Sztálinból faragtak óriást ezzel a

módszerrel. Az amerikai filmtörténet hősszerelmesei, Humphrey Bogart, Robert Redford, Al Pacino, Dustin Hoffman, Sylvester Stallone, Tom Cruise és a többiek sem kimondottan daliás alkatok, többségük még az átlagos magasságot sem éri el. Vagy őket kellett sámlira állítani, illetve alsó kameraállásból mutatni, vagy a hősnőket kellett mellettük térdig beásni, hogy a hölgnézők ne csalódjanak bálványaikban.

A képernyőn feltűnő szereplők jelentőségét tehát eltérően fogják érzékelni a nézők, ha következetesen eltérő plánokban mutatjuk őket, mondjuk, az egyik résztvevőről kizárólag fél alakos, a másiktól félközeli képeket adunk, az egyiket következetesen alsó, a másikat felső kameraállásból mutatjuk.

Az angolszász televíziókban, a politikai viták során rendszerint megszabják, hogy mindkét vitapartnert azonos kameramagasságból, azonos plánban kell mutatni, úgy, hogy a kép alsó széle a harmadik inggombnál vágjon. Az egyenlő esély természetesen így sem garantálható, hiszen ez a kivágás lehet előnyös az egyik és kevésbé előnyös a másik alany számára, mint ahogy profiljaink sem egyformán előnyösek. Arról nem is szólva, hogy ha az alany ül, alsó gépállásból jobban látszik a tokája, és ha a lába keresztben van, a kamera pedig szemből veszi, úgy tűnhet, mintha a térdéből nőtt volna ki a feje. A felső gépállás ugyan összenyom, viszont eltünteti a tokát, és a felfelé nézéstől okosan csillog a szemünk fehérje.

A szereplők vagy a műsorvezető jelentőségének ilyen módon történő hangsúlyozásával a Desszertekben természetesen sohasem éltünk. A kompozíció – képkivágásokkal történő – megváltoztatásával azonban igen. Amikor a Desszert színpadi változatánál, az első adások után rájöttünk, hogy a műsor a színházi közegtől elvesztette intimitását és természetességét, a plánok erejével „átszabtuk” a látványt. Ez tűnt az egyetlen célravezető megoldásnak a hangulat és a stílus megváltoztatására. „Lenyestük” a színpad elejét, a díszlet felső vonalát, képileg „kirekesztettük” a közönséget, és csak kistotálokat, félközeliiket mutattunk. A díszlet átalakult szobabelsővé, a műsor ismét intim lett.

## *A nézőpont*

Szinte minden művészetben alapkérdés a nézőpont. Nem mindegy, hogy egy regényíró egyes szám első vagy harmadik személyben meséli-e el a történetét. Mario Vargas Llosa perui író, aki fiatal regényírókhoz intézett munkájában egy egész fejezetet szánt ennek a problémának, *Kölykök* c. kisregényében még azzal is kísérletezett, hogy egy íráson, sőt egy mondaton belül is váltogatja a többes szám harmadik és a többes szám első személyű nézőpontokat. A filmben ez akkor vált dilemmává, amikor a regényben megszokott, egyes szám első személyű elbeszélőt megpróbálták a mozivászonra adaptálni. Filmesztétikakönyvekben előszeretettel emlegetett kísérlet Robert Montgomeryé. *Nő a tóban* (*Lady in the Lake*, 1946) c. filmjében a narrátort csak akkor látjuk, ha valamiben tükröződik a képe.

A filmes dialógus ábrázolása hasonló nehézségekkel járt. Hollywoodban, a negyvenes években, elsősorban Alfred Hitchcock fejlesztette tovább a dialógus felvételének szabályait. *A Hátsó ablak* (*Rear Window*, 1954) egy úgynevezett megalapozó beállítással (*establishing shot*), illetve fárttal kezdődik, amelyből kiderül, hol vagyunk, miért vagyunk ott, kik vannak ott, mi történik, hogyan kerültünk oda, sőt azt is sejteni véljük, mi várható. A dialógusokat később is többnyire ezzel a módszerrel vették fel. Tehát egy megalapozó kettős képpel kezdtek, majd így vágtak felváltva a beszélő és a hallgató résztvevőkre. Ebben a korban „született” az *ansnitt*, ahol A beszélgetőpartnert B vállán keresztül látjuk. Ily módon azonosulni tudunk B nézőpontjával, de egyúttal távolságot is tudunk tartani tőle. Ezt követte az *ellensnitt*, majd ismét A-t láthattuk. A *snittek*, *ellensnittek* ritmusa során egyre beljebb kerültünk a párbeszédbe. A későbbi filmes stílusok beiktatták a dialógusokba a harmadik személy nézőpontját, egy olyan kameraállást, amely hangsúlyozottan függetleníti a kamerát és a nézőt a beszélgetők nézőpontjától.

Hogy egy kétszereplős jelenetből a snittelés segítségével milyen elementáris feszültséget lehet kihozni, azt is Hitchcock mutatta meg a

Psychóban (1959). A minden filmesztétikakönyvben kimerítően tárgyalt képsorban, nem egész egy perc alatt, hetven önálló beállítást láthatunk, amint a fürdőszobában, a zuhanyozófüggöny mögül az örült gyilkos agyonszurkálja áldozatát. És még csak nincs is dialógus...

Visszatekintve a Desszertekre, önkritikusan meg kell állapítanom, hogy a televízió-műsorok egyik fejlődési iránya lehetne, ha a beszélgetések beállításait, snittelését, ritmusát a műsorkészítők jobban megterveznék. Ez természetesen sokkal komplikáltabb feladat, mint a játékfilmnél, hiszen a párbeszédet, az esetleges drámai jeleneteket nem ismerjük előre. Amennyiben a helyszínen nézők is ülnek, akiket bele akarunk komponálni a műsorba, mint történt ez a Desszertben is, a beszélgetés résztvevőinek nézőpontjai kiegészülhetnek az ő irányukkal is. A négy ember között zajló folyamatos beszélgetés rögzítése – amely hol monológ, hol két résztvevő közti néhány perces dialógus, hol hárommemberes csevely vagy rövid vita két másik résztvevő között – rendkívül bonyolult rendezői és vágói feladat, hiszen egyszerre kell figyelni több kameratengelyre, a kép kivágásokra, a ritmusra, a nem verbális kommunikációra és a beszélgetés tartalmára. Ráadásul gondolni kell azokra a nézőkre is, akik netán később kapcsolódtak a műsorba, így időnként a megalapozó beállítást is meg kell ismételni, lehetőleg úgy, hogy a néző ne essen ki a történetből és a hangulatból. Vagyis nem olyankor kell a totálokat alkalmazni, amikor a rendező már úgy belezavarodott a beállításokba, hogy a mellévágás vagy a blikkzűr elkerülésére ez az egyetlen mentsvára.

Egyes tévéműsorokban, az izgalmasabb képi megoldások érdekében a rendezők egészen szokatlan nézőpontokat alkalmaznak. A beszélgetőkre fölülről, a mennyezetről merőleges vagy az asztal síkja alá helyezett kameraállást tévévitában először a francia televízió műsoraiban láttam a nyolcvanas években, aztán ezek a beállítások feltűntek a hazai képernyőkön is. A Desszertek stílusa és hangulata nem igényelte az ilyen attrakciókat, a pontosabb snittelés azonban nem ártott volna.

## 8. Mozgás

Zeno Kr. e. 450 körül feltalálta a mozifilmet. Az ókori görög filozófus azt állította, hogy ha egy kilőtt nyílvevő röppályáját végtelen sok részre osztjuk, akkor a nyílvevő egy végtelen kicsi időegység alatt mindig állni fog a röppálya bizonyos pontján. Tehát a mozgás csupán illúzió. És valóban, ha filmre veszünk egy repülő nyílvevőt, és kockánként megvizsgáljuk, azt látjuk, hogy a nyílvevő a tér különböző pontján áll. Henri Bergson ezzel szemben azt állította, hogy Zeno nyílvevője soha sincs nyugalmi állapotban, mert a mozgás dinamikus folyamat, amely nem osztható fel. És valóban, ha a filmet befűzzük a vetítőbe, és elindítjuk a gépet, a nyílvevő sosincs nyugalmi állapotban... Ennyit a filozófiáról!

*Indul a bakterház!*

Herbert Zetl, a mozgás és a filmvászon, illetve a képernyő kapcsolatát vizsgálva a mozgás paradoxonját tovább elemzi. Ha elfogadjuk, hogy a mozgás egy tárgy vagy személy helyváltoztatása egy másik tárgyhoz vagy személyhez képest, akkor minden esetben lényeges, mit mihez viszonyítunk. A repülőgépen ülő ember a géphez viszonyítva nyugalmi helyzetben van, a földfelszínhez képest óránként 1000 kilométeres sebességgel száguld, akár csak a gép, amin ül. Ha a kamera azonos sebességgel halad, mint a mellette közlekedő autó, nem érzékeljük a sebességet. De mindenkivel megtörtént már az is, hogy a vonaton ülve nem érzékelte, hogy mozgásba lendült a szerelvény, csak azt látta, az ellenkező irányba indul a bakterház.

Michael Snow kísérleti filmekben kutatta a kameramozgás hatásait. A *Wavelengthben* (1967), negyvenöt perces variostitelt készített egy

hatalmas, New York-i raktárépületből kialakított lakásbelsőben. Egy évvel később a svenk hatását kutatta Oda-vissza (Back and Forth) c. filmjében, ahol egy osztályteremben 75 fokos szöveget bezárva járt oda-vissza a kamera. Végül a La Région Centrale-ban, (1970–71) Snow a kamerának teljes szabadságot ad: egy észak-québeci tájon, több mint háromórás snittben, látszólag tárgytól és embertől függetlenül, a legkülönfélébb mozgásokat végezve teljesen körbefordul a kamera.

A filmtörténetben minden stílusnak voltak szószólói és elszánt ellenzői. Így volt ez a kameramozgással is. André Bazin szerint a mozgó kamera etikai kérdés, mert alapvetően befolyásolja a művész, az alany és a néző közti viszonyt, tudniillik a figyelmet a kamerára irányítja. Kubrick szerint viszont éppen a fárt az, ami a filmet emberivé teszi, mert jobban bevonja a nézőt a történetbe. Megint mások szerint a fárt még mindig jobb, mint a vario, mert zoomolás közben úgy közelítünk a tárgyhoz, hogy közben nem kerülünk közelebb hozzá, márpedig a való világban ilyen élményünk nincs. Ironikusan Szabó Gábor is úgy emlegeti könyvében a zoomolást, mint a leginkább „lenézett” kameramozgást, amire igazi játékfilmes sose vetemedne, mert a vario az olcsó televíziós produkciókhoz kötődik, és minden amatőr videokamera tartozéka.

Én azt gondolom, hogy a mozgás és a látvány összekapcsolása a mozgókép legnagyobb varázslata a többi művészethez képest. Ez családi vonás lehet. Nagybátyám, Kepes György, aki képzőművész és a vizuális nyelv professzora volt, sosem volt hajlandó megtanulni gépkocsit vezetni, mert akkor a szemét az útra kellett volna szegeznie, márpedig, ahogy mondta, ő „képtelen lemondani a mozgásban való látvány gyönyörűségéről”. Így azután mindenhova a nagynénémmel furikáztatta magát.

Helyváltoztató kameramozgásokat, fártot (kocsizást) és kránt (daruzást) a Desszertben már csak helyszűke miatt sem használtunk, de a totálokból is nehéz lett volna kihagyni. Utólag azt gondolom, egy Desszert típusú beszélgetés izgalmas, dinamikus felvételéhez érdemes lenne körfártot építeni. Más kérdés, miként lehetne a mozgó és a stabil kamerák képét

biztonságosan keverni úgy, hogy se a helyszín intimitása, se a felvétel folyamatossága ne sérüljön. A *Kepes* első adásaiban, amikor a közönséget mutattuk, alkalmaztunk ugyan Loumát, de azonnal megszabadultunk tőle, amint a műsort megpróbáltuk intim Desszertté alakítani.

### *Izgó-mozgó ember*

Az 1870-es, 80-as években Étienne Jules Marey Franciaországban és Eadweard Muybridge Kaliforniában, egymástól távol, egyszerre kezdte filmen tanulmányozni az emberek és állatok mozgásának fázisait. Különösen Muybridge-t érdekelte az emberi mozgás. A lépcsőn lefelé haladó női aktról készült szkeccse egyes művészettörténészek szerint nagy hatással volt Marcel Duchamp hasonló című művére (1912) is, ahol már nem a fotó és a film igyekszik utánozni a festészet eredményeit, hanem a festészet próbálja bekebelezni az egyetlen vizuális filmes hatást, amire a táblaképfestészet nem képes: a mozgást.

A filmművészet ugyan később is tanulmányozta az emberi mozgást, főként a táncfilmekben, de a televíziókutatás adós e hatás elemzésével.

Freud és Jung közel egy évszázada jutott el ahhoz a felismeréshez, hogy a pszichés betegségek szervi bajokat és görcsös, merev testtartást is okoznak, és hogy a pszichoanalízis során gyógyult betegek gesztusrendszere, mozgása is felszabadultabbá válik. Fisch, Frey és Hirsdunder – a múlt század nyolcvanas éveiben depressziósokkal és kigyógyultakkal végzett vizsgálataikban – szintén arra a következtetésre jutott, hogy a testtartás és mozgás, valamint a lelki egészség között összefüggés van. Az egészséges ember gyorsabb és bonyolultabb mozgásmintákra képes. Buda Béla idézi a behaviorisztikus lélektan keretében történt kutatásokat, amelyek során Efron, New Yorkban, a járásuk alapján hasonlított össze bevándorlócsoportokat, hogy feltérképezze az összefüggéseket az etnikai hovatartozás és a mozgás között.

F. Matthias Alexander (1869–1955), Freud kortársa, a róla elnevezett pszichofizikai módszer megalkotója számára a test volt a kiindulópont. Alexander Shakespeare-színész volt Ausztráliában, és megfigyelte, hogy színpadra lépéskor időről időre berekedt, torka, hangszálai begyulladtak. A krónikussá váló betegség, amely előtt az orvosok is tanácstalanul álltak, már a karrierjét veszélyeztette. Alexander az öltözőjében, a tükör előtt kezdte aprólékosan tanulmányozni, miként viselkedik, amikor kötetlenül beszélget, illetve amikor feszülten a színpadra lép, és rájött: ha megfelelően „használjuk” a testünket, lelkileg felszabadulunk, sőt súlyos szervi betegségekből gyógyulhatunk meg. Ma már szinte nincs a világon olyan jelentős zene- vagy színművészeti intézmény, ahol ne lenne kötelező tantárgy ez a technika.

Egyéves korunk óta azt hisszük, tudunk járni. Aztán, amikor videóról először visszanezzük magunkat, kiderül, mekkorát tévedtünk. De elég megfigyelni az utcán gyanútlanul sétáló embertársainkat. Összpontosítsunk a beesett mellkasra, a nőknél a lógó keblekre, mindkét nemnél a hajlott hátra és a merev nyakra. Ahogy a gyomor és a has renyhén előretódul, a tompor csípőből hátrahajlik. Az emberek többsége járás, ülés és mozgás közben tele van görcsel, felhúzza a vállát.

Az emberek – még a hivatásos kommunikátorok többsége is – különösen megalázó helyzetnek érzik, ha színpadon vagy a kamerák kereszttüzeiben járniuk kell. Alig bírják elvonszolni magukat az első szélig, hogy lerogyjanak, mert azt hiszik, ülni legalább tudnak.

A Desszert éttermi változataiban a felvételeket ülő helyzetben kezdtük, mi több, már a vacsora alatt is ugyanazon a helyen ültünk és beszélgettünk riportalanyaimmal, mint amikor behozták a desszertet, és elkezdődött a felvétel. Szándékosan alakítottam így a műsor felvételi rendjét, hogy időt adjak riportalanyaimnak (és magamnak) a fellazulásra. A *Kepest* és az *Oázist* sétálva vezettem fel. Vállam a mai napig emlékszik az izomcsomókra, a nyakam vissza tudja idézni a merevséget, a gyomrom a



gombócot, a tudóm a fulladó légzést, kezem, lábam a merev mozdulatokat, amit az első időkben éreztem.

Amennyiben tudjuk, hogy figyelem összpontosul ránk, állás és járás közben olyan kiszolgáltatott helyzetben érezzük magunkat, mint a kamaszok, akik nem tudnak mit kezdeni lógó kezükkel és összevissza lötyögő lábukkal. Ez nem véletlen. Már az előző fejezetek egyikében láttuk, hogy testtartásunk, mozdulataink lelepleznek bennünket, ezt titkon érezzük, és tartunk tőle.

Ekman és Friesen a hatvanas évek végén szorongásos betegeket arra kért, igyekezzenek szorongásaikat és izgalmukat tudatosan leplezni. A róluk készült filmfelvételt megmutatták megfigyelőknek. A kísérletben részt vevők észrevételei alapján táblázatot készítettek, amelyből kiderült, hogy a betegek fej-, illetve testjelzéseiből milyen százalékos arányban ismerték fel az elrejtteni szándékozott érzelmeiket és beállítódásokat. Érdeemes egy pillantást vetni a táblázat alább kivonatolt részletére, mert a hatás egészséges kommunikátorok, riportalanyok és tévénézők esetében is hasonló lehet.

	Fej	Test
Feszültség	44	82
Ingerlékenység	22	79
Aggodalom	33	68
Türelmetlenség	0	50
Merevség	17	50
Szorongás	89	100
Érzelmesség	33	54

A nyolcvanas évek közepén, amerikai ösztöndíjam alatt sorra felkerestem több híres kollégámat (Larry Kinget, Phil Donahue-t, Ted

Koppelt, Tom Brokaw-t), hogy a színpalak mögül nézzem a technikájukat. Donahue például csak a műsorkezdés előtt fél perccel lépett ki a kamerák elé, a színpadra, amikor már hangosan folyt a visszaszámlálás, és a stúdióban mindenki lélegzet-visszafojtva várta a jelet, hogy a műsor „adásban van”. Donahue erről látszólag tudomást sem vett, nem volt rajta a zakója, ujjára akasztva a vállán vitte. Járás közben öltötte magára, s miközben egyik fülével a visszaszámlálásra figyelt, még volt egy-két kedves szava a színpadon ülő riportalanyokhoz és a nézőtéren ülő közönséghez. Félfordulatból tekintett a kamerába, pontosan abban a pillanatban, amikor kiadták a képét: és mosolyogva köszönt. Donahue a folyamatos mozgásra, az elfoglaltságokra (zakó felvétele, beszéd, mosoly, fordulat) „támaszkodott”, pontosan úgy, mint a küzdőtérre vonuló profi ökölvívók, akik menet közben is püfölik a levegőt, hogy kitartson a bemelegítés utáni lazaság. Donahue is így kerülte el, hogy a járására, a mozdulataira kelljen figyelnie, nehogy lemerevedjen. Ezt a módszert alkalmazza sok híradós műsorvezető, akik az adás előtti legfeszültebb pillanatokban mintha éppen akkor szomjaztak volna meg, isznak egy korty vizet, firkálnak valami halaszthatatlanul fontos szót a jegyzetükre vagy mondanak egy-két szót a kollégájuknak.

Az emberek többsége a nappali szobáját, ahol a társas együttlét zajlik, kényelmes, süppedős fotelokkal, pamlaggal vagy magas karfás karosszékekkel rendezi be. Ezt találja a legalkalmasabbnak a meghitt családi vagy baráti beszélgetésekhez. A képernyőn egy-egy ilyen ülőalkalmatosság olyan, mint az elektromos szék: csak nyilvános kivégzésre jó. Az áldozat, miközben belesüpped a fotelba, összegörnyed, ettől a tüdeje nem kap elegendő oxigént, kitüremkedik a pocakja, és – ha a kamera szemből mutatja – úgy fest, mintha a térde becsúszott volna a mellkasába. Ha a vendég magas karfás karosszéken ül, kénytelen a karfákra helyezni a karját, amitől a válla felcsúszik, üldögélhet behúzott nyakkal, mint egy tüzök, és lehetetlenné válnak a gesztusai, amitől szerencsétlennek és gátlásosnak tűnik. Két ilyen ülőalkalmatosság egyvelegébe – magas karfájú, szűk, puha, mély fotelba – ültette Friderikus az egyik show-műsorában Vitrayt. Hogy a

mesterével szemben állandó kisebbségi komplexussal küszködő, amúgy igen tehetséges és felkészült Friderikusz tudatosan ültette-e példaképét egy ilyen fotelba, amikor úgy érezte, eljött az idő, hogy összemérje vele az erejét, nem tudjuk. Mindenesetre Vitray nagyvonalúságára jellemző, hogy beleült a székbe, és a két kommunikátor közti tehetséget és szakmai tudást mutatja, hogy Vitray egy számára előnytelen pályán is elegánsan nyerni tudott. A riportalanyok további megaláztatásának módja lehet az is, ha forgószékbe ültetjük őket. Garantáltan ringatni fogják magukat, mint az érzelmileg sérült, aludni készülő kisgyerekek.

Tévéműsorban – melleleg egészségügyi szempontból is – az ideális ülőalkalmatosság a kemény ülőkés, enyhén hátradőlő, merev háttámlás szék karfák nélkül. Fontos a szék magassága is, hogy a vendégnek ne a lábával kelljen tartania magát, nehogy előre- vagy hátrazuhanjon. A profik tudják, ideális üléshez célszerű az ülepet a széktámláig hátracsúsztatni, és a gerinc alsó harmadát megtámasztani a háttámlán. Ettől szép lesz a tartásunk és kevésbé fáradunk, a tüdőnk elegendő levegőhöz jut, karfa híján szabadon gesztikulálhatunk, ami élővé teszi jelenlétünket és segíti a beszédritmust. A szabad gesztikuláláson természetesen nem hadonászást értünk! Ez a széktípus lehetőséget nyújt arra, hogy előrehajoljunk, szükség esetén ezzel is nyomatékot adva mondanivalónknak, de enyhén hátra is dőlhetünk, ha úgy érezzük, tolakodóvá váltunk, vagy ki akarjuk vonni magunkat az eseményekből. Ülés közben célszerű a talpat a padlóra helyezni, és nem hintázni a széken, mert annak – mint gyerekkorunkban gyakran figyelmeztettek rá – „mindig rossz vége van”.

Nagy kérdés, mit kezdünk a lábunkkal. Francia és német nevelőnőink, valamint az angolkisasszonyok úgy tanították, ülés közben illik keresztberakni a lábunkat. A testbeszéd kutatóitól viszont tudjuk, a keresztbe rakott láb elzárkózást, gyanakvást, elégedetlenséget sugall. Az Alexander-technikából pedig kiderül, hogy akkor tudunk oldottan és lazán viselkedni, ha a csípőnket is kilazítjuk, tehát szemérmetlenül széttárjuk combunkat. Van megoldás: az asztal! A Desszertek oldottságának egyik

nyitja alighanem az, hogy az asztal alatt mindenki úgy lazított, ahogy akart. A *Kepesben*, a színpadon, kiszolgáltatott ágyékkal sokkal nehezebb volt elérni azt az oldott hangulatot, amit a vacsoraasztal mögött. Igaz, ott viszont a szemközt ülő nézők stimulálták összeszedettségre az extravertáltabb hajlamú vendégeket.

Nem véletlen, hogy a klasszikus amerikai típusú talk show-kban a műsorvezető már fél évszázaddal ezelőtt is íróasztal mögött ült, míg vendégei a szomszédos pamlagon (vagy megalázó, magas karfás fotelokban) bajlódhattak a lábukkal. Larry King, rádióstúdiót imitálva, egyenlő esélyt adott riportalanyainak. Ezt az ülémódot vették át a hírműsorok, és egy ideje a szórakoztató műsorokban is kísérleteznek azzal, hogyan lehet asztalok, pultok mögé ültetni az alanyt.

## 9. Hang és beszéd

### *Az ötödik dimenzió*

Herbert Zettl alkalmazott médiaesztétikai könyvében a hangot – az idő negyedik dimenziója után – az ötödik dimenzióként aposztrofálja. Noha, mint szó volt róla, a vokális csatorna az emberi kommunikáció hatásának 38%-áért felelős, a televíziózás, különösen a hazai televíziózás egyik legelhanyagoltabb területe. Beszélgetős műsorok esetében többnyire már azzal is beérjük, ha legalább hallani lehet a párbeszédet. Holott a hangnak és a zöreinek a köznyelvben is olyan mélységei, kiterjedései vannak, mint a térnek, az időnek, a fénynek, a tapintásnak vagy az érzelmeknek. Ha a hang térbeli hatását vizsgáljuk, beszélhetünk ‚közeli‘, ‚távoli‘, ‚magas‘ és ‚mély‘, ‚városi‘ és ‚falusi‘ hangokról. A fényhez hasonlítva: ‚csillogó‘, ‚fátyolos‘ vagy ‚halovány‘ hangról. A tapintásra utalva egy hang lehet: ‚bársonyos‘, ‚érdes‘, ‚éles‘, ‚metsző‘, az érzelmeket idézve: ‚szomorú‘ vagy ‚vidám‘. Ha az időt vesszük alapul, más hangokat hallunk a különböző évszakokban és napszakokban, és így tovább.

Egy tévéműsor akusztikai hatását a beszélők paralingvisztikai sajátosságain kívül – ilyenek például a beszéd sebessége, a hangmagasság, a ritmus, a hangerő, az akcentus, a személyes hangszín és tónus – nagymértékben meghatározzák az alkalmazott hangosítási eszközök, amelyek a felsorolt hangminőségeknek csak töredékét képesek rögzíteni.

A Desszertek esetében, ahogy a tévéműsorok többsége teszi, elsősorban a riportalanyokra csíptetett mikroporttal dolgoztunk, ami nem tette lehetővé, hogy valóságosnak tűnő akusztikus tér vegye körül a beszélgetőket, miközben ez sem szűrte ki az étterem alapzaját, erősen

rontva az érthetőséget. A természetes, egymás szavába vágó beszélgetés lehetetlenné tette a hangmérnök számára a keverést, számos poén elsikkadt.

A Desszert hangosítását az is nehezítette, hogy meg kellett oldani a teremhangosítást is, hogy a beszélgetőket körülvevő nézők követni tudják a társalgást, de úgy, hogy ez ne hallatsszon bele a felvételbe. Az első adásokat visszanézve jól látható és hallható, hogy a vendégek nem tudják követni a műsort, elunják a csöndet, és egymással kezdenek halkan diskurálni. A Malomtó vendéglőbe beszűrődik az utcán csörömpölő villamos és az elrobogó autók zaja.

Sok évvel ezelőtt Montágh Imre, a néhai kiváló beszédtanár bemutatót tartott arról, hogy az artikuláció helye milyen mértékben határozza meg azt a benyomást, amit a beszélő műveltségéről kialakítunk. Ha a szájunk első részében képezzük a hangokat, kimódoltan kifinomultnak hatunk, ha ugyanezt a száj hátsó részén tesszük, műveletlen, otromba lesz a beszédünk. Próbáljuk meg a következő mondatot szájunk első fertályán képezve elmondani: „Hapsikám, iszunk még egy rundot?” Vagy a szájunk hátsó részén: „Hölgyeim és uraim, ezennel megnyitom az Akadémia közgyűlését.” Az eredmény mindkét esetben röhejbe fullad. A kocsmában a kifinomultan intellektuális hanghordozás pontosan olyan mulatságos, mint a Tudományos Akadémia közgyűlésén a műveletlen artikuláció.

Buda Béla idézi Altman kutatásait, amelyek során az állatok vokális kommunikációját vizsgálta. Az összehasonlító vizsgálatokból kiderült, hogy a vokális kommunikáció lényegében része az evolúciónak, minél magasabb rendű egy majomfaj, annál több vokális kommunikációs jellel fejezi ki viszonyát a másik állathoz. A legfejlettebb a gorilla és a csimpánz vokalizációs rendszere. Náluk sem találunk olyan tagoltságot, ami a beszédre emlékeztetne, üzeneteiket azonos hangok különböző modulációival továbbítják.

Davitzék egyik kísérletükben arra kértek személyeket, olvassák fel az ábécé betűit úgy, hogy a hangjukkal tízféle érzelmet fejezzenek ki. A hallgatóság többsége egyértelműen felismerte a haragot, a boldogságot, az idegességet és a szomorúságot, más érzelmeket, mint például a

büszkeséget, a félelmet, a szerelmet, nehezebben tudták megkülönböztetni. A produkció természetesen az előadó tehetségétől is függ. Nem véletlen, hogy vidám műsorok keretében színészek szívesen adnak elő hasonló produkciókat.

Scherer vizsgálataiból kitűnik, hogy az érzelmek kommunikálásában elsősorban a hangmagasság változásainak és a tempónak van szerepe. A lassú tempó és a csekély hangmagasság-változás többnyire negatív érzelmeket (szomorúság, harag, unalom, félelem, undor), míg a gyors tempó és a nagy hangmagasság-változás kellemes érzeteket kelt.

Különösen az izgalom és a szorongás érződik jól a hangon. Az elfülő légzés, az elfojtott torokhang, az izgatott nyelések azonnal leleplezik a szorongó riportalanyt vagy riportert, míg a kellemes orgánus, a nyugodt beszéd mind a másik félben, mind a nézőben kellemes érzeteket kelt. Nilmoé és munkatársai alkoholelvonó klinikákon dolgozó orvosokat figyeltek meg, akik az alkoholizmus ártalmairól próbálták meggyőzni pácienseiket. Kiderült, hogy az orvosok hangminősége alapján meg lehetett jósolni, melyikük jár nagyobb eredménnyel. A végeredménybe természetesen belejátszhatott az is, mely orvosok voltak rokonszenvesebbek és meggyőzőbbek, de mindenesetre Nilmoé-ék találtak korrelációt a két jelenség között.

A paralingvisztikai üzeneteknek már csak azért is van jelentőségük egy beszélgetős műsorban, mert a beszélő személyiségére is utalhatnak. Ide sorolhatjuk azokat a hangokat, amit a beszélő a beszéd közben hallat: hangos légzés, fújtatás, nyögés – hogy csupán a legkevésbé kellemetlen kísérőhangokat említsük.

*A beszéd mint cselekvés*

A társalgásba való bekapcsolódást kisgyerekkorunktól tanuljuk. Hosszú időbe telik, amíg egy gyerek megtanulja, mikor szólhat bele a beszélgetésbe, és hogyan jelezze, ha szólni kíván. Az iskolában arra oktattak bennünket, jelentkezzünk, ha beszélni akarunk. Felnőttkorban ezt az igényünket többnyire bonyolultabb nem verbális jelzésekkel oldjuk meg.

A társalgás nem verbális „drámájának” feltérképezésében nagy lépést jelentett a beszédaktus-elmélet kidolgozása, amely a kommunikációt, a nyelvhasználatot éppúgy cselekvésnek tekinti, mint bármely fizikai aktust, szemben a generatív grammatika vezéralakjával, Chomskyval, aki Searle-nek a beszédaktusokról alkotott nézeteivel vitatkozva körömszakadtáig ragaszkodott ahhoz, hogy a nyelv csakis valamiféle gondolatalkotó funkciót tölt be, és a kommunikáció nem tartozik a nyelv lényegéhez.

A beszédváltásnak összehangoltnak kell lennie ahhoz, hogy úgy érezzük, a beszélgetés hatékony, és ritmusa van. A pszichológiai megfigyelések szerint ha egy egymással kommunikáló csoport háromnál több tagból áll, a gördülékeny beszélgetéshez igen bonyolult koordináció szükséges. Nem véletlen, hogy a televíziósok szívesebben vállalkoznak interjúra, vagy legfeljebb arra, hogy két emberrel beszélgessenek egy időben.

A többszereplős beszélgetés túlságosan bonyolult verbális és nem verbális rendszere miatt a kutatók is inkább a kétszemélyes, szemtől szembeni interakció szerkezetét vizsgálták. Kendon a tekintet szerepét, Schefflen, Schegloff és Yngve a résztvevők teljesítményének összehangolását, Trager a paralingvisztikai jelenségek (hangerő, hangmagasság, beszédritmus) hatását kutatta a beszédváltásban. Duncan, kutatótársai eredményeit is felhasználva, az elsők között próbálta leírni egy kétszereplős beszélgetés aktusait. A beszélgetést videóra rögzítették oly módon, hogy a kamera mindkét szereplőt folyamatosan mutatta fejtől lábíg. Nem használtak kameramozgást, és a felvevőgépet mindkét beszélgető számára jól látható helyen helyezték el.



A felvétel elemzése során igyekeztek megfogalmazni és leírni azokat az interakciós egységeket, amelyek során a résztvevők ,hallgatók', ,beszélők', illetve ,egyidejű beszélők' lettek. A társalgást kísérő gesztusokból, paralingvisztikai jelekből kiderül, hogyan viselkedünk, ha meg akarjuk szerezni, meg akarjuk tartani vagy át akarjuk adni a szót beszélgetőpartnereinknek. Melyek azok a konvenciók, amelyeket bizonyos kultúrák megkövetelnek? Vannak társadalmak, ahol nem olyan nagy illetlenség vita közben belevágni a másik szavába; ilyenek a mediterrán népek. Más kultúrkörökben, például Ázsiában ez komoly sértés, beszélgetés közben egy nő még a szemét sem emelheti a férfira.

A ,beszélő' jelezheti készségét a szó átadására azzal, hogy leviszi a hangját, és félretekint, szemével keres valakit a hallgatóságban, akinek átadhatja a szót. A beszélő gesztikulációja csökken vagy abbamarad, esetleg rázza a kézfejét. Előfordul, hogy vontatottá válik a beszéde. A verbális jelek között megfigyelhetjük, hogy bizonyos sztereotíp kifejezéseket használ (tudod, érted, meg minden, ez volt stb.), illetve nyelvtanilag lezárja a mondatot. Közben ellazítja testtartását és izomtónusát, kifordul, hátradől a széken.

Ha a ,hallgató' magához akarja ragadni a szót, előredől, tátog, mintha máris beszélne, bólogat, hangosan levegőt vesz, saját száját simogatja, mintha a másikat szeretné befogni, a fülét birizgálja, mintha nem akarná tovább hallgatni a másikat, esetleg megfogja a másik kezét, mintha le akarná fogni. Közben mélyen belenéz a szemébe, szuggerálja, és előredől a széken.

Ha a ,beszélő' magánál akarja tartani a szót, nem viszi le a hangot, felgyorsítja a beszédritmust, erőteljesebben gesztikulál, lábával is jelzi, hogy ő bizony egy tapodtat sem hátrál, nem vesz levegőt, inkább megfullad, de nem engedi a másikat beszélni. Ha a másik sem enged, és át akarja venni a szót, megkezdődik a csata. Előrehajol, tátog stb., lásd fent. A hangerő, a beszéde sebesség, a tekintet vagy a gesztusok kitaratása dönti el, ki lesz a győztes. Esetleg a ,hallgató' megszólal, még mielőtt a ,beszélő' átadná a szót, és bekövetkezik az ,együtt beszélés'. Ennek a

szociálpszichológiában sosem vizsgált nem verbális kísérőjelensége, hogy a rendező, a szerkesztő, a hangmérnök és a vágó levegő után kapkod, duzzog, őrjöng, mert értelmezhetetlenné és vághatatlanná válik a felvétel.

A szociálpszichológusok és nyelvészek szinte kottaszerű kódrendszert dolgoztak ki a társalgások elemzésére (conversation analysis), amellyel pontosan leírható, számszerűsíthető, hogy egy téma (topic) megbeszélése alatt hányszor történt szóátvétel (turn taking). Számolni lehet, mint a fociban a gólokat, a szögleteket, a támadásokat, hogy kinek hány szóátvétele (turn) volt, ki volt kezdeményezőbb, dominánsabb, agresszívebb, miközben a felszínen esetleg udvariasan viselkedett beszélgetőtársával. Pontosán feltérképezhető az alá-fölé rendeltségi viszony is.

A Desszert típusú műsorok felvételeiről nehéz visszamenőleg megállapítani, milyen beszédváltási csaták dúltak a résztvevők között, vagy milyen módon igyekeztek együttműködni egymással a gördülékenyebb társalgás érdekében. Ennek egyik oka, hogy a kamerákat természetesen nem úgy helyeztük el, hogy a vendégeket tetőtől talpig lássuk – márpedig a lábmozgás olykor a szemnél is jobban leleplezi az embert –, másrészt ma már csak a vágott felvételeket tanulmányozhatjuk, amelyeket értelemszerűen nem a beszédváltások szempontjai szerint montíroztunk.

## 10. „Mátrixkapcsolat”

### *És lőn kapcsolat*

A Desszert típusú műsoroknál kulcskérdés, mikor, miért, milyen körülmények között jön létre olyan bensőséges kapcsolat, amikor a riportalany megnyílik, hajlandó elfeledkezni arról, hogy kamerák, lámpák, közönség és szakemberek tucatjai veszik körül, és hajlandó olyan őszinte gondolatokat, titkokat közölni magáról, ami elementáris erővel hat a nézőre, és emlékezetessé teszi az adást. A műsортípust azért hangsúlyoztam, mert a kapcsolatteremtésnek ebben a műfajban nyilvánvalóan nagyobb szerepe van, mint az informatív műsorokban, ahol elég, ha tárgyyszerű kérdésekre tárgyyszerű válaszokat kapunk, és a riporter felkészültsége, kombinatív készsége, intellektuális gyorsasága nagyobb súllyal esik a latba, mint pszichológiai érzéke. Noha bizonyos esetekben erre is nagy szüksége lehet. A talk show jellegű műsoroknál pedig azért kevésbé fontos a kapcsolatteremtés, mert a beszélgetést nagyjából előre lejátszzák: a műsorvezető hívószavaira a vendég előrukkol azokkal a történetekkel, amelyekben az előkészítés során megállapodtak.

De ki tudja megmagyarázni, miként lehetséges az, amit a saját baráti társaságában már mindenki tapasztalt, hogy ugyanazok az emberek, ugyanazon a helyszínen, ugyanabban a napszakban (azonos maligánfok mellett) néha oldottan és tartalmasan úgy beszélgetnek, hogy a buliról minden résztvevő érzelmileg és szellemileg gazdagodva tér haza, máskor kínos, unalmas feszengésként és kudarcként élik át az estét? Én ennek megfejtésére már a holdfázisok állását is megfigyeltem, sőt próbáltam a műsorok felvételének idejét ehhez passzítani, mert egy könyvben azt olvastam, hogy a hold állása nemcsak a hangulatunkat, de az orvosi

műtétek sikerét, a sebgyógyulást is befolyásolja. A kísérleteim nem sok eredménnyel jártak.

Néha arra gondolok, talán nem véletlen, hogy a magyar nyelvben – mint Isten a világot – „teremtjük” a kapcsolatot, mintha ismereteink hiányosságát hangsúlyozandó azt sugallnánk, hogy egy ilyen termékeny pillanat háttérében valamilyen transzcendentális jelenség állhat.

De – legalább egy tudományos dolgozatban – igyekezzünk természettudományos alapokon maradni. A korábbiakból kiderült, hogy a műsorvezető empátiájának, adottságainak, stílusának, kultúrájának, a műsorkészítés körülményeinek mind szerepe van abban, hogy létrejöjjön a kapcsolat műsorvezető és beszélgetőpartnerei között. Különösen többszereplős műsor esetében egy ilyen folyamat irányítása a műsorvezetőtől rendkívüli figyelmet, ritmusérzéklet, a nem verbális jelek tudatos vagy ösztönös ismeretét igénylik. Ráadásul a nem verbális üzeneteket egyszerre több csatornán küldjük: tekintetünkkel, arckifejezésünkkel, testtartásunkkal, gesztusainkkal, hangminőségünkkel, öltözetünkkel és térszabályozó viselkedésünkkel egyszerre kommunikálunk. Ezek az üzenetek egymással és a szóbeli üzenetekkel is össze vannak hangolva, egymást erősíthetik vagy ellentmondhatnak egymásnak. Az egyik csatornán küldött jelzést, mondjuk, egy mosolyt, egy másik csatornán küldött jelzés, például a szemkontaktus minősíti. Így tudjuk követni, mire mosolyogtak.

Ahogy a műsorvezetők többsége, félig tudatosan, félig ösztönösen én is alkalmaztam ezeket az ismereteket. Próbáltam bizalmat kelteni vendégeimben, szemmel bővölni, gesztusokkal biztatni őket. Miközben az egyik riportalany beszélt, folyamatosan kémleltem többi vendégemet is, nem látok-e valamelyikükön olyan jelet, hogy bekapcsolódna a beszélgetésbe, de nem talál rá alkalmat, hogy átvegye a szót. Vagy tesz-e valamelyikük olyan gesztust, amelyből kiderül, hogy nem ért egyet a másikkal. Ilyenkor őket kérdeztem. Jó házigazda módjára igyekeztem gondoskodni arról, hogy senki se maradjon ki a beszélgetésből. Beszéd közben mindenkivel próbáltam szemkontaktust tartani, hogy

érezzék, hozzájuk is szólok. Közben „fejben vágtam”, a beszélgetés menetétől függően, ha a társalgás iránya úgy kívánta, fejben átszerkesztettem a műsort. De ezzel együtt egy kezemen meg tudnám számolni, hogy a többtucatnyi Desszert típusú műsorban hányszor fordult elő, hogy olyan – saját mércémmel mérve – valóságos pillanat született, amikor én magam is csak hátradőltem, és szemlélőként élveztem a természetes, emberi beszélgetést. A nézők és a szakma nagyvonalúságát jelzi, ha ők jobb arányokra emlékeznek.

Az ilyen kapcsolatteremtés a képernyőn azért is bonyolult, mert ellentétben a hétköznapi helyzetekkel, a személyközi kommunikációval, a televíziós kommunikátornak nemcsak a helyszínen jelen lévőkkel kell kontaktust teremtenie, hanem a képernyő előtt ülő nézőkkel is.

A klasszikus polgári színházi dramaturgia szerint a színház olyan, mint egy szoba, amelynek az egyik fala hiányzik, és onnan nézik a nézők a cselekményt. A polgári színház színésze úgy kommunikál a nézővel, hogy látszólag nem vesz tudomást a nézőtérrelől. Ellentétben az operával, ahol a hős gyakran „megszólítja”, vagy a modern kísérleti színházzal, ahol akár meg is kínozza a közönséget, ha a hagyományos polgári színházi színész „kibeszél” a szerepből, annak mindig különleges jelentősége van, többnyire komikusan hat. Ezt a szokatlan hatást Woody Allen még a filmben is alkalmazta.

A beszélgetős tévéműsornak több fala is „hiányzik”, illetve átlátható. Összehasonlítva a filmmel és a polgári színházzal, a televíziós műfaj „lényege”, hogy nyíltan a nézőhöz fordul. A műsorvezetők kivétel nélkül legalább a műsor elején és végén beismerik, hogy egyáltalán nem lennének meglepődve, ha kiderülne, a soron következő beszélgetést mások is néznék. Ezért aztán a műsor indításakor köszöntik a nézőt, a végén pedig elbúcsúznak.

A klasszikus televíziózás, amit nálunk a Vitray-iskola képvisel, nyíltan felfedi a kapcsolatot a közönséggel, hangsúlyosan bevonja a nézőt, mintha ő is ott ülne, és részese lenne a társalgásnak. Ebben a képletben a műsorvezető, a vendége és a néző egyenrangú felek. Vitray gyakran

verbálisan is megszólítja a képernyő előtt ülőket. Mondjuk, így: „Önök most nyilván azt várják tőlem, hogy megkérdezzem...” stb. Az ilyen beszélgetésnek nagy előnye, hogy nem szükséges pedánsan elrejtteni a technikát, hiszen cinkosok vagyunk: mi is tudjuk, a néző is tudja, itt most tévéfelvétel folyik, hátránya, hogy a riportalany esetleg „szerepel”. A beszélgetős műsornak ez a formája a talk show-val rokon, és lényegében ezt az utat járta a Desszert színpadi és stúdióbeli változata.

Másféle, a televíziózásban szokatlan műsorvezetői magatartás volt az, amivel én az éttermekben rögzített Desszertekben próbálkoztam, ahol szinte úgy tettem, mintha egy kukucskálós színház egyik szereplője lettem volna. Látszólag nem véve tudomást arról, hogy néznek, igyekeztem a helyszínen olyan intim beszélgetést folytatni, hogy a nézőnek az legyen az érzése, kiváltságos helyzetbe került, beleshet egy bensőséges társalgásba. A riportalanyokkal a beszélgetés helyszínén végigettünk egy vacsorát, hozzászoktattam őket a technikához, majd a valódi beszélgetésből szinte észrevétlenül csúsztuk át a felvételbe, úgy, hogy a vendégek és a helyszínen ülő nézők gyakran észre sem vették, hogy már a felvétel folyik. A képernyő előtt ülő néző már egy megkezdett beszélgetésbe kapcsolódott be, és én, a beszélgetés képei alatt, az utómunkák során – mint egykor a rádiós színházi közvetítésekben – súgva, csak hangban avattam be, mi történt addig. A beszélgetős műsornak ez a formája inkább a riportfilmekkel rokon. Az ilyen beszélgetés előnye, hogy talán kevésbé zökkenti ki az amatőr vendéget, kevésbé viselkedik színpadszerűen, ugyanakkor hátránya, hogy a helyzet előbb-utóbb úgyis lelepleződik, hiszen tengelyváltáskor a kamerák gyakran a képben „ragadnak”, és a kukucskálós műsorvezető is kénytelen olykor „kivillantani a combját” a nézőnek, mint a lányok teszik a rokon műfajban: a peep-show-ban. Mégis, a Desszert színpadi és stúdióbeli változatainál – ahol a helyszínek jellegzetességei miatt kénytelen voltam én is a talk show műfajához közelíteni –, anélkül hogy a nézőkben vagy a szakmában ez tudatosodott volna, az intimitásnak a korábban megszokott hatását kérték számon rajtam.

### *A Mátrix árnyékában*

Kérdés persze, hogy az a fajta természetesség, amivel én a Desszert éttermi változataiban kísérleteztem, mennyiben sajátja a televíziózásnak, és az elgondolást végig lehet-e vinni következetesen. Nem vezetett-e automatikusan ahhoz a zsákutcához, ami az egyik fő oka volt annak, hogy állandóan elégedetlen voltam önmagammal, ezért elbizonytalanodtam a saját képességeimben, és végül föladtam nemcsak ezt a műfajt, de átmenetileg a televíziózást is? Hiszen minthogy már-már mániákusan ragaszkodtam a természetes beszélgetés logikájához, szükségszerűen el kellett jutnom odáig, hogy valódi beszélgetés csak technika, stáb és tévénezők nélkül lehetséges. Vagyis a képernyőn kívül.

Máskülönben a képernyőn, ennél a műsortípusnál hol lenne a határ? A természetesség logikáját követve, egy Desszert típusú beszélgetős műsort egyebek mellett úgy kellene rögzíteni, hogy a nem verbális törvényszerűségeket is figyelembe vesszük, hiszen a valóságban periférikus látásunkkal ezeket is érzékeljük. Mondjuk, látnánk, ahogy az egyik vendég apró tátozással jelzi, szeretne már ő is megszólalni, miközben halljuk, hogy a másik felviszi a hangot, jelezve, hogy még magánál akarja tartani szót, látnánk a harmadik vendég fintorát, miközben az előző vendég lábát mutatná a kamera, amelyből egyértelműen kiderülne, hogy mellébeszél. Ez természetesen nonszensz. Különösen képtelenség úgy, hogy én közben nem szerettem volna se technikát, se stábot látni. Holott egy ilyen képzeletbeli felvételhez tucatszámra kellene elhelyezni a kamerákat, a rendező képtelen lenne a roppant bonyolult kommunikációs helyzetet egy szempillantás alatt átlátni, kiadni az utasításokat, a kameramanok ennyi idő alatt nem tudnának átállni, és persze a néző is rövid idő alatt megbolondulna ezt a vizuális tűzijátékot nézve.

Noha az talán nem tűnik telhetetlenségnek, ha úgy vélem, a játékfilmek igényesebb snitteléséből, világításából, hangosításából, a

modern lélektan eredményeiből lenne még mit tanulnia a televíziózásnak, abba mégis bele kellett törődnöm, hogy a tévéműsor – még ha ez esetünkben egy tévéműsornak szánt, vacsora utáni beszélgetés –, akár akarjuk, akár nem, szükségszerűen olyan közegben zajlik, ahol alapvetően eltolódnak a természetesség helyi értékei, megváltoznak a fényszögei. Egy tévéműsornál legfeljebb arra törekedhetünk, hogy televíziós eszközökkel a természetesség érzetét keltsük a riportalanyokban és a készülék előtt ülő nézőkben.

A magamfajta televíziós műsorvezető tehát két dolgot tehet: vagy abbahagyja a szakmát, vagy tudomásul veszi azokat az adottságokat, amelyeket a műfaj kínál, és folytonosan idézgeti magában azt a mondatot, amit Freud mondott, amikor megkérdezték tőle, mit szól a kor kiemelkedő technikai találmányához, a drótnélküli távíróhoz. Állítólag azt felelte: „Nagy dolog a távíró, még nagyobb a drótnélküli távíró, de a legnagyobb dolog mégis az, ha két ember, dróttal vagy drót nélkül, egyáltalán szót tud érteni egymással!”



## Irodalom

- A film és a többi művészet (Gondolat, 1977)
- Allport, G. W.: The Nature of Prejudice (Addison-Wesly, 1980)
- Arnheim, R.: A vizuális élmény (Gondolat, 1979)
- Aronson, E.: Társas lény (Közgazdasági és Jogi, 1992)
- Balázs Béla: A látható ember; A film szelleme (Gondolat, 1984)
- Berger, J.: Ways of Seeing (BBC-Penguin, 1972)
- Beszédaktus–Kommunikáció–Interakció (Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 1979)
- Brennan, R.: Az Alexander-módszer alapjai (Édesvíz, 2001)
- Dr. Buda Béla: A közvetlen emberi kommunikáció szabályszerűségei (Animula, 1994)
- Dr. Buda Béla: Az empátia – a beleélés lélektana (Gondolat, 1980)
- Cialdini, B.R.: A befolyásolás művészete – a politikai reklámban (kézirat, 1993)
- Cook, D. A.: A History of Narrativ Film (Norton and Company, 1981)
- Dawson, R: Secrets of Power Persuasion (Prentice-Hall, 1992)
- Duncan, S. D.: A nyelv, a paralingvisztikai jegyek és a testmozgás a beszélgetés szerkezetében (in: Beszédaktus–Kommunikáció–Interakció; Tömegkommunikációs Kutatóközpont szakkönyvtár, 1979)
- Egyetemes művészettörténet (Park Könyvkiadó, 1999)
- Esslin, M.: The Age of Television (W. H. Freeman and Co., 1982)
- Forgas J. P.: A társas érintkezés pszichológiája (Gondolat, 1989)
- Gabler, N.: Life: The Movie (Vintage, 1998)
- Goffman, E.: Behaviour in Public Places (Free Press, 1963)
- Hall, E. T.: Rejtett dimenziók (Gondolat, 1987)
- Horvát János: Televíziós ismeretek (Média Hungária, 2000)
- Hétpecsétés TV-toplisták (Index, 2003. május 26.)
- Kapitány Á.–Kapitány G.: Rejtjelek (Kossuth, 1995)
- Kepes András: Beszélgetések (Park, 1999)

Kepes András: Történetek (Park, 2000)

Kepes, Gy: Language of Vision (Paul Theobald, 1944)

Klaniczay Gábor: Néhány szó a ruhákról (in: Tárgyak és társadalom, Magyar Iparművészeti Egyetem, 2003)

Millerson, G.: The Technique of Television Production (Focal Press, 1985)

Monaco, J.: How to Read a Film (Oxford University Press, 1981)

Németh Erzsébet: Közszereplés (Osiris, 1999)

Panofsky, E.: A jelentés a vizuális művészetekben (Gondolat, 1984)

Pease, A.: Testbeszéd (Park, 1989)

Pease, Allan & Barbara: Why men don't listen and Women can't read maps (Pease Training International, 1998)

Pratkanis–Aronson: A rábeszélőgépj (Ab Ovo, 1992)

Pember, D. R.: Mass Media in America (SRA, 1974)

Reisz, K.–Millar, G: The Technique of Film Editing (Focal Press, 1987)

Szabó Gábor: Filmes könyv (Ab Ovo, 2002)

Szavak, jelek, szokások (szerk. Hidas Judit, Windsor, 1998)

Tannenbaum, P. H.: A televíziózás szociálpszichológiája (Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 1985)

Toscani: Reklám, te mosolygó hulla (Park, 1999)

Vargas Llosa, Mario: Levelek egy ifjú regényíróhoz (Európa, 1999)

Zettl, H.: Sight, Sound, Motion (Wadsworth, 1990)

Zimbardo–Leippe: The Psychology of Attitude Change and Social Influence (McGraw-Hill, 1991)

## **Kepes András szakmai életrajza**

### *Tanulmányok:*

- 1968–73 ELTE BTK, magyar–esztétika
- 1974–75 MÚOSZ Újságíró Iskola
- 1979 Syracuse Egyetem, USA
- 1985–86 Stanford Egyetem, USA
- 2000–2003 Színház- és Filmművészeti Egyetem, DLA -képzés

### *Életút:*

- 1973–75 az MR spanyol szekciójának gyakornoka, munkatársa
- 1975–77 a MR kulturális rovatának munkatársa
- 1977–80 az MR rovatvezetője
- 1975–80 az MTV külső munkatársa
- 1980–87 a Stúdió főszerkesztő-helyettese, műsorvezetője
- 1987–96 az MTV főmunkatársa, vezető szerkesztője
- 1997– független műsorkészítő

### *Oktatás:*

- 1986–87 Fulbright-kutatótanár a New York Egyetemen,  
vendégtanár a Texasi Egyetemen (Austin, Arlington),  
az Emory Egyetemen (Atlanta), a Floridai Egyetemen  
(Gainesville)
- 1988–90 külsős tanár a Színház- és Filmművészeti Főiskolán,
- 1991 vendégtanár a U.C. Berkeley Egyetemen.

*Díjak, kitüntetések:*

- 1991: Táncsics Mihály-díj
- 1994: Pulitzer-émlékdíj
- 1995: Magyar Lajos-díj,  
Sajtópáholy – a legjobb tévériporter,  
Szakszervezeti kulturális díj
- 1996: Opus-díj
- 1997: Tolerancia-díj,  
Harmadik évezredért díj
- 1998: A Magyar Köztársasági Érdemrend Tiszti keresztje

*Társadalmi megbízatások:*

- 1993–94 A Táncsics-díj kurátora
- 1993–95 A MÚOSZ Televíziós szervezetének vezetője
- 1990–95 A Magyar Film- és Televízióművészeti  
Szövetség elnökségének tagja
- 1995–97 A Magyar Köztársaság képviselője a Nemzetközi  
Kommunikáció Fejlesztési Programban (IPDC),  
UNESCO (Párizs)
- 1999– A Pulitzer-émlékdíj kurátora

## Kepes András főbb műveinek jegyzéke

### *Főbb sorozatok:*

MR:

Láttuk, hallottuk (1976–80)

Gondolat-jel (1977–80)

MTV:

Stúdió (1980–89), Ennyi! (1989–90),

Apropó (1991–98), Desszert (1994–98),

Oázis (2000–2001)

tv2:

Kepes (1998)

RTL Klub:

Könyv-jelző (2002)

### *Főbb dokumentum- és riportfilmek:*

Cannes-Cannes

Trau (Portré Trauner Sándorról, Párizs)

García Márquez Nobel-díja, Stockholm

Riport énekhangra és géppisztolyra, Baszkföld

Computerek, videók, anno 1400 – Kuvait

Szamuraj farmerban, Japán

Álomgyár, altatóval – Billy Wilder Hollywoodja

André Kertész, New York

Wayaman apó (Egy amazonasi indián Magyarországon)

Éhes Farkas (Feketeláb indiánok között a Sziklás-hegységben)

A bölcsesség óceánja (Portré a dalai lámáról)

Auroville (Mesterséges város Indiában)  
Háború és béke a 90-es években (Eduardo Rózsa Flores)  
Tükör (E. Aronson és Ph. Zimbardo szociálpszichológusok)  
Nyári Mikulás (Vallások Kenyában)  
Sir David Attenborough-portré, London  
A rabló pandúr (B. M. rendőr-betörő története)  
Veronka (Egy kilencéves operaénekes kislány)  
Otthon (Lázár Péter cigány pedagógus portréja)  
Lukácsok (A húszgyerekes Lukács család)  
Zsazsa (Zsazsa Tax transzvesztita művész portréja)  
Igaz-Gyöngy (Egy család, aki kivonult a civilizációból)

*Könyvek:*

Szerencsés útjaim (Múzsák, 1986)  
Stúdió '81-'84 (RTV Minerva, 1986, társszerző)  
Dilemmas of Transition (U.C. Berkeley, 1991, társszerző)  
Kepes Krónika – Beszélgetések (Park, 1999)  
Kepes Krónika – Történetek (Park, 2000)  
Könyv-jelző – klasszikus magyar novellairodalom, válogatás  
(Park, 2001)  
Könyv-jelző – fiatal magyar írók, válogatás (Park, 2002)  
Könyv-jelző – XX. századi világirodalom, válogatás (Park,  
2002)